

Los felices años veinte

España, crisis y modernidad

Carlos Serrano
Serge Salaün (eds.)



Los felices años veinte

España, crisis y modernidad

Carlos Serrano
Serge Salaün (eds.)



Marcial Pons **Historia**

Estudios

MARCIAL PONS HISTORIA CONSEJO EDITORIAL

Antonio M.Bernal

Pablo Fernández Albaladejo

Eloy Fernández Clemente

Juan Pablo Fusi

José Luis García Delgado

Santos Juliá

Ramón Parada

Carlos Pascual del Pino

Manuel Pérez Ledesma

Juan Pimentel

Borja de Riquer

Pedro Ruiz Torres

Ramón Villares

LOS FELICES AÑOS VEINTE

España, crisis y modernidad

CARLOS SERRANO SERGE SALAÛN (eds.)

LOS FELICES AÑOS VEINTE

España, crisis y modernidad

Marcial Pons Historia
2006

A Carlos Serrano

ÍNDICE

EL CONTEXTO INTERNACIONAL, por Carlos Serrano

Un nuevo orden político

La mutación constante

La crisis de la razón

La revolución y el arte

Metrópolis

HACIA LA MODERNIZACIÓN, por Paul Aubert

Demografía y población, por Carlos Serrano

Un régimen en suspenso, por Paul Aubert

La crisis de 1917

Una inestabilidad política y social creciente

La dictadura de Primo de Rivera

LIBROS Y MEDIOS DE COMUNICACIÓN DE MASAS, por Paul Aubert y Jean-Michel Desvois

La edición

La cuestión de la lectura y de las bibliotecas, por Carlos Serrano

La efervescencia política e intelectual a mediados de los años veinte.

La prensa

La prensa de provincias: Cataluña, Valencia, País Vasco y Galicia, por Eliseo Trenc

El oficio de periodista

La fotografía: entre el arte y la industria, por Carlos Serrano

El cine

La radio

LA ESCUELA Y LA ENSEÑANZA, por Evelyne López Campillo.....

La lucha contra el analfabetismo

[La situación de la enseñanza primaria](#)

[La enseñanza secundaria: corrientes renovadoras y plan de reformas de Callejo \(1926\)](#)

[La enseñanza privada católica](#)

[La enseñanza técnica y profesional](#)

[La enseñanza superior y la investigación. La reforma de la universidad](#)

[La Ciudad Universitaria de Madrid](#)

[La enseñanza en Cataluña](#)

[EL PAPEL DE LOS INTELLECTUALES, por Paul Aubert](#)

[Un nuevo intelectual](#)

[En busca de modelos](#)

[Referencias nacionales](#)

[La monarquía cuestionada](#)

[Una nueva teoría del Estado](#)

[CULTURA COTIDIANA](#)

[Ciudad y campo, por Brigitte Magnien](#)

[La arquitectura: del monumentalismo al funcionalismo, por Brigitte Magnien](#)

[La evolución de la sanidad pública, por Claire-Nicolle Robin.....](#)

[Los locos años veinte](#)

[La moda: la revolución del vestido, por Claire-Nicolle Robin...](#)

[El cartel español, por Eliseo Trenc](#)

[El deporte, por Claire-Nicolle Robin](#)

[Entre fiesta y espectáculo: la corrida, por Carlos Serrano.....](#)

[El turismo, por Claire-Nicolle Robin](#)

[ESPECTÁCULOS \(TRADICIÓN, MODERNIDAD, INDUSTRIALIZACIÓN, COMERCIALIZACIÓN\), por Serge Salaün](#)

[Las herencias del pasado](#)

[La explotación comercial de la modernidad](#)

[Las tentativas de renovación](#)

[Arniches, Valle-Inclán, Lorca](#)

[LAS ARTES PLÁSTICAS ENTRE 1917 Y 1930, por Eliseo Trenc.....](#)

[La tradición: el arte regionalista y el arte nacionalista](#)

[El Noucentisme: un arte nacionalista y catalán](#)

[Entre la tradición y la vanguardia: los Realismos](#)

[La vanguardia](#)

[CRISIS DE LA NOVELA, por Brigitte Magnien](#)

[Ficciones a granel](#)

[Las colecciones de novelas cortas \(1916-1932\): ¿comercio de la cultura o empresa cultural?, por Claire-Nicolle Robin](#)

[Agotamiento de la novela erótica](#)

[Agotamiento del realismo](#)

[Literaturas militantes](#)

[Experimentaciones narrativas](#)

[Miguel de Unamuno](#)

[Ramón M. del Valle-Inclán](#)

[Ramón Pérez de Ayala](#)

[Gabriel Miró](#)

[La novela catalana](#)

[Ramón Gómez de la Serna y la vanguardia](#)

[La narrativa de vanguardia \(1923-1936\)](#)

[Las líneas directrices definidas por Ortega y Gasset](#)

[Características de la novela de vanguardia](#)

[Formas breves](#)

[Frangmentarismo: un relato invertebrado](#)

[La meta-novela](#)

[El humor](#)

[Figuras de cera](#)

[La «cinegrafía»](#)

[La novela de la ciudad](#)

[Benjamín Jarnés](#)

[Balance](#)

[Nuevas orientaciones](#)

[LAS RUPTURAS ESTÉTICAS: MÚSICA Y POESÍA, por Serge Salaün.](#)

[La ruptura en música](#)

[Vías y voces múltiples de la poesía](#)

[Liquidación del antiguo régimen académico](#)

[Las primeras sacudidas «ísínicas»](#)

[La vuelta a la forma](#)

[EPÍLOGO, por Serge Salaün](#)

[BIBLIOGRAFÍA](#)

[RELACIÓN DE AUTORES](#)

[ÍNDICE ONOMÁSTICO](#)

EL CONTEXTO INTERNACIONAL

Un nuevo orden político

El desenlace de la primera guerra mundial marca el fin de un mundo y el nacimiento de otro. Allende el Rin, los grandes imperios (el Reich alemán, el austro-húngaro) se habían derrumbado y, en su lugar, nuevas naciones aparecen (Checoslovaquia, Yugoslavia) o, sencillamente, renacen (Polonia). Vastos territorios cambian de mano (Alsacia-Lorena, Renania, Transilvania), mientras ciudades, provincias, regiones (Fiume, Dantzig, Sarre o Silesia) están como pendientes de un futuro todavía indeterminado o ya zanjado. En definitiva, Alemania perdía un 13 por 100 de su territorio y un 9 por 100 de su población y la Rusia de Europa unos 19 y 28 por 100, respectivamente. A su vez, la liquidación de la doble Corona de los Habsburgo que, antes de la guerra, reunía hasta 50 millones de habitantes y unos 625.000 kilómetros cuadrados, da lugar a entidades infinitamente más reducidas (Austria y Hungría, recientemente creadas, no alcanzan, juntas, los 15 millones de habitantes y los 200.000 kilómetros cuadrados) y a un nuevo término del léxico político: la «balcanización». Más allá, en el Oriente Medio, el derrumbamiento del imperio otomano parece, durante algún tiempo, dar crédito a esta unificación árabe - bajo el discreto control británico - que fue el quimérico sueño de un Lawrence rápidamente decepcionado, y permite el principio de la implantación de este «hogar judío», en Palestina, del que había hablado lord Balfour en su muy discutida «Declaración» de 1917, lo que empezaba a traducir una utópica ilusión sionista en principio de realidad política. En el Extremo Oriente, Japón manifiesta su nueva potencia y ya no disimula sus ambiciones territoriales sobre la China continental. En África, por fin ha llegado la hora de despojar a los vencidos, y los vencedores se reparten los territorios hasta entonces alemanes (Camerún, Ruanda...) o los someten a un control internacional (Namibia...).

Sin embargo, no cabe duda de que el cambio más considerable se ha producido en Rusia. La derrota militar y las revoluciones de 1917 han liquidado el trono de los zares y desembocan en una ola revolucionaria que afecta Varsovia (que el joven ejército rojo alcanza en su contraofensiva militar), Hungría (con Bela Kun), los puertos hanseáticos, el Berlín de los espartakistas y el Múnich de los Consejos, y se proyecta, más al oeste aún, hasta alimentar la imaginación de los jornaleros andaluces del «trienio bolchevique» o de los obreros italianos de las ciudades industriales del Po. En cambio, el retroceso revolucionario favorece los nacionalismos renacientes y, apoyados, sino animados, por las potencias occidentales, fomenta esta especie de «cordón sanitario» que, desde Finlandia y los países bálticos hasta Polonia, constituyen los territorios recién extraídos del imperio zarista, aislando así a la joven Unión Soviética del resto de Europa.

Sin embargo, esta recomposición, aparentemente caótica, que caracterizaba el mundo después de 1918, exigía un orden que lo rigiera. El Tratado de Versalles (junio de 1919) sanciona la derrota alemana y define su precio político y económico, y todos los acuerdos internacionales que siguen pretenden ajustar las cuentas del pasado inmediato según los criterios de la diplomacia clásica, con su séquito de reparaciones de guerra, pérdidas territoriales, cambios de influencias y de mercados, indemnizaciones, etc. Sin embargo, la principal innovación provocada por esta guerra fue que, frente a esta manera tradicional y conservadora de considerar las relaciones internacionales, aparecen otras opciones, a la vez opuestas y complementarias entre ellas, en una dialéctica muy bien resumida por el título de

un libro sobre el tema: Wilson vs Lenin: political origins of the new diplomacy, 1917-1918 (Mayer, 1964). Entre el «Decreto sobre la paz» y las negociaciones de Brest-Litovsk de los líderes soviéticos y los 14 puntos del presidente americano hay, en efecto, muchas similitudes (publicidad dada a la diplomacia, control democrático, derecho de las naciones...) y también una oposición radical (la paz por la revolución frente a la paz contra la revolución). El hecho más relevante es que estos dos proyectos entronizan a los Estados Unidos y a la Unión Soviética como naciones preponderantes en la nueva organización del mundo - en detrimento del predominio tradicional de Inglaterra, Francia y Alemania-, a partir de dos proyectos universalistas que vuelven caducas las habituales formulaciones de las «Potencias». Tanto el internacionalismo revolucionario leninista como el mundialismo reformista wilsoniano, que toman forma con la constitución de una «Sociedad de las Naciones» (SDN), tienen como meta eliminar las causas mismas de las tensiones internacionales y evitar conflictos ulteriores. Dicho de otra manera, mientras hasta entonces se había impuesto una diplomacia basada en las rivalidades y los equilibrios precarios entre los intereses de las potencias (cuyo ejemplo paradigmático fue la Europa de Bismarck), deben reinar ahora los valores de la democracia, de la paz, del derecho de los pueblos y de la armonía.

Estos dos proyectos, el leninista y el wilsoniano, eran seguramente utópicos y, en resumidas cuentas, fracasaron históricamente. El primero perdió su fuerza con el retroceso revolucionario, y degeneró luego hasta convertirse en caricatura trágica del proyecto inicial con la política exterior estalinista. En cuanto al segundo, su destino no fue más favorable. Desde sus comienzos, naciones tan importantes como Alemania (hasta 1926) o la joven Unión Soviética (que no cambió su actitud hasta 1934) se mantuvieron fuera de la SDN, sea por voluntad propia, sea porque se les negó la entrada. Y, suprema paradoja, el presidente Wilson padece la humillación de ver triunfar la tendencia aislacionista en su propio país, donde la Cámara rechazó la adhesión de Estados Unidos en esta misma SDN. En esas condiciones, esta última nacía con fuerzas limitadas y, en contra de los principios mismos que habían inspirado sus creadores, se transformó rápidamente en una especie de sindicato de intereses de los vencedores, llevados por Francia e Inglaterra, que vacilaron incluso durante algún tiempo en admitir en su compañía a naciones que, como España, se habían mantenido neutrales durante el conflicto. Sin embargo, el mayor peligro que amenazaba las aspiraciones universalistas y democráticas que representaban, cada uno a su manera, los proyectos soviético o norteamericano de reconsiderar los fundamentos tradicionales de las relaciones internacionales era el resurgir de los nacionalismos reactivados por las dificultades de la reconstrucción europea. De ahí el fascismo incipiente iba a sacar su propia sustancia, bajo la forma modernizada del «totalitarismo» musoliniano - concepto que, desde mediados de la década, se utiliza en Italia para caracterizar el nuevo régimen (Stoppino, 1982) - y de ese Mein Kampf que Adolfo Hitler publicaba en 1925.

Pese a sus limitaciones y a su fracaso final, las políticas leninista y wilsoniana caracterizan el periodo entre las dos guerras, llegando a ser el punto de referencia ineludible para todas las políticas nacionales. Pero el terreno en que estas nuevas formulaciones encontraron, sin duda alguna, su principal eco, moral más que práctico todavía, fue el de la proclamación de los derechos a la libertad de las minorías nacionales o de las colonias, concediendo así un apoyo internacional indirecto a las reivindicaciones nacionales específicas que asomaban entonces. Una de sus primerísimas manifestaciones internacionales fue la celebración, en Bruselas, en 1927, de un «Congreso contra la opresión colonial y el imperialismo», pionero en el tema. Si China estaba particularmente a la orden del día, Abd-el-Krim había sido en Marruecos, desde el principio de la década, uno de los que hallaron en los principios democráticos y

anticolonialistas afirmados por Wilson un estímulo en su combate contra la colonización. Sin embargo, esta corriente emancipadora no afectó solamente a países o territorios lejanos o periféricos; Gran Bretaña se vio confrontada, a partir de 1921, a una cuestión irlandesa que tomó la forma de la constitución de un «Estado libre de Irlanda» que prefigura claramente la futura República.

Por su lado, la Iglesia católica intenta redefinir su lugar en este mundo que cambia. Después de sus querellas internas contra el «modernismo» - palabra nacida en la Iglesia hacia 1904 y consagrada en 1907 como un peligro de división interna-, la actitud de los dos papas que se sucedieron a la cabeza de la Iglesia romana durante el periodo aquí considerado se caracteriza por una voluntad militante renovada, una interrogación constante sobre el papel del Estado y, después de la revolución soviética, un anticomunismo explícito [«Histoire du christianisme», en J.M.Mayeur, Ch. Pietri, A.Vauchez, M.Venard (dirs.), *Guerres mondiales et totalitarismes (1914-1958)*, París, DescléeFayard, 1990]. Bajo Benedicto XV (Giacomo della Chiesa), elegido papa en septiembre de 1914 y muerto en enero de 1922, la Santa Sede tiene una posición internacional poco confortable: sólo 14 naciones estaban acreditadas en Roma, en 1914. No deja de intentar pesar, en la medida de sus medios reducidos en el plano material, sobre los acontecimientos. Reclama una paz «justa» que no deshonre a ningún beligerante, pretende «humanizar» la guerra y hasta propone, en 1917, una especie de arbitraje para acabar con el conflicto, lo que está mal percibido, en Francia en particular. Roma tendrá su representación en Versalles, en 1919, pero se la mantendrá al margen de la SDN. En el plano político e ideológico, el sumo pontífice, al terminar la guerra, apoya la creación de un partido católico en Italia, insiste sobre la actividad misionera del clero e intenta reforzar sus relaciones con las Iglesias de Oriente. En Europa, es el instigador del renacimiento de la devoción al Sagrado Corazón, al Rosario, a la Virgen de los Dolores o a Nuestra Señora de Loreto. La canonización de Juana de Arco, en 1920, sigue esta línea de exaltación de un ideal de santidad militante.

Su sucesor, Pío XI (Aquilino Ratti), sale elegido el 6 de febrero de 1922 y muere el 10 de febrero de 1939. Este largo pontificado ha marcado un periodo de la historia de la Iglesia. Testigo del renacimiento nacional de la Polonia de Pilsulski, el nuevo papa era nuncio en Varsovia cuando el asedio de la capital polaca por los revolucionarios bolcheviques en 1920. De ahí, quizás, su anticomunismo militante que constituye uno de los rasgos esenciales de su reinado. Sin embargo, dista mucho de representar al ala contrarrevolucionaria más radical de la Iglesia: fue elegido papa contra el virulentísimo Merry del Val.

Según los historiadores de la Iglesia romana, en la primera parte de su pontificado dominan los asuntos italianos y la voluntad de dar a la Iglesia su importancia en la Europa de Versalles. Su predicación, en los años veinte, tiende a establecer «la paz de Cristo en el reino de Cristo», lo que se suele analizar como una voluntad de instauración de este reino en un mundo contemporáneo hostil. Es el instigador de la fiesta del Cristo Rey (celebrada a partir de 1925) en la cual algunos comentaristas ven la manifestación de una voluntad de restauración de una especie de teocracia, «particularmente en los países ibéricos». Heredero del pensamiento antiliberal, pone lo religioso en el primer plano en el tratamiento de la realidad social y multiplica los actos simbólicos de afirmación de la Iglesia: numerosas canonizaciones (Teresa de Lisieux, Bernadette Soubirous...), celebración del centenario de santos importantes (Tomás de Aquino, Francisco de Sales, Francisco de Asís), exaltación de figuras como la de San Juan de la Cruz, Robert Bellarmin y Alberto el Grande, elevados a la categoría de «doctores» de la Iglesia. También favorece las actividades de la «Acción

católica», particularmente en Italia y en España. Sin embargo, tiene fama de haber sido sensible a las evoluciones del mundo contemporáneo y, en particular, a la evolución de la «propaganda» y de los «media». Después de los acuerdos de Latran (1929), fomenta el desarrollo de una prensa específicamente católica, en Italia donde esta prensa goza de cierta libertad a pesar de la legislación fascista y en Francia (con La Croix), y crea Radio Vaticano (1931), así como el sistema de evaluación «moral» de las películas.

A falta del «Estado católico» que hubiera sido su ideal, opta por un sistema concordatario (con Baviera en 1924, con Prusia en 1929, entre otros) que protege los intereses de la Iglesia. También, en esta misma línea, negocia con Mussolini los acuerdos de Latran que instauran la Ciudad del Vaticano, declaran el catolicismo religión de Estado y garantizan a la Iglesia la libertad de su apostolado. Sin embargo, las relaciones entre el Vaticano e Italia se degradan rápidamente y el papa se declara la «idolatría» fascista (encíclica *Non abbiamo bisogno*, 29 de junio de 1931). Las relaciones con Francia son relativamente buenas, sobre todo después de la condena, en 1926, de la «Acción francesa», por exceso de nacionalismo, paganismo, etc. En cambio, este papa de combate denunciará con violencia la revolución mexicana (encíclica de 1926) y, más generalmente, las corrientes favorables a la secularización de las sociedades contemporáneas (*Dictionnaire historique de la papauté*, París, Fayard, 1994).

La mutación constante

Estas auténticas mutaciones del espacio político, que ya cuestionaban naturalmente la representación que un hombre de 1920 podía hacerse del mundo y de su geografía, también significan, para mucha gente, experiencias vividas directamente y, las más de las veces, dolorosamente. Una de las consecuencias de la recomposición geopolítica de la posguerra fue, en efecto, un intenso movimiento migratorio de unos países o territorios hacia otros que afectó a poblaciones sumamente variadas: griegos y turcos, húngaros, alemanes, búlgaros... Estas idas y venidas, más o menos forzadas, se añaden a una nueva ola de migraciones a escala planetaria. Está claro que la tendencia migratoria desde Europa no nace con la guerra mundial, pero su final provoca unos nuevos flujos que, sin igualar los máximos de la inmediata preguerra, alcanzan, sin embargo, cifras considerables. Se evalúa en alrededor de siete millones los individuos afectados por las migraciones internacionales (Léon, 1977: 451). Nórdicos, británicos o alemanes se dirigían con preferencia hacia América del Norte, a veces hacia países más lejanos como Australia o Nueva Zelanda, mientras los franceses escogían sus posesiones africanas, el Maghreb en particular. Por otra parte, si los Estados Unidos inauguran, precisamente entonces, su política de las cuotas de emigrantes por nacionalidades (1921), Brasil, Uruguay y, sobre todo, Argentina reciben centenares de miles de emigrados del mundo entero: judíos del este europeo, «turcos» del Oriente Medio, alemanes desplazados, franceses en busca de aventura y, evidentemente, italianos y españoles. Sólo para estos últimos, el saldo neto de pasajeros marítimos, entre 1920 y 1930, asciende a 230.000 salidas, en su mayoría emigrantes, provisionales o más o menos definitivos, hacia los tradicionales focos de implantación americana, entre los cuales Argentina ocupa un lugar preponderante, ya que recibe tantos emigrantes como la totalidad de las demás repúblicas latinoamericanas reunidas (Nadal, 1971; Sánchez Albornoz, 1988). Es entonces, más que nunca, cuando se forja en Europa el «mito argentino»: la moda del tango sería su testimonio más espectacular.

Estos cambios en el espacio, estas transferencias de poblaciones se acompañan de considerables transformaciones económicas. Hasta la guerra, y con muchos altibajos, en este

sector dominaba cierta estabilidad: las monedas nacionales tenían un valor establecido por la referencia del oro; la libra inglesa era la moneda de cambio mundialmente reconocida y Londres era la capital de un comercio internacional cuya extensión no parecía tener límites. La guerra acabó con todo esto. Para empezar, los enormes gastos de las naciones beligerantes fueron cubiertos recurriendo a los préstamos internacionales - que imponían nuevas dependencias - y, sobre todo, por una inflación que, al servir para financiar el desarrollo occidental, se volvía estructural: la moneda francesa que sólo había perdido un 20 por 100 entre 1840 y 1900, perdió un 140 por 100 de su valor entre 1920 y 1940. Paralelamente, el dólar iba ganando terreno y Nueva York sustituía a Londres como primera plaza internacional para el comercio de las materias primas. De este panorama global se deduce que los Estados Unidos, enriquecidos gracias a la guerra, aumentaron considerablemente su presencia económica en el mundo y, en particular, en el continente americano donde también sustituyeron a las naciones europeas. Así, entre 1913 y 1919, Inglaterra pasó del 30 al 23 por 100 en el comercio exterior argentino, mientras Estados Unidos hizo más que duplicar, pasando del 15 al 35 por 100 (Léon, 1977: 106). Por su parte, Europa tardó en recuperarse de los efectos del conflicto. El fraccionamiento del espacio que había engendrado la creación de numerosos Estados nuevos, con sus fronteras, sus monedas y sus economías propias, la marginalización de la Unión Soviética en el mercado, las destrucciones y las pérdidas en hombres y en material, impusieron una auténtica reconstrucción económica del continente que se logró difícilmente y con hondas perturbaciones. La economía soviética sólo empezó a superar su marasmo con los efectos de la NEP, después de 1925. La reconstrucción económica de Alemania atravesó una grave crisis monetaria y financiera en 1923. Francia pretendió compensar las destrucciones de la guerra con las «reparaciones» alemanas y la ocupación de la Rhur (1923), pero tardó en recuperar su nivel de producción de antes de la guerra. En resumidas cuentas, hay que esperar la mitad de la década para que la economía mundial, en sus principales componentes, se estabilice y para que los principales países europeos y americanos entren en una nueva época de prosperidad.

La reconstrucción económica y la conquista de estos nuevos equilibrios - al parecer más frágiles de lo que entonces se creyó, la historia lo había de demostrar - no significaban, por tanto, una mera vuelta a la situación anterior a la guerra. Ya no son ni los mismos intereses ni los mismos criterios los que dominan y el mundo, a la vuelta del año 1914, parece haber entrado en una nueva fase de la historia económica que Lenin califica de «imperialista» (El imperialismo, estado supremo del capitalismo, 1916) y que Keynes intenta analizar en Las consecuencias económicas de la paz (1919). Globalmente, la tendencia, en la mayoría de los países capitalistas desarrollados, puede definirse con tres términos: concentración, racionalización y mecanización. Para ser eficaz, es decir, rentable, la mecanización, que Ford había puesto en marcha en vísperas del conflicto, ha de apoyarse en un esfuerzo de racionalización que implica una estandarización creciente de los productos. Un solo ejemplo lo ilustra: los 210 modelos de botellas en vigor en Estados Unidos se ven reducidos a cuatro (Crouzet: 1966: 52). El arquitecto Le Corbusier resume perfectamente una corriente de pensamiento cuando escribe, en 1921: «El estándar es una necesidad de orden en el trabajo humano» (Silver, 1991: 324). La intensificación de las producciones que introducen estos cambios racionalizadores también se apoya, por otra parte, en unos progresos técnicos esenciales, nacidos antes de la guerra pero que sólo se generalizan después de la misma: el motor eléctrico y el motor de gasolina. Estos dos inventos introducen innovaciones tecnológicas fundamentales en la industria, que favorecen las ganancias de productividad. Más esencial aún, permiten el nacimiento de nuevas ramas industriales y, por consiguiente, de nuevos comportamientos y, en última instancia, de una nueva manera de ser. La industria

del automóvil, cuyo despegue como producción de masa es de los años veinte lo ilustra: los Estados Unidos habían producido 4.000 vehículos en 1900, un millón y medio en 1921 y cerca de cinco millones en 1929 (Léon, 1977: 205); mientras la extracción de petróleo, ampliamente derivada del desarrollo de la industria automóvil, pasa de 76 millones de toneladas en 1919 a 191 millones en 1929 (Léon, 1977: 172). Sin embargo, este desarrollo de industrias modernas no deja de acarrear enormes disparidades en el mundo. En 1929, en Estados Unidos hay un automóvil por cada 5 habitantes, uno por 43 habitantes en Inglaterra, uno por 44 en Francia y uno por... 7.000 habitantes en la Unión Soviética (Léon, 1977: 203). La repercusión del desarrollo técnico no es menor en otro sector, quizás más simbólico aún de la modernidad industrial de la década: la aviación. El progreso de los motores, de los aceros, etc., provoca avances espectaculares cuyo efecto en las imaginaciones de los contemporáneos se puede medir con el éxito y la gloria que se ganaron hombres como Lindbergh, después de haber cruzado el Atlántico, en 1927, o de Mermoz o SaintExupéry en Francia. Pero, más allá de algunas figuras emblemáticas, la aviación se vuelve una auténtica industria cuya importancia económica crece y cuyos productos son cada vez más rápidos, fiables y eficaces, convirtiéndose en elemento consustancial del paisaje mental de la época. El éxito de la joven aviación o del automóvil se conjuga con el desarrollo paralelo de los medios de transportes más clásicos, como el buque o el ferrocarril. Se forja, así, una nueva mitología de la velocidad y del viaje, sobre todo del viaje de lujo, con, como corolario, cierto cosmopolitismo, cosa que ilustran muy bien las novelas de Scott Fitzgerald (*Gatsby* el magnífico, 1926) o, en otro registro, los relatos de Paul Morand y *La madona de los coches camas*, de Maurice Dekobra (1925), que ha hecho fantasear a toda su generación; el éxito de esta novela es tal que, a los dos años, supera los 500.000 ejemplares y es llevada a la pantalla en 1928.

La crisis de la razón

Cambios generales tan profundos tenían que cuestionar los planteamientos intelectuales que habían dominado el pensamiento occidental hasta entonces. Frente a cierto optimismo progresista propio del siglo xix, la guerra que acaba de terminarse engendraba ahora un pesimismo histórico que expresaba Osvald Spengler en *La decadencia del occidente* (1918) que sirvió de referencia intelectual para todos los que miraban el porvenir con inquietud. Paralelamente, la guerra y sus horrores alimentaron un nuevo pacifismo que, por algún tiempo, pareció transformarse en una especie de filosofía mundialista con la cual comulgaban tanto el francés Romain Rolland como el hindú Gandhi y que, de manera u otra, palpita en dos obras literarias, *El fuego*, de Henri Barbusse (1916), y, sobre todo, *Sin novedad en el frente*, de Erich María Remarque (1928), dos de las principales obras nacidas de la guerra. Frente a la exaltación patriótica provocada por las movilizaciones nacionales, y también frente a las incipientes ideologías del «antiguo combatiente», con su séquito de valores guerreros y resabios chauvinistas, este pacifismo tenía una evidente dimensión progresista, hasta a veces revolucionaria, aunque los acontecimientos ulteriores pusieron de relieve las contradicciones y hasta los peligros de algunas de esas formulaciones. El «nunca más eso» que estaba en el meollo de este pacifismo contribuyó, sin lugar a dudas, a debilitar la respuesta democrática a los desafíos fascistas de la década siguiente; bien se vio en Francia, cuando la guerra de España y, luego, en ciertas manifestaciones del pacifismo llamado «integral», frente a la ocupación alemana. Aun así, esta proclamación de la paz como valor esencial, más o menos articulada con una aspiración al cambio del orden político y social del mundo, parece favorecer entonces la emergencia de una nueva conciencia ética que, por encima de las necesidades políticas inmediatas, atribuye un papel moralmente dirigente al

«intelectual».

De hecho, los años veinte corresponden a una renovación de la autoridad del «intelectual» como institución. Tanto en Francia como en Alemania, por ejemplo, se observa el esfuerzo para dotar a la nación con instrumentos de divulgación del saber o del debate cultural; la revista *Nouvelle Revue Française* es particularmente representativa del fenómeno. «Antes de 1914, la NRF no era más que una excelente revista. Pero después de 1919 se vuelve el símbolo mismo de la literatura francesa», escribe uno de sus historiadores (Barrot-Ory, 1990: 173). El esfuerzo de renovación no es sólo literario; el periodo de entre guerras es algo así como la edad de oro de estas revistas que, como *Clarté*, por ejemplo, creada por Barbusse en 1921, sirven a veces para replanteamientos radicales de los principios intelectuales más establecidos hasta entonces.

Frente a un pensamiento más o menos tradicional que, es evidente, se prolonga, por lo menos tres corrientes intelectuales, nacidas antes de la guerra, adquieren un peso nuevo después de 1918. Sigmund Freud había elaborado el núcleo central de su teoría psicoanalítica hacia 1905. Algunas traducciones en inglés se publican relativamente temprano (*La interpretación de los sueños*, 1913), pero habrá que esperar al principio de la década siguiente para que se publiquen las primeras traducciones en francés de las obras de Freud (Barrot-Ory, 1990: 173), en Ginebra primero (*Origen y desarrollo del psicoanálisis*, 1922) y luego en París (*Cinco lecciones sobre el psicoanálisis*, 1922, y *Totem y tabú*, 1923). Gracias a la «*Internationaler Psychoanalytischer Verlag*», creada en 1919, que difunde la obra de Freud desde Viena, Londres o Nueva York, y a la «*International Psychoanalytical Association*» (IPA), creada en 1910 pero particularmente activa después de la guerra, el psicoanálisis se desarrolla realmente y cobra una importancia intelectual mundial (Roudinesco, 1982).

El acceso a la teoría analítica es, pues, relativamente tardío, por lo menos en los medios intelectuales europeos no germanófonos, pero los trabajos de Marx empiezan a ser conocidos de manera más tardía aún. Está claro que sus obras principales, desde el *Manifiesto* hasta *El Capital*, han tenido numerosas traducciones, relativamente tempranas, en diversas lenguas europeas. Pero fuera de los militantes y escasísimos intelectuales cercanos, nadie, concretamente en el mundo universitario, había asimilado realmente, en 1914, los conceptos fundamentales del materialismo dialéctico al corpus de la filosofía occidental. De hecho, fue al principio de los años veinte cuando se desarrolla una corriente intelectual marxista o marxizante, al margen de los partidos socialistas, en particular en Alemania, en Austria o en Hungría. La teoría de la novela, de Lukacs, es de 1920, los primeros trabajos de Walter Benjamin son de la misma época y, hacia 1927-1930, este último escribe sus primeros textos sobre los «pasadizos parisinos», destinados a su futura obra inacabada, *Pasadizos: París, capital del siglo xlx*. Nada equivalente en Francia y contra este silencio Paul Nizan protesta, con el tono vigoroso del panfleto, con sus *Perros de guardia*, en 1932. Sin embargo, el impacto de la revolución soviética, el conjunto de rechazos y esperanzas que suscita, los debates teóricos que provoca, hace que después de 1917 el marxismo se vuelva, volens nolens, un objeto de estudio o, por lo menos, de conocimiento empírico y suscita un interés nuevo que refleja el primer esfuerzo sistemático de traducción en francés, en la versión Molitor, emprendida por el editor Costes, en 1925.

Con el marxismo y freudismo se tambalean los principios explicativos de los comportamientos humanos tal como se explicaban desde el Siglo de las Luces: la historia como proceso racional, conciencia clara y directa de sus actos por parte de cada individuo,

progreso continuo hacia un orden racional... Pero tales replanteamientos no se limitan a las ciencias humanas y a las obras de algunos oscuros revolucionarios. La relatividad de Einstein, cuyas primeras formulaciones teóricas son de principios de siglo, se sistematiza en 1919, con la teoría de la relatividad generalizada. Con el desarrollo de la mecánica ondulatoria (1924), de la física cuántica, con la formulación de la «relación de incertidumbre», por Heisenberg, en 1927, que cuestiona los postulados del determinismo clásico, o de la teoría atómica entonces en pleno desarrollo, las investigaciones de Einstein - consagradas por el Premio Nobel, en 1921 - parecen acabar de arruinar los principios que regían hasta entonces la física clásica. Frente a semejantes conmociones, había que repensar los fundamentos mismos de la lógica y del conocimiento, reformular los principios básicos del saber científico y de la filosofía.

El racionalismo del siglo XIX y el positivismo empírico están entonces en crisis. En filosofía surgen diversas tentativas de formulaciones teóricas nuevas. Henri Bergson prolonga, desde su cátedra del Colegio de Francia, una reflexión empezada antes de la guerra (Duración y simultaneidad, 1922); Husserl (Lógica formal y lógica trascendental, 1929) y sobre todo Heidegger (El ser y el tiempo, 1927), en Alemania, intentan elaborar sistemas que responden a esta crisis de la razón. Este movimiento de renovación teórica afecta también directamente las ciencias humanas y sociales. La interpenetración creciente de las disciplinas y los progresos de la sociología tienen consecuencias directas sobre el conocimiento histórico, concretamente con los trabajos de la escuela francesa (Marc Bloch, *Les Rois thaumaturges*, 1924). En el mismo momento, se pone en evidencia el carácter sistemático de los fenómenos lingüísticos mediante una ruptura con la tradición filológica que desemboca, con los trabajos de Troubestkoi, de Roman Jakobson o del Círculo Lingüístico de Praga (1922), sobre la fonología contemporánea. También es entonces cuando, en la Unión Soviética, surge una serie de investigaciones radicalmente innovadoras en cuanto a análisis formal de los textos y de la literatura, que dan lugar a intensos debates alrededor de la investigación en arte y en literatura (Chklovski, *El arte como procedimiento*, 1925; Propp, *La morfología del cuento*, 1928; Bajtín, *El método formalista aplicado a la crítica literaria*, 1928).

La revolución y el arte

El arte no queda al margen de tantos cambios. En realidad, en el arte, la evolución es compleja, a veces contradictoria, e incluso conoce, por momentos, indudables regresiones. La Gran Guerra representa indiscutiblemente una ruptura pertinente en la historia del arte europeo contemporáneo, sin trazar una línea de separación neta entre dos épocas que podríamos suponer radicalmente distintas. Las escuelas y tendencias se entrecruzan e interactúan, para constituir conjuntos más complejos de lo que parece a primera vista. En Francia, entre las dos guerras, es la gran época de los Pierre Benoit (Gran Premio de la novela, en 1919, con *La Atlántida*), Henry Bordeaux o Paul Bourget. Algunas tradiciones estéticas, fieles a modelos relativamente viejos, todavía tienen buen porvenir después de 1918 y la literatura europea sigue produciendo grandes sagas familiares, heredadas del realismo narrativo del siglo anterior: Galsworthy prosigue, en los años veinte, una obra empezada en la década precedente, con *La saga de los Forsythe* (1906-1928), y Roger Martin du Gard se lanza en el ambicioso proyecto de los Thibauds (1922-1940). En el mismo momento, unos autores que podríamos calificar de neonaturalistas, como Máximo Gorki en la Unión Soviética o Upton Sinclair en los Estados Unidos, cuyas obras son a veces muy anteriores a los años veinte, siguen teniendo, a lo largo de toda la década, un enorme éxito de difusión. A la

inversa, algunos cuestionamientos radicales de los códigos estéticos son a veces ampliamente anteriores a 1914, como lo demuestran tanto la emergencia de lo grotesco en el teatro de Alfred Jarry (*Ubu rey*) o en la pintura con las Máscaras de Ensor, el desarrollo del primer Cubismo (Picasso, *Las Señoritas de Aviñón*, 1907), los principios del Futurismo (1909) o los prolegómenos de la abstracción que instauran, a partir de 1910, hombres como Picabia, Mondrian, Malevich o Kandinski. Frente a esta efervescencia vanguardista que precede el conflicto mundial, la tercera década del siglo, paradójicamente, comienza de manera muy prudente e incluso muy alejada de las ideas innovadoras anteriores, hasta el punto de que se pudo hablar de una auténtica «vuelta al orden», como lo proclama un libro que se le dedica (Silver, 1991).

Kenneth E. Silver ha demostrado, en efecto, cómo bajo la presión patriótica que se apodera de Francia en 1914 y el discurso de la derecha política e ideológica que denuncia, en lo que llama el «Kubismo», una empresa «boche» destinada a arruinar el espíritu y la cultura francesa, los vanguardistas parisinos y sus amigos se ven obligados a cierto retroceso estético, hasta incluso a la renuncia. Mientras dura la guerra, prevalece la idea de que no es el momento de destruir los códigos establecidos y de que, al contrario, hay que construir; y pronto vendría la hora de la reconstrucción del país que confirmaría esta tendencia. La consigna estética del momento, en París, es «la vuelta al clasicismo». Lo que implica una llamada a los artistas para que, frente a la «barbarie» alemana, vuelvan a los orígenes, meridionales, mediterráneos, de la cultura y, para empezar, al «espíritu francés» que sería como su quintaesencia. Mal que bien, se respondió a esta llamada. Renuncian entonces a las formas violentadas del cubismo y a las exaltaciones iconoclastas, salen a redescubrir todo el pasado. Lo que hace que las paletas se suavicen, los temas se transformen, los fundamentos mismos de la ruptura artística se cuestionen. Es el momento en que Picasso vuelve a las representaciones ilusionistas y explora la historia de la pintura francesa, Poussin, Le Nain, Corot, y dibuja «a la manera de Ingres» (*Retrato de Max Jacob*, 1915), cuando no se inspira directamente de las telas de Puvis de Chavanne (Silver, 1991: 240-243). Toda la vanguardia parisina (Gris, Braque, incluso Matisse) sigue el movimiento y hasta un futurista como Gino Severini se inspira en la *Anunciación* de Jacopo Bellini, en 1917 (Silver, 1991: 138).

Más sutil en el caso de Picasso (que la trata con una ironía algo distanciada), más acentuada, o incluso dramática en otros, como en Juan Gris, la vuelta a la tradición en estos individuos que habían hecho de la lucha contra la tradición su estandarte estético no significa de ninguna manera un mero recurso para época de guerra. Con la paz (una paz de color «azul horizonte», por lo que a Francia se refiere, hay que subrayarlo), esta «vuelta al orden» sigue rigiendo con vigor, aunque en términos diferentes. El Cubismo vuelve a conquistar parte de sus fueros, pero es un Cubismo desmochado cuyos fines contestatarios han palidecido, permitiendo así que triunfe cierto eclecticismo donde, antes de la guerra, dominaba la pugnacidad de la vanguardia. Será la percepción de esta evolución lo que explique la frase desengañada que se atribuye a Juan Gris: «Somos todos una generación de fracasados» (Silver, 1991: 311).

El estancamiento, en París, de un movimiento que había sido renovador pero que había perdido sus referencias se inscribe en un contexto dominado por los ideales conservadores, a veces con ribetes de aristocratismo frívolo del que Cocteau parece ser la figura mayor (Silver, 1991; Barrot-Ory, 1990: 287-314). Esta vanguardia ya no es la de antes, agotada por la guerra y sus necesidades. Al contrario, Dada y los suyos (Picabia, Duchamp, Tzara...), nacidos durante la guerra, y apoyados por los futuros surrealistas (Breton, Aragon, Soupault), aspiran

ya a otra cosa y su ruptura con los cubistas es definitiva a partir de 1920. Luego, cuando el movimiento surrealista se afirma (el primer Manifiesto sale en 1924), Picasso es el único que se salva en opinión de Breton; también es verdad que, sin juntarse con los surrealistas, el Picasso de mediados de la década se había vuelto una de las figuras relevantes de la contestación artística (Silver, 1991: 341-342).

En cuanto a lo que se suele llamar las vanguardias, el principio de los años veinte sigue estrictamente marcado aún, estética y hasta ideológicamente, por la «vuelta al orden» impuesto por el consenso patriótico de la guerra. Frente al voluntarismo racionalista de un Cubismo llamado «sintético» que pretende alcanzar la verdad conceptual de los objetos representados, la gran tendencia artística del momento es, al contrario, el cuestionamiento de las posibilidades de intelección de un mundo que se ha vuelto opaco. Es la época del triunfo de la duda (con el teatro de Pirandello...) o de la gratuidad (las novelas de Gide) y del cuestionamiento radical del viejo orden social. Como el Surrealismo, pero con instrumentos estéticos totalmente diferentes, el Expresionismo que se desarrolla en Alemania (con Otto Dix, Georg Grosz, en pintura, Brecht, cuya ópera de cuatro cuartos es de 1924, en el teatro) pretende expresar su rechazo del orden burgués y sus aspiraciones revolucionarias. La articulación entre revolución estética y revolución social abandona el terreno especulativo y encuentra en el mismo momento un principio de puesta en práctica. En la joven Unión Soviética, la ambición de un arte radicalmente nuevo al servicio de un mundo radicalmente nuevo, propia de los constructivistas, suprematistas, productivistas y demás futuristas, triunfa momentáneamente después de 1917. En Italia, los futuristas de antes de la guerra se han alistado bajo la bandera del nacionalismo fascista en el cual creen encontrar, además del rechazo revolucionario del orden antiguo y de la exaltación de la modernidad, la manifestación de la nueva grandeza italiana. La experiencia es breve, fascinante; pero no es libre de peligros hasta el punto de que algunos críticos creen reconocer en esta doble victoria del radicalismo vanguardista y en su común voluntad de construir un arte que liquide el pasado, al servicio de la revolución o del Estado, uno de los componentes esenciales de un mismo «arte totalitario» que acaba triunfando, contra estas mismas vanguardias:

«Está claro que la estructura artística de los movimientos de vanguardia [...1 tenía un componente ideológico que ayudó a las dictaduras en su acceso al poder, aunque más tarde estas las hayan destruido a las dos. De la misma manera que las palabras de Rousseau (citando a Heine) se han transformado en la sangrienta máquina de Robespierre, ciertos aspectos de la ideología artística de la vanguardia se han incorporado al esqueleto de la megamáquina de la cultura totalitaria» (Golomstock, 1991: 39).

La innovación estética de los años veinte no cobra siempre esta inmediata connotación política o social. Sin ser necesariamente menos «revolucionarias» en el replanteamiento de los códigos estéticos existentes que las vanguardias, tres obras literarias son un testimonio que marca más que otro cualquiera su época: *Ulises*, de James Joyce (1922); la larga serie de *A la búsqueda del tiempo perdido*, de Marcel Proust (1923-1928), y las novelas póstumas de Franz Kafka, publicadas a partir de 1924. Estos autores obligan a reconsiderar definitivamente la problemática del relato que, a su manera, también cuestionan los nuevos novelistas americanos con su criterio de eficacia narrativa (Hemingway, *También sale el sol*, 1926), con la emergencia de un género auténticamente nuevo, la novela «dura» o «negra» (Dashiehl Hammett, *Cosecha roja*, 1929) y, sobre todo, con la dislocación formal de la novela tradicional (John Dos Passos, *Manhattan Transfer*, 1929; William Faulkner, *El sonido y la furia*, 1929), mientras la novela inglesa rompe muchas convenciones, con Virginia Woolf

(Mrs Dalloway, 1925) o D.H.Lawrence (El amante de Lady Chatterley, 1928).

De manera u otra, en los años veinte, y sobre todo en la segunda mitad de la década, parecen dominar esas veleidades contestatarias o, por lo menos, anticonvencionales que superan el marco de las pequeñas elites marginales para alcanzar la difusión masiva y la vida cotidiana. Poiret escandaliza cuando descubre parte del cuerpo femenino; la Garçonne francesa - popularizada por la novela epónima de Victor Margueritte, en 1922 - o la flapper americana chocan, pero ofrecen una nueva imagen de la mujer, y la llegada de las hojas de afeitar Gillette transforma las caras masculinas que renuncian a la seriedad de la barba. Evidentemente, muchas de estas transformaciones sólo tienen una difusión limitada. La guerra y la inmediata posguerra, en la realidad, parecen caracterizarse sobre todo, una vez más, por cierta «vuelta al orden» en cuestiones de emancipación femenina que por la imagen escandalosa que ofrecen novelistas o estilistas. En todo caso, ¿estamos lejos de la edad de oro de la emancipación femenina que han mencionado algunos! (Thébaud, 1992). Por otra parte, lo que caracteriza ciertas grandes manifestaciones culturales de la época es cierto elitismo estético, más o menos oficial. Es el caso para la Exposición de las Artes Decorativas de 1925, calificada de «solemne chirigota» por Aragon en la Revue surréaliste, y que algunos críticos analizaron como retrógrada por lo ostentoso del lujo gran burgués y la total ausencia de referencia al mundo cotidiano o popular (Silver, 1991: 313-336). Es precisamente contra semejante concepción - privada - de la expresión artística contra lo que reaccionan las corrientes vanguardistas soviéticas que pretenden introducir los modelos de la abstracción en el universo cotidiano y sobre todo público con, por ejemplo, los carteles de El Lissitski. La investigación vanguardista, muy minoritaria en sí misma, intenta así escapar al círculo estrecho de los iniciados para transformarse, con el apoyo momentáneo del Estado, en un arte de masas. Bajo otras latitudes y con otras técnicas, volvemos a encontrar esta misma preocupación en el muralismo posrevolucionario mexicano al que el ministro Vasconcelos, en 1921, confía la decoración de los primeros muros (Fauchereau: 1985: 64). Esta necesidad de que salga el arte a la calle no es privativa de las revoluciones triunfantes y se manifiesta en las innovaciones arquitecturales del Bauhaus de Walter Gropius y de sus discípulos, en Alemania, en las experimentaciones de Le Corbusier, en Francia o en las de Frank Wright Mills, en los Estados Unidos; funcionalismo, eficacia, presencia al desnudo de los materiales utilizados crean, en arquitectura, un nuevo espacio de lo cotidiano. Paralelamente nace, al final de la década, un gigantismo destinado a marcar el siglo con la carrera al edificio más alto en el mundo, ganada, finalmente, por el «Empire State Building», empezado en 1929 y terminado al año siguiente.

La innovación estética no es independiente de la innovación tecnológica, como en el caso del cine. Este último saca entonces algunos de sus mayores mitos, desde el héroe individual de la lucha por la justicia (Zorro, creado por Douglas Fairbanks en 1920) hasta la pureza ecológica antes de la letra (Tarzán, nacido como protagonista de novela en 1912 y reutilizado a partir de 1916-1917 en un sinfín de series cinematográficas), desde la eterna víctima de los fuertes (Charlot, que aparece en 1914 y llega a su plenitud con The Kid, en 1921, y sobre todo con La busca del oro, 1925) hasta la potencia del héroe colectivo revolucionario del Eisenstein de El Acorazado Potemkin, en 1925. Estas realizaciones y estos éxitos no impiden que el cine pase por un periodo de crisis de la que sólo saldrá después del invento del sonido integrado en la película, a partir de 1927, que dará el impulso a lo que será la principal industria cultural en el mundo.

La alianza entre arte y técnica no es menor en la fotografía, donde la generalización de los

aparatos manejables [con el perfeccionamiento del Leica alemán (1925), en particular] transforma la representación. En adelante, la fotografía se generaliza, desde la información gráfica centre otras cosas con la emergencia del reportaje fotográfico, como bien lo analiza Gisèle Freund (Freund, 1974) - hasta la creación artística - en la cual destacan algunos surrealistas-, y conquista una dimensión casi universal, como lo demuestra, por ejemplo, la extraordinaria colección de un Martin Chambi que, en el altiplano de Cuzco, y desde principios de los años veinte, retrata familias peruanas.

Dentro de las innovaciones tecnológicas al servicio de la industria cultural, también conviene mencionar la revolución musical, a la cual el disco y la radio dan una amplitud enorme. Si la «música romántica» de inspiración nacional (Sibelius) conoce un desarrollo tardío, la Escuela de Viena, con Schönberg (1874-1951), Alban Berg (1885-1935) y Anton Webern (1883-1971), da sus cartas de nobleza a la música atonal, desde principios de siglo hasta su máximo esplendor en los años veinte, en el momento en que Stravinski (1882-1971) rompe los moldes heredados del siglo xIx. Paralelamente a estas innovaciones radicales, unos creadores van en busca de una síntesis entre músicas cultas y músicas populares. Bela Bartok (1881-1945) y Kodaly (1882-1967) recorren Hungría y Rumania, grabando a los campesinos con los cilindros de cera inventados por Marconi, actuando así como músicos y como musicólogos; Falla, Villa-Lobos o Prokofief siguen esta línea, cada uno a su manera. Esta dualidad entre «música nacional», de inspiración romántica, que pretende afirmar la identidad de un país o de una etnia, y música contemporánea, heredada de la Escuela de Viena, se mantendrá durante gran parte del siglo xx. Pero uno de los descubrimientos más importantes de la época, tanto por sus efectos inmediatos como por sus repercusiones a largo plazo, quizás sea el del universo del jazz. Su verdadero renacimiento, con el Dixieland de la Nueva Orleans, coincide con el fin de la guerra y se impone en Europa durante los años veinte, al mismo tiempo que cierto tipo de revista cuyo arquetipo será Josefina Baker y sus «Ballets Nègres»; estos nuevos ritmos ilustran o aportan también cierta manera de ser, más frívola.

Metrópolis

Este intenso cuestionamiento de los diversos códigos estéticos (tan característico de los años veinte, sobre todo de la segunda mitad de la década), la recomposición del mapa político del mundo a raíz de la Gran Guerra o la intensificación de la producción, incluidas las producciones culturales, no significan en absoluto que haya desaparecido, como por ensalmo, todo tipo de convencionalismo o que el mundo haya llegado a no se sabe qué plenitud moderna y definitiva. En realidad, es muy a menudo lo contrario, como lo ilustra la actitud del Estado, en Francia, frente al arte moderno. La institución pública manifiesta su conservadurismo en el asunto y se desinteresa de la creación viva en los encargos públicos o en su política de adquisición para el patrimonio. Los monumentos a los muertos de la Gran Guerra son muy representativos de una voluntad simbólica colectiva y traducen a su manera este conservadurismo estético de amplia difusión (Nora, 1984). Sin embargo, no hay nada más sintomático de las dificultades que encuentra el arte moderno para que se le reconozca su legitimidad institucional como el retraso con el que se crea un museo de arte moderno en el país mismo donde residen gran parte de los artistas interesados. Unas escasas compras tempranas [entre ellas el primer Matisse, *L'Odalisque á la culotte rouge*, adquirido por el Estado en 1922, después de la Exposición colonial de Marsella (Silver, 1991: 230)] no pueden ocultar el desinterés oficial. Habrá que esperar al Frente Popular y la Exposición internacional de 1937 para que esta misión recaiga en el Palacio de Tokio, y después de la segunda guerra mundial para que empiecen a juntar colecciones, gracias, en muchos casos, a

donaciones de los mismos artistas, solicitados por hombres como Jean Cassou (Martin, 1989; Monnier, 1991). Señal, quizás, de que París había dejado de ser la capital del arte moderno como antes, ampliamente adelantada por Nueva York, que inaugura su propio «Museum of Modern Art» (MOMA) en 1929. Los cambios y la innovación acaban imponiéndose, incluso en París, gracias a algunos coleccionistas privados (Jacques Doucet se había anticipado, antes de la guerra) y a algunos negociantes (Bernheim, Rosenberg y, evidentemente, Kahnweiler) que aseguran la difusión de las obras modernas, en un contexto de interrogaciones crecientes sobre las misiones del artista en la sociedad y el papel del intelectual. En efecto, la década es prolija en debates sobre las finalidades del arte, la articulación entre «elites» y «pueblo» o la necesidad, para el creador, de mantenerse al margen de los debates que no sean estéticos; en Francia, es la época de un Paul Valéry, cuyo nombre está más o menos vinculado a la idea de «arte puro» o de La traición de los intelectuales (*La trahison des clercs*), en 1927, en el cual Julien Benda denuncia la subordinación de esos «clercs» a los intereses materiales ajenos a su misión. Pero esta reflexión sobre el papel del intelectual y del artista no desemboca en una respuesta única y los años veinte crean también las bases del movimiento que lleva a su creciente «compromiso» en los asuntos de la sociedad.

Entre el traumatismo de la guerra, que le sirve de prólogo, y la crisis que le sirve de epílogo, la tercera década del siglo es sin duda un periodo de transición y de cambio cultural. Pero su verdadera originalidad, con relación a épocas anteriores, es que el cambio en sí tiende a convertirse en valor, moral, estético, social o político, en el momento en que estos cambios se les escapan cada vez más a las «elites» para alcanzar, o intentar alcanzar a las «masas». En este sentido, la constitución de los partidos comunistas, a partir de 1920, aparece como emblemática; en ellos se conjugan algunos de los rasgos característicos del momento, valorización del cambio como tal - que la exaltación de la noción misma de revolución traduce, tanto en política como en el arte-, nuevo papel de las «masas» y extensión planetaria de un proyecto de transformación del mundo que se quiere, a la vez, político, social y cultural.

El proceso de mundialización cultural es, en efecto, un fenómeno que se intensifica al terminar la primera guerra y, en el cuestionamiento de las convenciones y de los códigos, la aportación de las culturas marginales o periféricas, con relación a otros centros, no es de olvidar; la curiosidad del Malraux de los años veinte por Extremo Oriente lo ilustra y tiene su corolario artístico (con la atracción de los «artes primitivos») y científico en el interés por las culturas no europeas de la etnología desarrollada, entre otros, por los anglosajones (Margaret Mead, *Coming of the age in Samoa*, 1927; B.K. Malinovski, *Sex and repression in savage society*, 1927; Radcliff-Brown, *Social Organization of Australian Tribes*, 1931) y los franceses que obtienen, a veces, con Lucien Lévy-Bruhl (*La mentalité primitive*, 1922) resultados discutidos. Teóricamente fuerte, la escuela francesa consigue por fin el reconocimiento institucional que la Social Anthropology británica había conseguido desde hacía tiempo, con la creación, en 1927, bajo la triple dirección de Lévy-Bruhl, Marcel Mauss y Paul River, del Instituto de Etnología de la Universidad de París, lo que preparaba el terreno para la creación del Museo del Hombre en 1937. Sin embargo, esta mirada hacia fuera no puede disimular el hecho de que la cultura de las grandes capitales europeas o americanas sigue dándose de universal. Pero este universalismo puede legítimamente discutirse, ya que se basa en una jerarquización que, en definitiva, no es más que la traducción de la relación de subordinación que vincula los países colonizadores o dominantes con los países colonizados o dominados. La reivindicación de independencia que se esboza entonces en numerosos países también pasa por el cuestionamiento de este universalismo autoproclamado

y por la búsqueda de las fuentes nacionales de una cultura propia. De momento, todo parece concurrir a reforzar la función dirigente de esos grandes centros (Londres, Berlín, París o Nueva York), de los que Fritz Lang ofrece ya una representación dramatizada, con su *Metrópolis*, en 1926. Esas metrópolis se erigen, así, en capitales culturales verdaderamente cosmopolitas hacia las que convergen investigadores, artistas, escritores, a menudo oriundos de países muy variados. El marxista británico Raymond Williams opinaba incluso que este fenómeno de «inmigración hacia las metrópolis» (es su expresión) era uno de los orígenes intelectuales del intenso cuestionamiento de los códigos y de los lenguajes, propio de las vanguardias y de la investigación estética de la época. El «inmigrado», viniera de una provincia o de un país extranjero, rompería con su cultura de origen, hallaría en el universo de la metrópoli un nuevo mundo de signos que, al no percibirse como espontáneos, revelaría su índole esencialmente convencional y, por ende, arbitraria. Su desarraigo, muchas veces voluntario, revolucionaría la relación inmediata del «inmigrado» con el lenguaje, definido así como el objeto de una transferencia de lo natural hacia lo cultural que lo haría apto para todas las experimentaciones y finalidades del trabajo artístico (Williams, 1989). Hasta ahí la explicación, pero, de hecho, sólo podemos constatar la importancia del flujo hacia las metrópolis y la importancia que adquieren unos artistas, unos escritores o unos pensadores a menudo venidos de fuera. De manera más general, y también más fundamental, se puede emitir la hipótesis según la cual, en muchos sectores, que van de la creación literaria o pictórica a la reflexión científica, los años veinte representan el apogeo de una era de lo meta-, del discurso sobre el discurso, de este trabajo sobre los códigos que opera más o menos en toda creación, pero que se sistematiza entonces para llegar a ser, cualquiera que sea el valor que se le otorgue a la palabra, positiva o negativa, la señal de identidad propia, auténtica, de lo que se suele llamar la modernidad.

HACIA LA MODERNIZACIÓN

Demografía y población

Tras las conmociones de finales de siglo, España está cambiando; poco, insuficientemente sin duda, aunque de una manera notable. Y esto es patente sobre todo en su población, que pasa de 18,5 millones en 1900, a 21,3 millones en 1920 (un 15 por 100 más) y 23,5 en 1930 (un 27 por 100 más). Este resultado se debe a una real modernización del régimen demográfico: la natalidad pasa de un 33,8 por 1.000 en 1900, a un 29,4 por 1.000 en 1920 y a un 28,2 por 1.000, en 1930; la mortalidad baja de un 28,9 por 1.000 en 1900, a un 23,3 por 1.000 en 1920 y un 16,8 por 1.000, en 1930. Esta caída muy rápida de la mortalidad (pero con un retraso de un cuarto de siglo en comparación con la Europa industrial) viene acompañada por una fase de crecimiento de la nupcialidad, que, tras cierta baja a principios de siglo, vuelve a alcanzar altos niveles (6,8 por 1.000 en 1917, 8,3 por 1.000 en 1920 y 7,4 por 1.000, en 1930), lo que explica, en parte, esta progresión de una población que además, en su conjunto, es más joven que la de la Europa del norte.

Señal de una neta mejora del estado general de la población, la esperanza de vida al nacer pasa de unos 34,8 años en 1900, a unos 41,2 en 1920 y 50 años en 1930 - unos quince años después de Francia (Rebérioux, 1975: 205)-. En esta progresión, el retroceso de la mortalidad infantil desempeña un papel fundamental. En 1900, un 63 por 100 de los niños alcanzaba la edad de seis años; eran un 70 por 100 en 1920 y un 80 por 100 en 1930, todavía con cierto retraso en relación con las medias europeas en las mismas fechas, y la mortalidad infantil sigue siendo por mucho tiempo un problema grave. Según Gregorio Marañón, entre 1919 y 1923, más de 250.000 niños de menos de dos años murieron de diarrea; la higiene, la falta de agua, la vetustez de las casas, la falta de medios sanitarios urbanos son los principales responsables. Para la viruela, la fiebre tifoidea y la difteria, los resultados de las campañas sistemáticas de vacunación, teniendo en cuenta la evolución demográfica, no parecen satisfactorios. Hay que subrayar, por fin, el escándalo que suscita, en aquel entonces, la suerte de los niños confiados a la Asistencia pública (la Inclusa), vilipendiada por médicos y escritores (Wenceslao Fernández Flórez, en *Un relato inmoral*, o López de Haro, en *Doble crimen*, de 1923).

La evolución positiva de la demografía española no pone a la población española a salvo de algunos sobresaltos. Como en muchos países, aunque de modo particularmente violento, la epidemia de gripe, llamada precisamente «española», de 1917-1918, afecta muy duramente a la Península: si hubo unas 441.000 defunciones en 1916 (un 21,4 por 1.000), el año que precede a la epidemia, hubo 465.700 (22,9 por 1.000) en 1917, 685.800 (33,2 por 1.000) en 1918 y todavía 482.800 (22,9 por 1.000) en 1919. Hay que esperar el principio de los años veinte para que las curvas de crecimiento de la población y de baja de la mortalidad vuelvan a alcanzar los ritmos anteriores a la crisis. Pero el cuadro epidemiológico español sigue siendo preocupante, a nivel endémico y en periodo de epidemia: viruela (3.285 muertes en 1920), tifus exantemático (1922), fiebre tifoidea (7.500 personas en 1927), etc. A las epidemias que van sucediéndose, cabe añadir otras enfermedades que constituyen verdaderas plagas crónicas y explican la tasa todavía demasiado elevada de mortalidad en España, prácticamente idéntica en provincias y en las capitales, según el Anuario Estadístico de España de 1930. La neumonía es responsable de 54.500 defunciones entre 1924 y 1929. El paludismo sigue a

nivel endémico en numerosas provincias (Cáceres - valles del Tiétar, del Tajo, de Almonte-, Toledo, Ávila, Río Tinto, etc., según el Boletín de la Revista de Higiene y de Tuberculosis, de agosto de 1924). La tuberculosis sigue siendo la plaga principal: 43.839 muertos en 1921 (Rico-Abelló). El cuadro que elabora Gregorio Marañón, al final de la década, en El problema social de la infección (1929), sigue siendo tan dramático: en cinco años, 144.000 muertes por tuberculosis pulmonaria, 11.000 por meningitis tuberculosa, 24.000 por otras formas de tuberculosis. Las consecuencias de la guerra de Marruecos, al menos hasta 1925, se añaden a una situación ya bastante crítica. En 1922, además de los heridos de guerra (unos 4.000), los hospitales acogen a más de 54.000 personas afectadas por diversas enfermedades infecciosas. En el ejército, un 90 por 100 de los reclutas son analfabetos y un 75 por 100 de ellos padecen deficiencias físicas o mentales; los casos de oligofrenia y de tuberculosis son numerosos (Carlos Rico-Abelló, 1971). También la sífilis hace estragos. Rico-Abelló recuerda que, en 1922, cuando la guerra de Marruecos, sobre un ejército de unos 178.570 hombres, el paludismo, por sí solo, afectaba a unos 90.788 hombres y las enfermedades venéreas a más de 20.000. Entre 1910 y 1917, medio millón de sifilíticos pasan por los hospitales. Y la enfermedad se extiende también por la población civil.

La realidad sigue siendo muy dura y problemática para gran parte de la población cuyo crecimiento, que refleja un progreso de las condiciones de vida de los individuos que la componen, dista mucho de traducirse, sin embargo, en un bienestar generalizado. Muchos españoles se ven afectados por las dificultades y las carencias, alimenticias, en particular: en 1925, un 45,2 por 100 de los quintos españoles miden menos de 1,63 metros, y numerosas provincias de ambas mesetas, de la Andalucía interior (Jaén, Córdoba) o de Extremadura, arrojaban cifras muy superiores: un 63,9 por 100 en Soria, un 57,5 por 100 en Burgos, un 57 por 100 en Segovia, un 57,1 por 100 en Zamora... A la inversa, sólo un 14,7 por 100 de los llamados a filas superaba ese año el 1,70 metros y es en Cataluña, y en particular en Barcelona, en Canarias, en Baleares y en el País Vasco (31,8 por 100 en Guipúzcoa) donde la proporción es más elevada (Anuario estadístico de España, Madrid, 1926, «Reclutamiento», VII, «Talla de los mozos útiles del reemplazo de 1925»: 440).

Por otra parte, el crecimiento demográfico que se impone, por encima de esas dificultades, se traduce por un alud de mano de obra joven que la economía y la sociedad españolas tienen dificultades en absorber en cuanto llega al mercado del trabajo. Si, hasta 1900, el crecimiento de la población activa es superior al de la población en edad de trabajar (15-64 años), la tendencia se invierte a lo largo de las primeras décadas del siglo *xx*: de ahora en adelante, la población potencialmente laboral crece más rápidamente que la población activa, lo que significa que está instalándose, como elemento estructural, un excedente de mano de obra virtual que no tiene acceso al trabajo. Entre 1900 y 1930, la proporción de mano de obra activa en relación con la población en edad de trabajar pierde 3,4 puntos (pasando de un 40 a un 36,6 por 100). Son múltiples las causas que pueden explicar tal fenómeno, que irá aumentando luego y que corresponde a una tendencia generalizada hacia una disminución del tiempo de presencia del trabajador en su puesto de trabajo. España, lo mismo que otros países de la periferia europea, regula este desfase entre demanda y oferta laboral con una política de emigración.

Las estadísticas sobre el particular son difíciles de establecer con precisión, a causa de la heterogeneidad de las fuentes españolas, según las fechas, y porque las de los países de llegada coinciden pocas veces con las del país de salida. No obstante, todos los estudios recientes coinciden para demostrar que la guerra de 1914-1918 acaba con esta fase de mayor

emigración, abierta en 1904, en particular hacia América: el saldo deficitario había alcanzado, en 1912, la cifra record de 134.000 salidas. La vuelta de la paz abre una segunda fase de la emigración, de menor intensidad, pero todavía fuerte. El saldo negativo alcanza las 104.000 salidas en 1920. Esta cifra, que no volverá nunca a alcanzarse a lo largo de la década, parece ser fruto de la acumulación de las salidas imposibilitadas hasta la fecha por la guerra y sus consecuencias inmediatas. Durante los años siguientes, España pierde cada año, sólo a causa de la emigración transoceánica, entre 2.000 y 17.000 nacionales; durante los años 1923 y 1924, el saldo de las salidas alcanza los 60.000 y 50.000, respectivamente. La crisis de finales de la década y luego el periodo de las guerras invierten definitivamente esta tendencia después de 1930.

Estos datos generales, sin embargo, sólo dan cuenta de modo desigual de las hondas evoluciones internas que conoce el país a lo largo de este periodo. España, que era todavía mayoritariamente una nación rural en 1900 y 1910, con más de dos tercios de la población activa dedicada a la agricultura y a la pesca, inicia después de esta fecha una fase intensa de transformación: tal proporción se reduce a un 58,8 por 100, en 1920 y a un 47,4 por 100, en 1930. Es, por consiguiente, a mediados de esta década cuando, por primera vez, menos de la mitad de la población activa española vive de la agricultura: de ahora en adelante, la industria (22,3 por 100 en 1920, 31,2 por 100 en 1930) y el comercio empiezan a cobrar mayor importancia en la sociedad. Pero son sobre todo los servicios los que están desarrollándose, pasando de un 18,7 a un 21,3 por 100 de la población activa entre 1920 y 1930, con un censo de 334.000 personas en 1910, 440.000 en 1920, 633.000 en 1930; dentro de esta categoría estadísticamente borrosa es donde parece afirmarse el peso creciente de las capas medias más numerosas y mejor formadas, en las que se reclutan los profesionales, juristas, médicos, ingenieros, profesores y maestros, científicos de todo género, etc., cuya importancia es difícil de evaluar con precisión, pero que constituyen el embrión de aquellas «clases medias» que se suscriben a las revistas, compran más periódicos, leen más libros. Es a ellos a menudo a quienes aspiran a alcanzar los escritores, los nuevos «intelectuales» o los artistas del momento.

Estos cambios en la distribución profesional de la población afectan directamente al reparto territorial de la misma. Las beneficiarias de las transformaciones son, obvio es, las principales ciudades del país, que reciben olas crecientes de emigrados interiores y concentran de ahora en adelante poblaciones considerables. Entre 1900 y 1935, Bilbao duplica el número de sus habitantes, que pasan de 83.000 a 161.000; Barcelona progresa de un 87 por 100 y supera el millón de habitantes en 1930; Madrid crece casi un 80 por 100 (pasando de 540.000 a 953.000 habitantes); Zaragoza, un 75 por 100 y Valencia un 50 por 100 (Shubert, 1991). Tal evolución repercute sobre la importancia que ocupan las diferentes regiones en el conjunto nacional. Si se toma como división administrativa la actual distribución territorial de las Autonomías, se nota que en la España de la década 1920-1930, Andalucía (que conoce un crecimiento demográfico notable) sigue siendo la principal reserva de población de la Península, pasando de un poco más de cuatro millones a un poco menos de cinco millones de habitantes; Galicia parece estancada (en torno a los dos millones de habitantes); Aragón es un poco más estable y gana unos 34.000 habitantes a lo largo de la década; mientras que la comarca de Madrid aumenta en más de 300.000. La comparación entre Castilla-León, quinta esencia de la «castellanidad» mítica, y Cataluña es particularmente sugestiva: la primera, que contaba unos 2,3 millones de habitantes a principios de siglo, se adelantaba netamente a una Cataluña, que contaba menos de dos millones (1,9). Veinte años más tarde, ambos territorios son equiparables, con 2,3 millones de

habitantes cada uno. En 1930, frente a los 2,4 millones de castellano-leoneses, los catalanes son unos 2,8 millones, y la diferencia irá acentuándose, lo que no dejará de alimentar el debate en torno a lo que debe ser el papel respectivo de Castilla o de Cataluña en la sociedad española.

Entre el final de la Gran Guerra y la proclamación de la República, la sociedad española conoce grandes variaciones demográficas que transforman de manera notable su paisaje humano. El país deja de ser predominantemente rural, agrario, castellano-centrista, y se vuelve más urbano, más industrial o comerciante, más «periférico»: una nueva España está naciendo que la cultura del momento refleja. Una mayor esperanza de vida de los españoles, el crecimiento y la juventud de una población que - aunque no está a salvo de los accidentes - se ha librado de la masacre de la Gran Guerra, el sentimiento, quizá, de una menor influencia de la muerte sobre la vida cotidiana, contribuyen, por otra parte, a dotar a este periodo de un clima de despreocupación, un nuevo impulso vital, una alegría que contrastan singularmente con las descripciones sombrías que hacía de su país y del estado de sus habitantes la literatura regeneracionista de los años 1890-1910: a esta alegría, que contradice el pesimismo de la generación anterior, un crítico como Luis Araquistáin atribuye el éxito de obras de teatro cuyo único fin es gustar al público y hacerlo reír, como *El astracán* de Pedro Muñoz Seca.

Un régimen en suspenso

Siguiendo el mismo ritmo que su población, España está modernizándose desde finales del siglo xix. Los indicadores económicos del desarrollo se acercan a los indicadores de los demás países occidentales. Algunos puntos negros subsisten, como la debilidad de las inversiones y de las exportaciones, además de un mal casi estructural, la importancia de la deuda pública. Sin embargo, aunque lentamente, la importancia del sector secundario en la población activa aumenta, y la productividad relativa de la agricultura es equiparable, en 1920, a la de la media europea.

En cambio, a nivel político, el país adapta difícilmente sus costumbres a las exigencias de la democracia. El sistema instaurado por Cánovas después de 1875 pretendía mantener la estabilidad a toda costa, evitando los pronunciamientos que habían minado los regímenes precedentes. Con el fin de favorecer la coexistencia pacífica entre los partidos, y de tranquilizar a las clases rectoras, todavía asustadas por la Revolución de 1868, ningún gobierno dudaba en recurrir a la práctica razonada de las elecciones falsificadas. Aquel régimen seudodemocrático, que oscila entre la corrupción y la represión, está presentado a menudo como la traducción, a nivel político, del control ejercido por la oligarquía terrateniente y financiera, e incluso como la expresión de un centro indolente frente a una periferia laboriosa; las categorías menos dinámicas - funcionarios y grandes propietarios - entorpecerían las más productivas, los comerciantes y los industriales modernos (Romera Maura, 1981). El instrumento económico de esta política poco dinámica es el proteccionismo necesario al desarrollo frágil de los sectores que conocen una lenta expansión: la industria textil catalana, la minería, la industria metalúrgica asturiana y vasca y la producción cerealística del sur y del centro.

Para mantener la alternancia política -el famoso turno-, decidida y organizada por los estados mayores de los dos partidos dominantes, el gobierno dispone de una carta mayor con el gobernador civil de cada provincia, que contribuye a obtener, con la complicidad del cacique local, el número de escaños deseado. Las candidaturas se preparan en la capital, de tal

manera que se tiene la impresión de que los diputados representan más a su propio partido en la circunscripción que a esta en Madrid, siendo la primera preocupación de cualquier candidato conseguir una circunscripción antes que tomar contacto con sus electores. Por fin, el recurso demasiado frecuente a la nueva ley electoral de 1907 (el famoso artículo 29) que dispone que es elegido diputado el candidato que carezca de adversario, priva de participación a una fracción importante de los electores: más de un 35 por 100, por ejemplo, en 1916 (Martínez Cuadrado, 1969). Ahora bien, desde mediados de los años 1910, este sistema ya no funciona. Unamuno llama a los dos partidos dinásticos: «las dos muletas turnantes» (El Mercantil Valenciano, 17 de junio de 1917). Estas muletas - la metáfora, adoptada luego por Araquistáin, Albornoz o Pérez de Ayala, tuvo gran éxito - sostienen un régimen paralizado de tanto ignorar su entorno social. La representación parlamentaria no es una mediación entre el pueblo y el poder, sino una representación, en el sentido teatral del término, organizada por este para aquel. Por otra parte, una vez votado el presupuesto, se cierra el Parlamento siempre que esté previsto un debate molesto para el gobierno; hasta tal punto que el poder legislativo no controla el ejecutivo. Luis Araquistáin describe esta disfunción con esta imagen: «Como el calamar, que expele tinta para ocultarse, el Parlamento español segrega discursos y leyes para hacer invisibles e incomprensibles los verdaderos problemas y sus verdaderas soluciones» (España, 69, 18 de mayo de 1916). Tales críticas, que se inscriben en el contexto de un movimiento antiparlamentario europeo, acaban por cuestionar, más allá del mal funcionamiento del Parlamento nacional y de una corrupción disfrazada de parlamentarismo, la esencia misma del régimen parlamentario.

A esto, cabe añadir la dislocación del bipartidismo, que estalla en fracciones rivales sin que se ensanche el espectro político de la monarquía. La impermeabilidad de este sistema, arbitrariamente dualista, concebido para perpetuar el poder de una clase social, explica la descomposición del mismo y la autodestrucción de los dos partidos dominantes después de la muerte de sus fundadores. El equilibrio del régimen está amenazado por las divisiones internas de los partidos y por la subida de nuevas fuerzas representativas de las aspiraciones populares.

Está fragilizado también por las repercusiones de la guerra sobre la economía española. Aunque permanece neutral, España comparte, con sus exportaciones masivas, el esfuerzo bélico de los Aliados, de quienes llegó a ser, sin habérselo propuesto, el arsenal. A pesar del auge comercial y financiero que supone esta situación, desestabilizan el país las reivindicaciones sociales, a causa de una fuerte inflación no compensada por aumentos salariales: esta alcanza un término medio de un 25 por 100 en cuatro años, mientras los precios crecen más de un 60 por 100 y los beneficios de las empresas un 133 por 100 (Ben Ami, 1984).

De la conjunción de estos factores nace la crisis del verano de 1917, la más grave desde el advenimiento del régimen cuyo fin parece anunciar.

La crisis de 1917

Ninguna de las tres fases que conoce el movimiento revolucionario - reivindicaciones corporativas de los oficiales superiores en junio, Asamblea de parlamentarios en Barcelona en julio, huelga general en agosto - logra inquietar seriamente al poder. Haciendo hincapié sobre la cuestión social y la fragilidad de la paz civil, la crisis demuestra el inmovilismo de los partidos dinásticos, llevados en última instancia a practicar la represión, y la impotencia de

los de la oposición al sistema, que se revelan incapaces de ofrecer una alternativa creíble. Los republicanos radicales de Lerroux y, sobre todo, los reformistas de Melquíades Álvarez, cuya alianza se revela ineficaz, no aprovechan la oportunidad para imponer sus miras y el Partido Socialista, único movimiento organizado, no tiene la intención de tomar parte en el gobierno. La crisis ilustra el agotamiento de este sistema, cuyo funcionamiento ya no puede mejorarse; suprimir el Parlamento era volver al absolutismo y procurar que fuera representativo era abrir las puertas al socialismo y al republicanismo. Las ciudades cobran mayor importancia en la vida política, mientras que de la contemplación del desierto ibérico, minado por el analfabetismo, el subdesarrollo y el caciquismo, nacen unos proyectos de instrucción que son fruto de una tradición elitista que oscila entre la incultura y la reacción. Gran parte del discurso sobre la escuela se dedica al análisis de las causas de su fracaso y a la glosa del hipotético programa político de un partido de intelectuales (Aubert, 1987) al que está emulando el discurso regeneracionista de la elite militar (López Campillo, 1984), mientras los parlamentarios, reunidos en julio de 1917, en Barcelona, a la iniciativa de los diputados catalanes, hacen un último intento por salvar la dignidad de la institución parlamentaria, pidiendo la convocatoria de una Asamblea constituyente.

Este deseo de ruptura es la expresión de la última posibilidad de encontrar una solución negociada a los problemas nacionales. Es fruto de las aspiraciones reformadoras de las tres fuerzas sociales más importantes del momento: la burguesía (representada por los industriales catalanes), el ejército (con la constitución de juntas de Defensa que se erigen en verdadero grupo de presión) y el proletariado unido a la pequeña burguesía (fuerzas sindicales de la UGT y de la CNT, republicanos y socialistas, siempre unidos desde la alianza electoral de 1909, renovada en 1913). La única consecuencia patente de esta crisis es el hecho de que la burguesía financiera catalana acceda a las responsabilidades ministeriales en el gabinete García Prieto, en noviembre de 1917, con Ventosa y Rodés. Sin embargo, esta apertura coyuntural no será suficiente y, de hecho, las bases sociales del gobierno irán disminuyendo: el intento, en febrero de 1918, de constitución de un «gobierno nacional» compuesto por líderes de los partidos dinásticos al que se une el representante de la burguesía catalana, el banquero Francesc Cambó, al que la Corona tiene que recurrir porque ningún partido acepta gobernar solo, no puede hacer ilusión. En cuanto a la izquierda republicana y socialista, ya no milita para transformar o liberalizar el régimen, sino para derribarlo.

Una inestabilidad política y social creciente

A nivel económico mundial, la situación creada por la Gran Guerra es nueva y los componentes de la crisis estructural que aparecen dificultan la restauración del sistema monetario y, por consiguiente, del comercio internacional. Mientras los Estados Unidos afirman su supremacía y las potencias europeas intentan recobrar sus posiciones anteriores, las economías «periféricas», que se beneficiaron de las circunstancias excepcionales de la guerra, tienen que afrontar, sin estar siempre preparadas para ello, la vuelta a una situación de normal competencia.

En España, la crisis de reconversión provocada por el final del conflicto borra rápidamente la euforia de los años de guerra, cuando las empresas se ven condenadas a replegarse sobre el mercado nacional. De ahora en adelante, la producción supera las necesidades y los precios tienden a bajar. Aunque las diferencias regionales y los desequilibrios sectoriales se han acentuado, la coyuntura de los años 1914-1918 no tuvo efectos estructurales importantes. Las empresas españolas, que aumentaron su producción más que su productividad para satisfacer

la demanda exterior, acumularon beneficios, sin aprovechar esta oportunidad para invertir, lo cual impide resorber el excedente estructural de mano de obra y las tensiones sociales inducidas.

A nivel político, el periodo de entre guerras se caracteriza por la inestabilidad gubernamental. Once gobiernos y cuatro legislaturas se suceden entre el 9 de noviembre y el 13 de septiembre de 1923. Estos gobiernos, llamados a menudo gobiernos «de concentración», se esfuerzan por paliar la fragmentación política que traducen los resultados electorales, sin llegar a superar el inmovilismo provocado por esta fórmula. Mantienen el país, al menos hasta el asesinato por un anarquista del dirigente conservador Eduardo Dato, el 8 de marzo de 1921, entre el caos revolucionario y la deriva autoritaria. Pero se contentan con hacer votar el presupuesto, sin ser capaces de llevar a cabo una política, mientras la continua ingerencia en la política militar de un ejército que pretende ostentar el monopolio del patriotismo deja prever una reacción pretoriana.

La unidad nacional está puesta en tela de juicio por los nacionalismos vasco y catalán. El primero, salido del movimiento que rechazaba la industrialización, parece adaptar por ahora su discurso etnocéntrico a las exigencias del capitalismo, pero al precio de escisiones que oponen la corriente favorable a la recuperación de los fueros a una minoría independentista cada vez más activa, que reúne, en particular, las juventudes nacionalistas y la dirección del semanario del partido, *Aberri*, pero que sólo logrará imponerse con la República, después de 1931. El segundo sigue siendo mayoritariamente conservador, hasta mediados de los años 1910, y se reagrupa, fundamentalmente, en el seno de un partido de ejecutivos, la Lliga Regionalista, controlada por la burguesía de negocios. Los nacionalistas catalanes quieren participar en la política española, porque están convencidos de que, quebrando el monopolio de los partidos dinásticos, lograrán la autonomía. Pero su deseo de contribuir a la regeneración nacional no está siempre bien visto por los gobernantes y acabarán sancionándolo los sectores más radicales del catalanismo. El contraste entre el carácter radical del discurso de la Lliga y la moderación de su práctica es notable. Mientras oscila entre la oposición al régimen (tomando una parte importante en la organización de la Asamblea de parlamentarios de 1917), la reivindicación de la autonomía (durante la campaña de 1919 a favor del Estatuto), y la participación en el poder (por tres veces entre 1918 y 1923), algunos, en su seno, reivindican abiertamente la independencia de Cataluña. Así es como nace, bajo la dirección de Macià, la «Federació Democràtica Nacionalista». La segunda participación de Cambó en el gobierno, en 1921, no consigue, como tampoco la primera, hacer adelantar las reivindicaciones autonómicas, y la Lliga conoce una nueva escisión con el nacimiento de «Acció Catalana» en junio de 1922. Unos jóvenes republicanos de la «Joventut Nacionalista de la Lliga», bajo el impulso de Lluís Nicolau d'Olwer y Jaume Boffil i Mates, se unen al movimiento, así como antiguos miembros de la «Unió Federal Nacionalista Republicana», recién disuelta, como Antoni Rovira i Virgili. Este nuevo partido vence a la Lliga en las elecciones provinciales de 1923 y se dota de un órgano, *La Publicitat*. Cataluña no llega a ser la Irlanda de España, según lo pretenden algunos observadores extranjeros, pero la expresión de su particularismo, que es también la de una diferencia socioeconómica creciente, molesta al régimen.

En la situación política de la posguerra, la presencia de un proletariado industrial más numeroso y mejor organizado (la UGT estabiliza sus efectivos en torno a los 200.000 miembros), así como el choque ideológico producido por el conflicto y el debate en torno a la autocracia y la democracia, transforman cualquier reivindicación en polémica acerca de la

esencia del régimen de la Restauración. Las fuerzas que aspiran a una democratización del sistema político español se sitúan a veces en el seno mismo de los partidos dinásticos, como la corriente católica demócrata-cristiana de A. Osorio o el Partido Social Popular de Gil Robles, pero a menudo están en la oposición al régimen, en el seno del Partido Reformista o del Partido Socialista.

Por otra parte, la guerra y la Revolución rusa revelan brutalmente el papel histórico de las masas. Nuevas corrientes ideológicas aparecen en España y se formula una nueva interpretación del Estado, para responder a las aspiraciones democráticas que se expresan fuera del marco institucional. Este deseo de participación lo expresa el llamamiento de la Unión Democrática Española para la Liga de la Sociedad de Naciones Libres, publicado el 7 de noviembre de 1918 por la revista España: «Españoles: ha llegado la hora de demostrar que somos dignos de pertenecer como pueblo y como Estado a una comunidad de democracias civilizadas, y que no queremos seguir viviendo aislados de los dolores y esperanzas del mundo ni regidos por poderes irresponsables ante la única soberanía del pueblo». El 12 de noviembre, un directorio republicano constituido en el Ateneo de Madrid pide simbólicamente el poder (Aubert, 1993). Los intelectuales que secundan este movimiento han renunciado a privilegiar la lucha ideológica; reconocen que, de ahora en adelante, lo que importa es la cuestión del poder. Pero su profesión de fe democrática coincide con un cuestionamiento en Europa de la democracia parlamentaria, vista por la izquierda como un instrumento de dominación de la burguesía y por la derecha como un sistema demasiado débil como para resistir los embates del bolchevismo.

Todos estos factores contribuyen a la agravación de una crisis que, en la inmediata posguerra, conoce sus mayores manifestaciones en el terreno social. La pérdida del poder adquisitivo y, luego, el aumento del paro provocan una creciente tensión social, puesto que la patronal responde con firmeza a las reivindicaciones obreras, lo que explica la atracción que ejerce la joven CNT y su táctica de la acción directa frente a la moderación de la UGT. El diálogo entre patronos y obreros, antes institucionalizado en el seno del Instituto de Reformas Sociales, no basta para reducir la tensión. Las huelgas son cada vez más duras.

El estado de agitación en el campo andaluz y en Cataluña es tal que los años 1918-1920 son conocidos como el «trienio bolchevique», referencia a la reciente Revolución rusa que sugiere la inminencia de un estallido revolucionario. Las tensiones sociales parecen haber alcanzado un punto crítico y una reforma del régimen de propiedad de la tierra parece más que nunca necesaria. La cuestión agraria se ha convertido en un verdadero problema nacional que la derecha y el catolicismo social interpretan como la consecuencia de una degeneración del sistema del latifundio, debida ya tanto a los efectos de la desamortización llevada a cabo a lo largo del siglo precedente por el liberalismo burgués, como al abandono del sentido cristiano de la propiedad, mientras la izquierda está convencida de que el origen del mal está en este mismo régimen de propiedad.

De la lucha por el pan a la lucha por la tierra, la tensión social creciente que se extiende por toda Andalucía no se interpreta ya como un tradicional conflicto de subsistencias, sino como los prolegómenos de una verdadera revolución (Maurice, 1986). La prensa de derechas (El Debate), que propaga una visión maniquea del conflicto, alimenta este temor para justificar la represión, mientras que la prensa liberal (El Sol), que no duda en hablar del fantasma bolchevique, aboga a favor de la reforma agraria. Duramente reprimido, este conflicto pierde su agudeza a partir de 1921. Pero es entonces cuando llama la atención el

recrudescimiento del terrorismo barcelonés.

En Cataluña, en efecto, a lo largo de los primeros años de la posguerra, los movimientos huelguísticos son de una violencia muy superior a la de los demás periodos. En 1919, la huelga de la compañía eléctrica Barcelona Traction Light & Power, popularmente apodada La Canadiense, que dura un mes, constituye el conflicto social más importante del momento. El conflicto estalla en una potente empresa de capital extranjero - la principal compañía eléctrica del país - a causa de la oposición de la dirección a la sindicalización de sus empleados. La extensión de la huelga general a las demás empresas del sector conduce al gobierno a proclamar el estado de guerra, mientras la burguesía organiza milicias urbanas (el somatén) en Barcelona. Se intenta en vano llamar a filas a los huelguistas, puesto que prefieren dejarse encarcelar, y los obreros de los diarios y de las imprentas - que respondían con la «censura roja» a la «censura blanca» gubernamental - se niegan a publicar la orden de movilización, así como cualquier noticia o comentario desfavorable a los huelguistas. El gobierno y «La Canadiense» tienen que ceder. Se liberan los presos y se satisfacen las reivindicaciones de los trabajadores, en particular la jornada de ocho horas, que se extenderá paulatinamente, por decreto, a todos los obreros de la industria. Unos días más tarde, la CNT convoca a una nueva huelga para pedir la liberación de los militantes todavía encarcelados. Este segundo conflicto dura dos semanas (del 24 de marzo al 7 de abril) y se decreta el estado de guerra, pero acaba mal para los obreros, que padecen despidos o encarcelamientos, y los militantes del sindicato persecución. El gobierno se ve desbordado por la represión y tiene que dimitir, tras la expulsión de Barcelona, por el capitán general de Cataluña Joaquín Milans del Bosch y Carrió, con el apoyo activo de la Federación patronal, del gobernador civil y del jefe superior de la policía. Todavía en el mes de agosto permanecían encarcelados más de quince mil sindicalistas.

Se multiplican entonces los atentados perpetrados por pequeños grupos incontrolados que los patronos catalanes confunden con la actividad sindical para justificar la represión. Aparecen las primeras bandas de pistoleros al servicio de algunos patronos. Su misión, de acuerdo con la policía y las milicias urbanas, es proteger a algunos empresarios amenazados por los terroristas anarcosindicalistas. Tal contexto no favorece la negociación. A pesar de la condena por la UGT del recurso a la violencia individual, la inestabilidad sociopolítica de los sindicatos de la CNT y el no reconocimiento patronal crean un clima de terror en el mundo obrero, que alimenta la intransigencia del patronato que arma a menudo el brazo de un terrorismo «blanco» tolerado por las autoridades barcelonesas, a partir de 1921. Hay en la Cataluña de 1921 trescientas setenta y seis víctimas, casi tanto como en Alemania el mismo año.

Sin embargo, el golpe de gracia llegará del interior mismo del régimen. A finales de julio de 1921, la opinión estupefacta se entera de la derrota de las tropas españolas en la parte oriental del protectorado marroquí. El desastre de Annual costó la vida de trece mil hombres, aniquilando los esfuerzos emprendidos desde hacía diez años. Se sabe que el general Fernández Silvestre, comandante de la plaza de Melilla, había llevado a cabo una ofensiva en la bahía de Alhucemas, sin previo aviso del alto comisario Berenguer, pero, según se dijo, con el beneplácito del monarca. Se vio en ello la prueba de que el rey no respetaba la Constitución, y empezó una campaña con el fin de determinar las responsabilidades. Se prolongó con un debate que los intelectuales y los periodistas transformaron en proceso al régimen e implícitamente al monarca. Indalecio Prieto resumió la cuestión con una fórmula lapidaria durante su discurso en el Ateneo sobre Marruecos, el 25 de abril de 1930: «Con el

rey o contra el rey».

El descrédito que afecta el régimen con esta serie de cuestiones mal resueltas u ocultadas (cuestión de las instituciones, cuestión agraria, cuestión obrera, cuestión marroquí), junto a la verdadera guerra social que se verifica en Cataluña, sólo podía agravarse tras la derrota de Annual. El régimen se tambaleó con la crisis de 1917; la guerra de Marruecos le asestó un golpe mortal, con dos vanos intentos de salir del sistema del turno que constituían la participación de los catalanistas, y luego de los reformistas, en el gobierno. El ejército, animado por los numerosos partidarios de un poder fuerte, se vio abocado a un acto desesperado por la encuesta sobre las responsabilidades. El 13 de septiembre de 1923, un golpe militar pone un término a la peligrosa deriva del debate sobre este asunto. El rey lo ratifica y confía el poder al general Primo de Rivera, que constituye un directorio militar. Pero no puede ignorar que da la espalda a las instituciones de las que era el garante supremo y está jugando su última baza.

La dictadura de Primo de Rivera

A primera vista, el golpe de Estado, acogido con entusiasmo por el mundo de los negocios, con interés entre algunos intelectuales y con alivio o indiferencia entre las clases medias, está barriendo un régimen exhausto. No hace más que oficializar, después de varios intentos abortados, la hipoteca que han puesto los militares sobre los gobiernos desde la constitución de juntas militares en 1916. En efecto, el Directorio tiene que enfrentar problemas cuya solución parece incumbir al ejército: la guerra de Marruecos, la violencia social, el mantenimiento del orden público y el terrorismo.

Dos tesis se oponen respecto a la índole del acto quirúrgico llevado a cabo por el dictador, según la metáfora consagrada desde el rene racionismo de Costa. ¿Se trata de una experiencia nueva o, más sencillamente, del engendro del régimen precedente con un sector militar hipertrofiado, como lo pensaron Azaña, Unamuno o Pérez de Ayala? ¿Empieza por fin a funcionar el régimen, abriéndose a los reformistas, con la constitución de un gabinete de concentración liberal y la entrada momentánea de José Manuel Pedregal en el Ministerio de Hacienda? En tal caso, el golpe de Estado habría defraudado las esperanzas suscitadas por un programa prometedor. Primo de Rivera habría matado a un recién nacido, cuando pretendía rematar un organismo enfermo (Carr, 1985: 542-577). En efecto, los proyectos de reforma constitucional de Pedregal, su deseo de conseguir una separación de la Iglesia y del Estado y las reformas preparadas por Chapaprieta para proteger la industria y racionalizar la red de distribución eléctrica prueban que el último gobierno presidido por García Prieto estaba decidido a ir hacia delante. No obstante, el «obsesivo problema» de Marruecos y la cuestión del terrorismo barcelonés acabaron monopolizando todas sus energías y el desgaste del régimen español era patente en un momento en que el parlamentarismo padecía una grave crisis en toda Europa.

La primera preocupación del Directorio es reprimir los conflictos sociales. Lo consigue rápidamente (429 huelgas en 1922, 155 en 1924). La disminución de los salarios y el aumento de la presión fiscal se traducen, para los obreros, en una degradación de sus condiciones de vida. Lo cual no significa que el régimen no intente llevar a cabo una política social. Se esfuerza por favorecer la construcción de casas baratas y por disminuir el precio de los productos de primera necesidad. Este esfuerzo se prolonga por la creación de un seguro de maternidad y una ayuda a las familias numerosas, así como un seguro contra los accidentes

de trabajo. Esto contribuye sin duda a la disminución muy importante del número de los conflictos sociales y de los atentados.

En lo político, el Directorio hace un intento infructuoso de moralización, valiéndose de los ideales de la Asociación Católica de Propagandistas. Pretende dotar a España de nuevas formas políticas y de nuevas normas constitucionales con la organización de una agrupación, la Unión Patriótica, y la convocatoria, en 1927, de una Asamblea nacional de tipo corporativista que elabora un proyecto de Constitución en 1929. Mientras tanto, procura estimular sus bases reaccionarias con un arranque fundado en la búsqueda de similitudes con la Italia fascista. Pero la coincidencia cronológica no debe crear una ilusión, Primo de Rivera no es Mussolini ni Venizelos. En cuanto desacredita a la clase política, la Dictadura tiene que encontrar en otro lugar los fundamentos de sus instituciones. Los intentos reiterados del dictador para atraer hombres nuevos y, en particular, representantes de la clase obrera, no cuajan. El régimen no logra instaurar un nuevo modo de representación política ni institucionalizarse.

Aunque no conviene confundir los objetivos proclamados y la realización de estos, es en el capítulo económico donde su balance es mejor. Su política responde en este sector a dos imperativos: luchar contra la recesión mediante el proteccionismo y estimular la economía mediante la realización de grandes obras públicas. Durante los años de la Dictadura, España conoce un doble proceso de crecimiento y de modernización económica. Este crecimiento es lento y poco espectacular, pero es real y continuo, y modifica las estructuras económicas y sociales.

En cuanto al equipamiento, los viejos ideales «regeneracionistas» empiezan a ser fructíferos: se construyen canales, carreteras, ferrocarriles, otras tantas realizaciones que caracterizan la propaganda del régimen. La política de grandes obras dinamiza la economía española y favorece un crecimiento que ilustra la formidable expansión de los cinco mayores Bancos españoles (Velarde Fuertes, 1968). Aunque el país no había hecho realmente la primera revolución industrial, le alcanza la segunda. Además de los sectores de alimentación, cuero, derivados de la madera, artes gráficas o construcción, es durante los años veinte cuando se desarrolla una industria eléctrica y química. Preocupado por la creación de una imagen nacional a uso interno tanto como externo, la Dictadura también lleva cabo una política turística.

Llevada por una coyuntura internacional favorable, España comparte el optimismo de la segunda mitad de los años veinte, prolongando el nacionalismo político con el proteccionismo, ya confirmado por el arancel de Cambó en 1922 e, incluso, con una política de autarquía, expresión de un nacionalismo económico que tiende a constituir un mercado dentro de las fronteras. Pero la práctica de tal capitalismo asistido exige la intervención de un Estado únicamente preocupado por la gestión a corto plazo, y este intervencionismo de la Dictadura hace que la economía española llegue a ser la más protegida del continente y, por consiguiente, la menos competitiva (Palafox, 1990).

Después de 1925, el Estado recurre masivamente al empréstito. Lejos de acabar con el déficit crónico del presupuesto del Estado, la Dictadura añade el peso del aumento de la deuda pública. La consolidación de la peseta en 1927, debida a una fuerte especulación al alza por parte de los medios de negocio internacionales (tras el éxito de la política marroquí), que parece indicar que el país está por buen camino, no dura. En un contexto de inestabilidad

financiera internacional, la situación financiera de España provoca, en 1928, una crisis de confianza y una caída de la peseta que alcanza un 22 por 100.

Los factores negativos de tipo coyuntural se añaden a los factores estructurales de fragilidad de la economía española. Después de 1928, la caída de la peseta y la depresión económica acarrearán una baja del poder adquisitivo. La elección de la estabilización por la deflación, cuando la recesión internacional alcanza la economía española, se traduce por la recesión, el paro y la morosidad de las empresas (García Delgado, 1980), lo cual contribuye a la caída de Primo de Rivera, a quien sustituye el general Berenguer en 1930.

¿El régimen instaurado el 13 de septiembre de 1923 constituye un mero paréntesis en la vida política española? El recurso a esta noción poco histórica - propuesta por la propaganda del mismo régimen - no basta para calificar los efectos de la suspensión autoritaria de la vida pública. El régimen instalado por Primo de Rivera - que dista mucho de ser una tiranía - se caracteriza por el voluntarismo y la autoglorificación, la improvisación y la falta de coherencia. Pero no se puede pretender que sólo haya constituido un intermedio durante el cual nada importante se ha emprendido. Algunas mutaciones decisivas, debidas principalmente a la política de grandes obras, se produjeron entre 1923 y 1929. Esta cuestión viene a recordar útilmente la ambigüedad sobre la cual este régimen político de excepción se fundamenta, cuando pretende durar, dotándose poco a poco de instituciones nuevas, para proyectar en el tiempo una interrupción de la vida política concebida inicialmente como provisional.

¿Reanudó el dictador la política tradicional del Partido Conservador? ¿Cabe hablar de ruptura, de continuidad o incluso de reacción? La acción de Primo de Rivera se fundamenta en el paternalismo del dictador. Este procura seducir y establecer un contacto que cree directo con la opinión mediante la publicación de notas oficiales en la prensa. El despotismo que practica, con un paternalismo algo campechano, parece más andado en el autoritarismo y en el antiparlamentarismo del siglo precedente, más cercano en cualquier caso a los rasgos antidemocráticos o improvisados del regeneracionismo, que fruto de una emulación con Mussolini. Las esperanzas que suscita al presentar su régimen como una mera transición hacia un régimen liberal mejor, liberado del turno de partidos estériles, se verán defraudadas.

Las veleidades del dictador de lograr una nueva alternancia entre dos nuevas fuerzas, que serían la Unión Patriótica - creada en 1924 - y el Partido Socialista, sólo se traducen parcialmente por la participación de algunos socialistas en el Consejo de Estado, que sustituye al Instituto de Reformas Sociales. La política social del régimen parece haber logrado su fin cuando el decreto de 26 de noviembre de 1926 crea unos comités paritarios que reúnen, bajo una misma autoridad política, a patronos y a obreros, tanto más cuanto que la UGT acepta enviarle algunos representantes. Pero dicha colaboración provoca una división entre los militantes y no favorece al Partido Socialista porque abre una brecha duradera entre los amigos de Largo Caballero y los de Prieto.

La Unión Patriótica, cuyo origen está en los Círculos Católicos, influenciados por la doctrina del catolicismo social de Ángel Herrera Oria, llega a ser una especie de partido único compuesto, según el dictador, de «hombres de buena fe con ideas sanas», que cae en el diletantismo regeneracionista y, a partir de 1929, en la paranoia anticonspiradora y la delación. No se trata en absoluto de un partido de tipo fascista, capaz de sostener al gobierno, sino que, al contrario, desaparece en cuanto carece del apoyo de este. Su fracaso confirma la

incapacidad del régimen para encontrar una base popular y constituir un partido de masas.

Sólo tardíamente Primo de Rivera se preocupa por dotar a su régimen de formas constitucionales que pretendan ajustarse a las circunstancias europeas y nacionales. No se trata de adaptar la Constitución de 1876, a la que se considera fuente de todos los males. El texto que prepara el régimen, en 1929, pretende conciliar el Derecho divino y la psicología nacional. Tiene por principio «el realismo, la voluntad y la superación del dualismo» (Pemartín, 1929: 658). Sus fundamentos son más psicológicos que jurídicos. Alude a leyes orgánicas o sociales. Unica concesión al espíritu fascista de moda, se otorga un voto corporativista y un voto plural a los padres de familias numerosas, lo cual viene a consagrar el olvido del sufragio universal y de la soberanía popular. Parece que se vuelve a un sistema de representación que se fundamenta en los tres estamentos. Con el ideario de Gil Robles, la Dictadura vuelve al Antiguo Régimen, cuando no a la Edad Media - cuando se alude al Consejo de Juan II de Castilla-, y permanece fiel a la improvisación que la caracteriza. El dictador se enterará de ello tardíamente, al confiar a sus amigos: «La próxima vez, llevaré en el bolsillo una Constitución». Este fue sin duda el punto débil de su régimen, tal como no dejaron de manifestarlo los generales Aguilera y Weyler cuando organizaron la sublevación de junio de 1924, exigiendo la vuelta al orden constitucional.

En 1929, la UGT se niega a designar sus representantes en la Asamblea nacional consultiva que pretendía convocar el dictador. En cuanto a los anarquistas de la CNT, que sufren a menudo la represión del régimen, vacilan entre la insurrección, tal como la preconiza la FAI, la nueva y clandestina Federación Anarquista Ibérica fundada en julio de 1927, como respuesta a la interdicción de la CNT, y la colaboración, dentro de los comités paritarios, tal como lo propone Ángel Pestaña. Los complots liberales y republicanos sólo anticipan el movimiento popular que acompaña, a finales de año, la caída de Primo de Rivera, cuya dimisión exige el rey frente a la inquietud de los medios financieros. En la oposición, ciertos políticos, como Sánchez Guerra, exigen de nuevo la vuelta a la norma constitucional. Pero otros se reúnen en el exilio con algunos intelectuales famosos, o secundan, en Madrid, la lucha de los estudiantes. Todos acabarán adoptando la fórmula de Ortega cuando protesta contra la designación del general Berenguer para sustituir a Primo de Rivera: «Delenda est monarchia».

La vuelta al orden constitucional no podía ser una vuelta al statu quo ante. Cuando aceptó respaldar el golpe de Estado, negándose a convocar la sesión parlamentaria en marzo de 1924, el monarca ligaba su suerte y la de la monarquía a la del dictador. Los liberales de los partidos dinásticos que habían fundado el movimiento constitucionalista para encontrar una solución susceptible de poner legalmente un término a la Dictadura - pero también para paliar la ausencia de cuadros de un régimen que había acabado privándose de sus elites atrayendo sólo un puñado de intelectuales - no estaban equivocados. Preparaban abiertamente el advenimiento de un régimen republicano.

Las arcas del Estado están vacías, lo cual no permite llevar a cabo una política social. La herencia de la Dictadura hace peligrar el futuro de una República que tendrá, además, que afrontar la mayoría de los problemas anteriores (y, en particular, la cuestión agraria), agravados por los efectos financieros mundiales del crac de 1929.

Tras un año de indecisión gubernamental, excepto en el sector económico en el que se contradice a menudo la política económica de Primo de Rivera, y de conspiración

republicana, los candidatos republicanos ganan en las grandes ciudades las elecciones municipales organizadas por el almirante Aznar y heredan de la imperiosa e ingrata obligación de concebir un régimen que hacía falta definir y hacer funcionar a la vez, y de buscar una solución al desequilibrio creciente entre las estructuras políticas y sociales. Esta es la esperanza que la República pondrá en la nueva alianza entre las clases medias y la clase obrera.

LIBROS Y MEDIOS DE COMUNICACIÓN DE MASAS

Entre 1917 y 1931, los factores socioeconómicos susceptibles de potenciar los medios y la edición están reunidos en España. La modernización de la economía tiene un impacto directo sobre la comunicación y el ocio. Favorece, en efecto, el hábitat urbano, que crece un 30 por 100 entre 1920 y 1930, lo que acarrea una transformación de los modos de vida y facilita la emergencia política de nuevas capas sociales. Asimismo, genera nuevas necesidades y la posibilidad de satisfacerlas, a través del aumento de la renta media disponible, de la disminución del horario laboral, del desarrollo de las técnicas y medios de intercambio y sobre todo de la alfabetización, que progresa más de un 37 por 100 a la largo de la década.

Pero la evolución del sector de los medios y de la edición dista de ser homogénea: la prensa vive una transformación radical, el cine termina de afirmarse como arte nuevo, la radio nace y se va conformando, y el libro despierta de su languidez para conocer pronto una verdadera efervescencia.

La edición

Los años 1920 marcan un viraje en la edición en España. Este sector de la economía y la cultura, que hasta entonces tenía serios problemas estructurales, agravados por las recaídas coyunturales de la primera guerra mundial, entra en la modernidad bajo el impulso de Calpe - empresa que reúne a capitanes de industria e intelectuales de primera fila - y conoce una extensión de su público en el marco del hervidero de finales de la Dictadura.

Los factores sociales que constituían hasta entonces un lastre para la difusión del libro en España son conocidos. Forman todo un conjunto y no son, a fin de cuentas, sino uno de los aspectos del atraso del país a principios del siglo.

Además del analfabetismo, parece que la propia organización escolar es un freno para la lectura, cuyo aprendizaje tardío (hacia los ocho o nueve años) no facilita su transformación en hábito. Por otra parte, a la mayor parte de la población, incluida la pequeña burguesía, la estrechez económica le cierra el camino al libro, producto que su relativa carestía transforma en auténtico lujo, cuando falta lo esencial. En 1922, su precio medio (3,5 pesetas) equivale a más de la mitad del sueldo diario de un maestro (entre 5 y 7,5 pesetas) o de una mecanógrafa, y la lectura pública que se practica en los casinos sólo resuelve en parte el problema. El libro está, pues, sólo al alcance de una minoría, cuya posición social favorece el conformismo: los misales y libros edificantes constituyen, con los libros de texto, las mejores ventas de los editores, lo que no los incita a apartarse de la rutina (Barrére, 1980: II, 204).

Las obras de creación se venden mal. De 1890 a 1930, una venta de 150 a 250 ejemplares al año parece ser norma: el público del libro parece reducido a 200.000 o 300.000 españoles tan sólo, sobre 23,5 millones (Barrére, 1980: II, 221). La situación de los escritores se resiente por ello: pocos son los que pueden vivir con su pluma, si no es dedicando lo esencial de su quehacer al periodismo, pero generalmente sus ingresos apenas superan los de un empleado. Los efectos de la guerra mundial agravan estos problemas, sumiendo a la edición en una crisis de la que dan testimonio numerosos artículos de prensa. La guerra submarina dificulta las exportaciones hacia América, cuando constituían un complemento indispensable a las escasas ventas peninsulares, y las perturbaciones financieras que acarrea el conflicto en

el mundo entero retrasan o congelan los pagos. Algunos editores quiebran por este motivo, como, por ejemplo, Renacimiento. El papel escasea y es caro, lo que constituye otro freno, incluso un obstáculo, para la actividad editorial.

Se proponen soluciones, como la instauración de un sistema de ayudas públicas que distribuiría una junta, y se acusa a las librerías de practicar márgenes excesivos. Habrá que esperar el año 1922, con la creación de la Cámara Oficial del Libro y de los Pen-Clubs, para que se favorezca la expansión de las profesiones y oficios relacionados con el libro y una mejor retribución del escritor (Barrère, 1980: II, 211). Desde el final del conflicto, sin embargo, con la reapertura del mercado latinoamericano, se observa un principio de recuperación: entre 1917 y 1919, las exportaciones españolas de libros aumentan un 20 por 100 en tonelaje (Barrère, 1989: 156). La década que se inicia llevará la impronta de un esfuerzo de reconquista que se prolongará hasta 1934 por lo menos y cuya punta de lanza será Calpe, recién llegada al sector de la edición.

En 1918, un año después del lanzamiento de *El Sol*, Nicolás María Urgoiti funda la editorial Calpe (Compañía Anónima de Librería, Publicaciones y Ediciones) cuyo capital nominal se fija en 12 millones de pesetas, lo que la sitúa desde el principio - y con diferencia - en cabeza de las editoriales españolas. La participación de La Papelera Española que, después de asegurarse el control del mercado del papel prosigue de este modo, bajo la batuta de su fundador, la política de desarrollo vertical que la había llevado ya a intervenir en la prensa, representa la mitad de la aportación inicial. Pero las motivaciones económicas, a las que habría que añadir la escasa o nula reglamentación del mercado del libro (Cruz, 1983: 274), no parecen ser el único factor a tener en cuenta. Urgoiti opina que la renovación de su país, a la que aspira, pasa por la difusión de la cultura y la apertura a las corrientes intelectuales del exterior. Por otra parte, sueña con contribuir a restaurar la proyección de España en Hispanoamérica, ocupando el lugar que los Estados Unidos y Francia le han arrebatado indebidamente, a su parecer, y para ello prevé desde el principio la creación de una sucursal en Buenos Aires, como simple primer paso.

Fiel al esquema que aplica constantemente en sus creaciones empresariales, Urgoiti se dota de los medios necesarios para asegurar su dominio sobre el mercado del libro. La enorme inversión de partida que le facilita el poderío financiero de La Papelera es base de esta estrategia. Le permite disponer de las mejores instalaciones, dotadas en especial de la maquinaria más reciente, importada de Estados Unidos. Los talleres de tipografía e imprenta, instalados en Madrid, representan una inversión de cerca de 4 millones de pesetas. Calpe dispone igualmente, en Barcelona, de un depósito destinado a su actividad exportadora. Pero la ventaja que le confiere el apoyo de La Papelera no es sólo financiera: le permite eludir el peliagudo problema del abastecimiento de papel y de su coste, que frena la actividad de sus competidores, e incluso constituye un arma temible contra ellos.

Libre de toda hipoteca en cuanto a la fabricación, Urgoiti, como lo había hecho al desarrollar La Papelera, presta suma atención a los problemas de comercialización. Considerando que la ineficacia de la red de librerías es uno de los obstáculos principales a la difusión del libro, procura remediarla. Así nace, en 1922, la Casa del Libro, situada en la Gran Vía de Madrid, símbolo de la modernidad en la España de los años veinte. Al inaugurarse, es una de las librerías más innovadoras de Europa: el lector accede libremente al libro, sin que el dependiente constituya un obstáculo, según una técnica de venta que desde entonces se ha generalizado pero que entonces es única en España. Urgoiti propone, por otra

parte, mejorar la formación de los dependientes y vendedores ambulantes, haciéndoles estudiar los idiomas extranjeros y las prácticas comerciales modernas. De forma más general, se muestra partidario de una verdadera organización del mercado del libro, fuera de toda intervención del Estado. Calpe, por ejemplo, distribuye con su propia producción la de otros editores como La Lectura, Revista de Occidente, Paracelso, Biblioteca Nueva, etc., en el mercado americano sobre todo, en beneficio de todos: acceso a un amplio público, para los pequeños editores y consolidación de sus ramificaciones transatlánticas para Calpe (Urgoiti, 1928: 413). Después de la sucursal de Buenos Aires, se crean otras en Chile, Cuba y México, que se encargan de las relaciones con los autores y librerías de Hispanoamérica.

Urgoiti preconiza también la creación de asociaciones de editores y autores que, de esta forma, defenderían mejor sus intereses, e incluso de personas procedentes de horizontes diversos - aristócratas, editores, libreros, etc. - que un amor común al libro reuniría en la búsqueda de nuevas maneras de promocionarlo. En efecto, explicaba en 1928, el problema no está en la demanda, sino en la oferta, en esa «anemia de lectores, que se está combatiendo no con alimentos muy nutritivos, sino con bocadillos o tapas, en forma de novelitas semanales y publicaciones análogas, revistas, etc.» (Urgoiti, 1928: 413). Pero el individualismo de los editores no es fácil de vencer: «Las cámaras oficiales del libro han tenido muy pocos resultados, ante todo por el individualismo y la falta de cohesión de los editores. En tiempos de concentraciones industriales, esta actitud es por lo menos extraña y perjudicial del espíritu español del que es vehículo insustituible el libro» (Urgoiti, 1928: 414).

En cualquier caso, Calpe es un éxito que da una nueva prueba del genio de Urgoiti, que ya había fundado El Sol, y de su capacidad para convencer a unos capitalistas (algunos, muy conservadores) preocupados ante todo por que fructifique su dinero y para desarrollar, rodeándose de los intelectuales más brillantes de su tiempo, una política de difusión de la cultura cuya orientación es indiscutiblemente progresista. Así describe él mismo, unos años más tarde, el proceso de creación de Calpe:

«La Papelera Española [...1 creyó llegado el momento de realizar un esfuerzo haciendo un llamamiento, a la vez a los capitalistas y a los intelectuales, para llegar a constituir una gran sociedad editorial que, abarcando en lo posible todas las manifestaciones de la cultura mundial, presentase a los pueblos de habla española lo mejor de su producción intelectual y tradujese a nuestro idioma las manifestaciones de la cultura universal» (Urgoiti, 1922: 313).

El presidente de Calpe es el conde de Aresti (presidente también de La Papelera Española), cuyos vínculos con la oligarquía que entonces domina España son conocidos; pero es Urgoiti quien preside el comité directivo, del que forma parte José Ortega y Gasset. Organiza la producción editorial, creando él mismo las colecciones que pone bajo la responsabilidad de los mejores especialistas (Urgoiti, 1922: 314-316). El cometido de la «Colección Universal», dirigida por el profesor García Morente, es poner al alcance de todos las obras maestras literarias clásicas y modernas. Su cadencia de publicación es de veinte títulos al mes, de tal forma que en 1922 se han publicado ya setecientas obras. La «Colección de Contemporáneos», dirigida por Luis Bello, está dividida en tres secciones: «Humoristas», «Poetas» y «Colección Contemporánea», y cuenta con obras de Unamuno, Proust, Tchajkov, Valéry Larbaud, Thomas Mann, Einrich Mann, Francis James, Julio Camba... En el catálogo de la colección «Geografía, Historia y Viajes», dirigida por un universitario, figuran escritos de Darwin, Charcot, Fabre, etc. Las «Guías de Calpe», aún en proyecto, se disponen a cubrir

el conjunto de las regiones de España, ofreciendo mapas, dibujos y fotos. La «Sección Pedagógica», dirigida por Lorenzo Luzuriaga, publica los «Libros de Aventuras» y «Libros de la Naturaleza», destinados a los niños. La colección titulada «Sección de Medicina» está dirigida por Santiago Ramón y Cajal, con la ayuda de prestigiosos médicos. Habría que añadirle la de «Ingeniería, Química y Electricidad» y las de agricultura y ganadería: «Catecismo del Agricultor y del Ganadero», cuyos títulos se venden al muy módico precio de 50 céntimos, «Tratados Especiales, Tratados generales»: «en forma que la terminación de los tres grupos constituirá una verdadera enciclopedia de esta importantísima rama de la actividad humana» (Urgoiti, 1922: 316). En 1922 se crea, asimismo, una colección de jurisprudencia. El comité directivo incluso cuida de la edición de obras que no encuentran lugar en las diferentes colecciones, como las de Wells, Keynes, Morgan o las que tratan de la teoría de la relatividad.

De tal forma que todas las ramas de la cultura clásica y moderna, de las técnicas y de las ciencias están presentes. No es sorprendente, pues, que Calpe, cuyos primeros productos fueron el Diccionario etimológico de Menéndez Pidal y el Diccionario clásico de la Real Academia Española, contribuya a llevar a cabo la gigantesca enciclopedia cuya edición había emprendido la casa Espasa, de Valencia.

En 1921, a petición de la familia Espasa, Urgoiti acepta, en nombre de La Papelera y de Calpe, proveer de papel a Espasa a cambio de la exclusividad de la distribución de la enciclopedia y toma una opción sobre la publicación de los 26 volúmenes aún por editar. Lo que concluirá, en 1925, esta vez en contra de la opinión de Urgoiti, con el nacimiento de Espasa-Calpe. La publicación del LXX y último volumen de la enciclopedia, al coste unitario de 300.000 pesetas, para una tirada de 20.000 ejemplares, 15.000 de ellos vendidos por suscripción, no intervendrá hasta 1930. Entretanto, una Historia de España, dirigida por Menéndez Pidal, y una Historia de la literatura española también habían sido lanzadas.

Si los móviles de Urgoiti encierran cierta nobleza, no por ello la política de Calpe deja de ser dura para sus competidores, a los que procura asfixiar saturando el mercado con una oferta superabundante y de calidad a precios muy bajos: 50 céntimos, para la «Colección Universal», que ha sido calificada de bolsillo avant la lettre (Barrère, 1980: II, 201). Los costos son reducidos por las economías de escala que favorece la política de exportación (Urgoiti, 1928: 413), pero la elección de títulos también interviene, a expensas de los creadores en este caso. Llevado por el objetivo de asegurar las ventas y reducir los derechos de autor, deja muy poco espacio para las novedades literarias, frente a los clásicos y a las obras extranjeras: entre un 94 y un 96 por 100 para la «Colección Universal» (Barrère, 1989: 157).

El público, sin embargo, parece darle la razón a Urgoiti. Los autores de la «Colección Contemporánea», abierta a las obras originales, no encuentran el éxito esperado, constata, en 1928 (Urgoiti, 1928: 413), mientras que la «Colección Universal» - y en especial la novela rusa - conoce unas ventas que rivalizan con las de la «Biblioteca de Ideas del Siglo xx» - dirigida por José Ortega y Gasset, editor de la Revista de Occidente, a la que apoya Urgoiti-, así como los libros de las colecciones «Humoristas», «Medicina», «Naturaleza», «Los Grandes Viajes Clásicos», los de geografía, los del naturalista Henri Fabre y los que se refieren a la actualidad política universal (Wells, Keynes, etc.). En cambio, la progresión de la colección «Agricultura y Ganadería», con sus «Catecismos» y sus «Tratados», es más dificultosa, así como para los «Grandes Viajes Modernos» y los libros de ingeniería, lo que

señala los límites de la política de la oferta en aquella España donde la cultura técnica gozaba de escasa consideración, a pesar de las inmensas necesidades.

Como la expansión de Calpe, pero más tardíamente, el auge de la oposición al régimen de Primo de Rivera será otro factor de ampliación del mercado editorial. La demanda existe, a pesar de los obstáculos, y no se limita, por lo demás, al libro político, como lo muestra algún testimonio: «Se leyó entonces como nunca. Los libros se editaban como artículos de consumo, pero resultaban caros para los que sentían ganas de leerlos, y por eso las bibliotecas públicas estaban llenas siempre de jóvenes ávidos de leer todo lo que se publicaba» (Aguado, 1972: 169).

La cuestión de la lectura y de las bibliotecas

Las cuestiones referidas a la producción de libros, a la lectura y, en especial, a la lectura pública no son fáciles de delimitar con precisión. Según las estadísticas oficiales, las de 1917, los impresores depositaron en la Biblioteca Nacional - se supone que en el marco del depósito legal («Obras remitidas por los impresores a la Biblioteca Nacional») - un récord de 4.820 libros y 6.019 folletos de menos de 200 páginas, frente a 3.438 y 3.537 ejemplares, respectivamente, en 1910. Pero estas cifras, inigualadas hasta entonces, no tendrán continuación, también según las estadísticas oficiales, que reflejan en el transcurso del decenio siguiente una disminución brutal del depósito: los libros enviados ya sólo son 2.155 en 1920, 2.903 en 1925, 3.000 en 1930, mientras los folletos siguen una evolución paralela (3.650 en 1920, 3.700 en 1925, 3.820 en 1930). Por su parte, el número de obras nuevas inscritas en el Registro de la Propiedad Intelectual - en principio, pues, creaciones recientes - también sufren un retroceso; después de un fuerte alza (3.260 inscripciones en 1917, frente a 2.200 en 1910), la caída es severa: 1.420 títulos en 1925 y sólo 1.900 en 1930 («Medios de cultura y manifestaciones de la misma, Obras remitidas por los impresores a la Biblioteca Nacional, etc.», Anuario Estadístico para 1930: 641). Estos datos oficiales deben sin duda manejarse con cautela, ya que a menudo reflejan más las carencias del depósito legal que el movimiento real de la edición: sería necesario, por lo tanto, cotejarlas con una encuesta más cualitativa que tuviera en cuenta las fechas efectivas de ingreso de las obras más significativas de la época o las ausencias notorias del catálogo de las ediciones príncipe para afinar el análisis.

Si el ingreso de novedades en los fondos públicos plantea verdaderas interrogantes, prevalece, sin embargo, la impresión de que la red de bibliotecas existente conoce a pesar de todo un auge efectivo y responde mejor a una creciente demanda de lectura. Así, en 1917, las 18 bibliotecas madrileñas habían recibido 376.144 lectores [224.000 para la Biblioteca Nacional, y 41.430 para la biblioteca popular del barrio de La Inclusa (Anuario para 1917, Madrid, 1918: 468)]; en 1923, son cerca de 441.000 lectores los que han acudido a estas mismas bibliotecas (212.000 para la Biblioteca Nacional, pero 44.000 y 47.000, respectivamente, para las bibliotecas populares de Chamberí y de La Inclusa). En 1930, en fin, son cerca de 470.000 lectores los que han recurrido a centros madrileños, más numerosos, más diversificados (en especial con una red de bibliotecas circulantes que afecta a 16.000 lectores y un reforzamiento de las bibliotecas de barrio), pero de la cual no forma parte estadísticamente la Biblioteca Nacional (Anuario, 1930: 643). «Bellas letras», «Enciclopedias, periódicos», «Ciencias y artes» (muypreciadas en las bibliotecas populares de Chamberí o de La Inclusa) son entonces las secciones más solicitadas, delante del Derecho, de la historia y muy por delante de la teología.

En Barcelona, la situación era algo diferente. La Biblioteca Arús, creada en 1895, animada por librepensadores y dirigida inicialmente por un ex libertario, Eudald Canivell, había inscrito en sus estatutos una obligación de tolerancia y acogida, antes de integrarse en la red institucional barcelonesa, y había dado de esta forma, desde fines del siglo, una tonalidad peculiar a la cuestión de la lectura pública barcelonesa (Casassas, 1983: 176). Un poco más tarde, denunciando lo que percibían como una discriminación o, al menos, un abandono de Cataluña por parte del Estado central, los catalanistas, cuando consiguieron conquistar cierta autonomía cultural gracias a la formación de la Mancomunitat (1914), dirigida por ellos, lanzaron un ambicioso programa cultural cuyo florón es la creación de la Biblioteca de Cataluña, en pleno centro de la ciudad, concebida como una especie de Biblioteca Nacional a escala catalana. Inaugurada en 1914 y constituida a partir de la compra de algunos fondos catalanes privados, enriquecida luego por donaciones de importantes colecciones, como la de Isidre Bonsoms o de Jacint Verdaguer, contaba con 47.000 volúmenes en el momento de su inauguración, pero se desarrolló rápidamente. Paralelamente, entre 1916 y principios de los años veinte, fue creada una red de bibliotecas «populares» dependiente de la Biblioteca de Cataluña, que instaló sus centros fuera de Barcelona, en numerosas poblaciones de la Cataluña interior, como Olot, Vic, Vendrell, etc., o en los grandes centros industriales como Badalona, Terrassa, Mataró, etc. (Casassas, 1983: 244). En Barcelona, en 1917, 104.298 lectores se repartían entre la biblioteca universitaria, la de Cataluña (28.874 lectores), la «biblioteca popular para la mujer» [creada en 1909, en una perspectiva más bien conservadora, por Francesca Bonnemaison, con el apoyo de Francesc Cambó, 14.360 lectores en 1917 (Casassas, 1983: 220)] o la Biblioteca Arús [8.304 (Anuario: 469)]. El conjunto de las bibliotecas dependientes de la Diputación de Barcelona había acogido 24.000 lectores en 1920; recibió cerca de 72.000 en 1930 (Anuario, 1930: 646), cifras que muestran el hambre creciente de lectura y de cultura que tenían los españoles en vísperas de la República. Pero las disparidades regionales siguen siendo notables. Así, por ejemplo, en 1925, España contaba oficialmente con 75 bibliotecas públicas que dependían de la «Sección de Informaciones de Enseñanza» (Anuario, 1928: 599), en el seno de la cual se agrupaban desde la Biblioteca Nacional hasta las diferentes bibliotecas universitarias y una biblioteca por capital de provincia cuando no tenía universidad; a ello se añadían también las bibliotecas «populares» de los diversos barrios de Madrid, Valencia, Zaragoza y Valladolid. En total, aquel año, este conjunto había acogido más de un millón de lectores. La Biblioteca Nacional se llevaba la mejor parte, con 264.245 lectores, por delante de la biblioteca universitaria de Barcelona (91.000 lectores). Pero las disparidades entonces parecen enormes: la biblioteca popular del barrio de Chamberí había acogido por sí sola a 53.600 lectores, mientras que la biblioteca de Segovia sólo había recibido, en total, la visita de 103 lectores («Bibliotecas públicas oficiales...», Anuario, 1928: 599).

La efervescencia política e intelectual a mediados de los años veinte

Obstaculizada en la prensa, la difusión de escritos militantes se abre paso a través del libro, que, considerado poco peligroso debido a su precio, escapa a la censura, cuyas reglas, como se verá, no se aplican a los volúmenes de más de 200 páginas. El resultado, en la segunda mitad de los años veinte, es una eclosión de editoriales política y socialmente comprometidas. En total, si entre 1900 y 1923 la producción de libros aumenta poco y varía entre 2.000 y 2.500 títulos al año, se observa un primer acelerón en 1924, hasta alcanzarse los 3.500 en 1933 (Cendán Pazos, 1972), es decir, más de la mitad que durante el periodo anterior.

Al lado de empresas que contribuyen a la difusión del ensayo, como la monárquica CIAP, al lado también de iniciativas directamente inspiradas en el movimiento comunista, como Teivos - «soviet», al revés-, creada en 1927 y dirigida por Ángel Pumarega y Gabriel García Maroto, se presencia la eclosión espectacular de una serie de editoriales al servicio de una literatura de vanguardia, en busca de un nuevo lenguaje y de nuevas formas de representación política o estética, muchas de las cuales giran en torno del grupo fundador de la revista PostGuerra: Oriente, de donde saldrán directa o indirectamente Cenit, Zeus, Hoy, la revista Nueva España, Jasón, Ulises, Fénix, así como Historia Nueva, que publica las colecciones «Documentos Políticos», «Nosotros», y el semanario Nosotros (Santonja, 1986).

Fundada en 1927, por Rafael Giménez Siles y José Antonio Balbontín, Post-Guerra quiere ser revista de vanguardia política (Santonja, 1986: 99-149). Manifiesta la intención de reflexionar sobre la situación internacional y vincular a los intelectuales con el movimiento obrero, a cuya unidad considera que pueden contribuir con sus aportaciones teóricas. Deseosa de obrar por la emergencia de nuevas modalidades de expresión para nuevas formas de pensamiento, la revista combate La Gaceta Literaria, condenando su apoliticismo y sus posiciones relativas a la «deshumanización del arte», que considera como falsa vanguardia. Mantiene estrechos contactos con las ediciones Biblos a través de su director, Ángel Pumarega, y con Antorcha, cuya producción difunde a precios rebajados. Próxima entonces al PCE, manifiesta una oposición radical a la Dictadura, pero se muestra también crítica hacia el PSOE y los republicanos. Su papel en la difusión en España de nuevas corrientes intelectuales y estéticas es importante. Del deseo de sus fundadores de liberarse de la censura nacen las Ediciones Oriente, destinadas a continuar, en el ámbito del libro, la acción de la revista y a sustituirla cuando esta desaparece en 1928.

Creada por diez socios que se comprometen a invertir 2.000 pesetas cada uno, consolidada por la creación de la imprenta Argis, gracias al donativo de una rotativa y de cierta cantidad de dinero, la empresa conoce un éxito editorial que nada dejaba prever (García Queipo de Llano, 1988: 364). Según Gonzalo Santonja, Ediciones Oriente edita en promedio unos 3.000 ejemplares de unos cuarenta libros de «rehumanización», es decir, ensayos revolucionarios y novelas soviéticas, a los que se añadirán obras de temática social o pacifista, de origen europeo o norteamericano (Santonja, 1986: 128): obras de Gorki, Trotsky, Ilya Ehrenburg, Malraux, Gide, Ramón Gómez de la Serna, Jarnés, Miguel Ángel Asturias figuran en su catálogo. Su primer director literario es el comunista Juan Andrade, quien, junto con Giménez Siles y Venegas, el administrador del equipo, constituye el núcleo dirigente de la empresa. Su objetivo es trabajar en la línea que había seguido Post-Guerra: renovación ideológica y estética al servicio de un público popular. El principal problema con que topa Oriente es la distribución de sus publicaciones. Frente al rechazo de la Sociedad General Española de Librería de Espasa-Calpe, recurre al editor Javier Morata y, en 1929, crea la CEP, que desaparece en 1930, cuando la SGEL por fin acepta prestarle este servicio.

Desde finales de 1929, sin embargo, la empresa sufre un principio de disgregación. Sólo quedan los menos comprometidos, José Lorenzo, que se encarga de la administración, y Justino Azcárate, que contrata a Julio Gómez de la Serna como director literario. El catálogo toma entonces una orientación más moderada, pero Lorenzo y Gómez de la Serna pronto abandonan Oriente. La empresa malvivirá entre las manos de Azcárate hasta el año 1932, en que desaparece, no sin haber dado vida a una pléyade de casas editoriales.

Gracias al apoyo de César Falcón, corresponsal de El Sol en Londres, que le ha puesto en

contacto con un inversionista peruano, Venegas funda, en 1928, las ediciones Historia Nueva. Se supone que esta nueva empresa dejará la literatura extranjera a su antecesora Oriente para dedicarse al libro de lengua española.

Historia Nueva conoce grandes éxitos, en especial a través de la serie «Estudios y Crítica», que publica obras de gran tirada como Libertad de amar y derecho a morir, de Jiménez de Asúa, y Amor, conveniencia y eugenesia, del doctor Marañón. La colección «La Política» reúne, en forma de recopilaciones, artículos de prensa mutilados por la censura, en especial los de Jiménez de Asúa y Marcelino Domingo. Desde el punto de vista estrictamente literario, Historia Nueva acoge tanto a novelistas de vanguardia, como Benjamín Jarnés o Ramón Gómez de la Serna, en su colección «La Nueva Literatura», como autores comprometidos, en la serie «La Novela Social», cuyo mayor éxito es sin duda El blocao, de José Díaz Fernández.

Venegas deja la empresa en 1930, pero Falcón conseguirá mantenerla a flote hasta 1932, gracias al lanzamiento del semanario político Nosotros, que le permite incluso abrir nuevas colecciones como «Biblioteca Médico-Social Contemporánea» (un solo volumen, dedicado al psicoanálisis), «Ediciones Avance» - dirigidas por Irene Falcón y de orientación feminista-, «Ediciones Ultima», volcadas hacia la literatura y el ensayo, y «Nosotros», dedicada a la literatura soviética. En total, según Gonzalo Santonja, unos 40 volúmenes.

Oriente también va a suscitar la creación de toda una serie de editoriales de similar orientación. La más importante es Cenit, que Vene gas lanza junto con Giménez Siles, Andrade y Wenceslao Roces, con el apoyo de Graco Marsá, tras su salida de Historia Nueva. De 1928 a 1936, Cenit crea 25 colecciones y publica más de 20 títulos: literatura marxista y obras de vanguardia política y literaria - novelas pacifistas alemanas, socialistas realistas soviéticas, teatro político, autobiografías - en lo esencial, según Gonzalo Santonja, además del lanzamiento de autores como Ramón J. Sender y César Vallejo (Santonja, 1986:249)..

Otras editoriales nacen a partir de Oriente y de Cenit: Jasón, dirigida por José Lorenzo y Pedro Pellicena, que, entre 1929 y 1932, publica un centenar de títulos (esoterismo, sexualidad y novela ruso-soviética); Ulises, creada, con el apoyo de César Muñoz Arconada, por José Lorenzo y julio Gómez de la Serna después de abandonar Oriente y que, entre 1929 y 1931, publica unas 60 novelas extranjeras o de jóvenes escritores españoles; Zeus, fundada por Marsá al dejar Cenit, que edita, entre 1930 y 1933, 70 ensayos políticos escritos por españoles, así como novelas europeas progresistas; Hoy, que nace del seno de la Compañía Iberoamericana de Publicaciones, inspirada por Juan Andrade y Venegas y que, dirigida por Andrade, edita, entre 1930 y 1933, más de 20 autores, entre los cuales figuran novelistas progresistas alemanes o soviéticos y ensayistas como Trotsky y Nin; Fénix, que dirige Félix Uriarte y que publica 120 libros destinados a un público popular, en dos colecciones principales, «Temas Sexuales» y «Vida Nueva», de orientación próxima a la de Oriente, cuyas mejores obras reedita; sin contar con la revista Nueva España...

Unas con otras, las diferentes componentes de esta nebulosa publicarán más de 500 títulos en ocho años, en un esfuerzo que sitúa al conjunto a un alto nivel cualitativo y cuantitativo, sin contar con la influencia ejercida sobre numerosas otras empresas. Su dinamismo, servido por una hábil política comercial que consiste en hacerse mutuamente publicidad y crear ficheros de lectores a los que se enviaban vales de pedido contra reembolso, les permite alcanzar, en el caso de Oriente y Cenit, un nivel de ventas que les dará a los contemporáneos

la impresión de estar «inundados de libros revolucionarios» (García Queipo de Llano, 1988: 365).

En 1930, estamos lejos ya de la situación que prevalecía quince años antes. Con una expansión sin precedentes, el mundo del libro se ha abierto ampliamente y la edición se encuentra en el centro de la vorágine que se forma en el confluente de la cultura con la política.

El periodo 1917-1930 está marcado, pues, por una evidente transformación de las condiciones de la producción cultural. Bajo el efecto de factores de orden general, relacionados con el proceso de modernización que conoce la sociedad española, pero también de un determinismo que los afecta de manera más particular, los medios y el libro conocen una progresión cuantitativa que aumenta de forma espectacular su impacto sobre el público. Este fenómeno, de una amplitud y rapidez sin precedentes, se acompaña de una diversificación de los contenidos. Las revistas ilustradas, el cine, la radio, cuyos progresos entran en sinergia con los sectores tradicionales, modifican la relación con la cultura de una creciente masa de españoles. Son nuevos espacios los que se abren, potencialmente portadores de nuevos mensajes y nuevas formas.

La prensa

La primera guerra mundial ha tenido como efecto una aceleración de la evolución de la sociedad española. La prensa, que se encuentra en la encrucijada entre economía, política y cultura, no podía dejar de verse afectada: su estructura, sus contenidos, sus protagonistas van a cambiar en un proceso que proseguirá a lo largo de los años veinte y del que saldrá profundamente transformada.

El número de publicaciones periódicas, que no había dejado de aumentar desde finales del siglo xix, disminuye ligeramente entre 1920 y 1927; después de pasar de 1.980 títulos en 1913 a 2.289 en 1920, recae a 2.210 en 1927. Pero es casi imposible apreciar la evolución de la difusión, a falta de datos fiables. Madrid y Barcelona son los grandes centros de publicación. Fuera de estos dos polos, las publicaciones periódicas son numerosas en las provincias cuya capital es una gran centro urbano (Valencia, Zaragoza, Sevilla), pero también en otras donde no parece haber motivo especial (Murcia, Cádiz, Baleares, Alicante). El peso de la prensa local representa una cuarta parte, una proporción que no varía apenas entre 1913 y 1927.

El detalle de las estadísticas refleja que la inflexión de los años veinte se debe principalmente a la prensa política, como lo muestra la clasificación de publicaciones por especialidad y periodicidad. La baja del número de diarios que se observa entre 1915-1920 se confirma en el transcurso del siguiente decenio y se extiende a los semanarios. De esta forma quedan afectados los dos vectores privilegiados de expresión política, mientras se confirma el auge de la prensa mensual, en cuyo seno dominan las publicaciones técnicas y profesionales. Las dificultades creadas por la represión y la censura, para unos, y las perspectivas que abre la modernización económica de los años veinte, para otros, explica en lo esencial estas evoluciones.

De manera general, la prensa se beneficia en estos años de la aceleración que conoce la circulación de la información. El papel de las agencias crece. La utilización del telégrafo es

facilitada por la disminución de su coste, mientras se va generalizando el teléfono y aparecen los primeros teletipos. Los progresos de la fotografía, tanto en lo que afecta a las cámaras, cada vez más ligeras y manejables, como a las emulsiones, cada vez más sensibles, facilitan también el papel de la imagen en la comunicación. Por otra parte, el esfuerzo de construcción de una red nacional de carreteras en los dos primeros decenios del siglo, y la creación de una red secundaria en los años veinte constituyen otros tantos elementos favorables a la penetración geográfica de la prensa (Desvois, 1984).

Pero es sin duda la mejora de las técnicas de fabricación la que tiene el mayor impacto en esta década, gracias a la difusión de la rotativa y de la linotipia, inventadas a finales del siglo xix, y al perfeccionamiento del fotograbado. La utilización de estos medios facilita un enorme aumento de la productividad. La progresión de la maquinaria de la imprenta del diario *El Sol* es reveladora: la capacidad por hora de sus rotativas pasa, entre 1917 y 1930, de 12.000 a 410.000 ejemplares de ocho páginas. El número de linotipias de que dispone es de dieciocho en 1927, frente a cinco en 1917.

Una de las consecuencias principales de estos cambios es de orden económico. La prensa sufre, desde mediados de la primera década del siglo, un proceso de concentración que las perturbaciones debidas a la guerra no explican por sí solas. La utilización de nuevos materiales y de las técnicas moviliza, en efecto, capitales de creciente importancia, lo que no deja de tener efectos sobre los contenidos. En ningún momento, desde que existe la prensa en España, ha sido tan rápida la evolución de estos últimos como en los años 1910-1920. Al hojear las colecciones de periódicos editados a unos pocos años de distancias uno queda sorprendido por la transformación radical que afecta su presentación.

Más espeso, gracias al aumento de la productividad y al aporte de la publicidad, el periódico se diversifica. La información adquiere una nueva dimensión, consecuencia de la importancia que la velocidad de transmisión confiere a la noción de actualidad. Los grandes titulares aparecen a lo ancho de la primera plana, que la mirada recorre de izquierda a derecha y no sólo ya de arriba abajo. La distribución en secciones se hace sistemática, y aparecen o cobran mayor espacio temas nuevos como los deportes, los viajes, la moda, el cine, la radio... Los reportajes se multiplican, la información gráfica abunda, bajo el efecto de los progresos técnicos y también sin duda del cine. La prensa, sometida por su propia naturaleza a las modas, da pruebas de una creciente frivolidad, que se observa incluso en los diarios. Estos sufren en muchos aspectos la influencia de las revistas ilustradas, que también entran en una fase de completa renovación en la segunda mitad de los años veinte. La publicidad cambia y adopta nuevos modos para promover productos de gran consumo. En este aspecto, estos años aparecen como un avance de la cultura norteamericana en España.

El afán de ganancia al que lleva la importancia de los capitales invertidos lleva a los propietarios de diarios a masificar lo que se ha transformado en un producto más, siguiendo los modelos anglosajones. La prensa de opinión nacida en el siglo xix, compuesta esencialmente de publicaciones carentes de medios, cede terreno frente a la que desarrollan los grandes grupos que nacen de la concentración y que privilegian la información. De ahí a hablar de prensa de masas hay, sin embargo, cierto trecho. Según las declaraciones, probablemente optimistas, de sus propios directores, tres diarios tan sólo superan los cien mil ejemplares de tirada en 1920; en 1927, son cinco, pero ninguno supera los 150.000. Si el contenido y la forma del mensaje impreso cambian, la prensa, en España, aún tiene un impacto social que no debe exagerarse.

Los diarios de los partidos dinásticos acaban de marchitarse a mediados de los años diez. Víctimas del desafecto del público y a continuación de los efectos directos o indirectos de la censura, los grandes órganos de oposición militante, como El Socialista y Solidaridad Obrera, vegetan o desaparecen. La tirada del primero cae de 22.000 ejemplares en 1913, a 16.000 en 1920, y sólo alcanza 14.500 en 1927. El segundo desaparece y sólo resurgirá en la década de los treinta. En cambio, los grandes diarios de información, como ABC, El Liberal, Heraldo de Madrid o La Vanguardia, a los que se añaden, entre 1917 y 1923, El Sol, La Libertad e Informaciones, se afirman como modelos dominantes. Los medios financieros, técnicos y redaccionales de que disponen les confieren un nivel de calidad que es fuente de una creciente hegemonía. La independencia que proclaman frente a partidos y sindicatos parece responder mejor a la esperanza de los lectores que a un compromiso sistemático. Pero el embotamiento de la vida política y social que provoca la Dictadura frena su desarrollo a partir de 1923, y fuera de la prensa diaria deben buscarse, a partir de entonces, las publicaciones más llamativas.

Del lado de los semanarios de gran tirada, primero. Gracias a la calidad de sus reportajes y de sus ilustraciones, Blanco y Negro y Mundo Gráfico alcanzan o sobrepasan los 10.000 ejemplares, suscitando émulos como Estampa y, luego, Crónica, que intentan superarlos utilizando como armas principales la fotografía y la frivolidad. Del lado de las revistas también, mucho más serias y confidenciales, pero muy influyentes en el debate de ideas. Allí se expresan las tendencias que no encuentran lugar en la prensa de gran tirada: La Pluma (1920); España, que entre 1922 y 1924 emprende de nuevo, no sin dificultades, la trayectoria iniciada en 1915, y, sobre todo, la Revista de Occidente (1923) y La Gaceta Literaria (1927), que constituyen una apertura sobre el siglo y un verdadero confluente de las corrientes ideológicas y artísticas mundiales, a las que habría que añadir esos productos del bullicio intelectual y político de finales de los años veinte que son El Estudiante (1925), Post-Guerra (1927), Nosotros (1930), Nueva España (1930) y Política (1930).

La prensa de provincias: Cataluña, Valencia, País Vasco y Galicia

Las provincias periféricas no quedan al margen de la efervescencia que afecta al sector de la prensa y en especial al de las revistas ilustradas, trátase de publicaciones para todos públicos o de revistas de vanguardia. La voluntad de afirmación nacional de Cataluña, de Valencia, del País Vasco o de Galicia, donde política y cultura son indisociables, no deja evidentemente de influir en esta eclosión. Para sortear los obstáculos formados por la Dictadura, que dista de favorecer la libre expresión política de dicho nacionalismo, bien parece que las naciones periféricas hayan jugado la carta cultural, asociando una voluntad de modernidad tecnológica y estética con la preservación de sus raíces.

En lo que afecta a Cataluña, el golpe del general Primo de Rivera, el 13 de septiembre de 1923, tiene graves consecuencias, pues pone fin a un periodo de fuerte crecimiento de la prensa y del periodismo catalán que se había iniciado hacia 1911. La Publicitat, periódico creado en 1922, se había transformado en portavoz del partido Acció Catalana, órgano de intelectuales como Carles Soldevila, A. Rovira i Virgili, J. M. de Sagarra, Josep Plá, etc. Después de 1923 consigue sobrevivir, a pesar de la hostilidad de la censura gubernativa. Durante este periodo de afirmación del catalanismo habían nacido numerosas revistas nacionalistas, al menos hasta 1923. Las revistas literarias resisten mejor, algunas a un alto nivel de calidad, como La Revista (1915-1936), dirigida por J.M. López Picó; Catalana (1918-1926), dirigida y financiada por Francesc Matheu, y, sobre todo, la Revista de Catalunya

(1924-1931), dirigida por Antoni Rovira i Virgili. La revista ilustrada D'Ací i D'Allà (1916-1936), dirigida al gran público de entonces, formaba parte de un ambicioso proyecto cultural, bajo la batuta de la Editorial Catalana, financiada por Francesc Cambó y dirigida por el poeta Josep Carner. D'Ací i D'Allà se caracteriza por una paginación y una ilustración modernas y no es exagerado decir que todos los escritores y periodistas catalanes conocidos han colaborado en ella. A partir de 1924, la Dictadura, tras haber reducido a la nada la actividad de los partidos políticos, dificulta la tarea de la Editorial Catalana, emanación del partido catalanista conservador, la Lliga Regionalista. Un editor independiente, igualmente impresor y librero, Antoni López Llaussàs, se hace cargo de la revista y nombra director a Carles Soldevila. A partir de 1924, la revista adopta un formato mayor, la importancia y modernidad de las ilustraciones se afirma, la colaboración literaria se vuelve más ágil, más contemporánea, y D'Ací i D'Allà se transforma en una revista ilustrada comparable con los mejores modelos europeos. La vanguardia está representada por L'Amic de les Arts, editada en Sitges; J.V.Foix, Sebastià Gasch y Salvador Dalí son sus colaboradores más relevantes.

Valencia se había dotado, a principios del siglo xx, de una industria gráfica dinámica, en especial en el ámbito de la litografía industrial, lo que había permitido la eclosión de una serie de revistas satíricas como El Guante Blanco (1912-1919), la revista «fallera» Pensat i Fet (1912-1972), y una revista ilustrada: Letras y Figuras (1911-1912). La primera gran revista valenciana, comparable en calidad a La Esfera o a D'Ací i D'Allà y a las mejores de entonces, La Semana Gráfica (1926-1932), sólo aparece más tarde, con una presentación muy moderna que se inscribe plenamente en el Art Déco. La revista literaria Taula de Lletres Valencianes (1927-1930) representa una tentativa de recuperación de la cultura más específicamente valenciana.

Entre 1910 y 1920 había surgido en el País Vasco un nuevo tipo de revistas ilustradas, como Novedades (1909-1919), en San Sebastián, y Azul y Blanco (1907-1912), en Bilbao: la fotografía como instrumento de información juega en ellas un papel considerable, como en Nuevo Mundo. Novedades, que vivirá un segundo periodo (1927-1928), es una revista ilustrada notable por la calidad de su impresión, una compaginación cuidada y la modernidad de sus ilustradores. En el mismo tipo de revistas que combinan el reportaje fotográfico y el dibujo ilustrativo aparece en Bilbao la revista Bilbao Gráfico (1924), dirigida por el dibujante humorista catalán Román Bonet (Bon). Pero el proyecto editorial más ambicioso es Hermes (1917-1922), la gran revista intelectual del País Vasco, financiada por la familia Sota e impresa por su casa editorial La Editorial Vasca. Al tomar el nombre de Hermes, dios del comercio, simbolizaba el poderío mercante de Bilbao; portavoz de la gran burguesía capitalista vasca, Hermes es muy próxima, ideológica y políticamente, al Noucentismo catalán. En fin, la Asociación de Artistas Vascos publica la única revista de arte de la región, Arte Vasco (1920), cuya maqueta es de Antonio de Gueza, que imprime a la revista, en sus viñetas xilográficas, un marcado carácter expresionista.

El desarrollo de una prensa autóctona en Galicia está directamente vinculado con el principio de resurgencia del galleguismo que se prolonga hasta la guerra civil. En 1916 nace en La Coruña la revista A Nosa Terra, escrita en gallego, órgano del movimiento de las Irmandades da Fala recién fundado. En 1918, el periódico coruñés El Noroeste publica un suplemento ilustrado por Castelao, titulado Nós. En Orense, en 1917, un grupo de intelectuales publica la revista La Centuria, dirigida por Vicente Risco, otro antecedente de la revista literaria gallega más importante de la época, Nós (1920-1926), también dirigida por Vicente Risco, que recogía el título del álbum de dibujos de Castelao que había sido

expuesto, con gran éxito, unos meses antes en la Coruña. Nó representa un intento de integración de la cultura gallega en la cultura europea. Castelao es a la vez su decorador e ilustrador y le da un carácter popular y gallego, mezclando en sus dibujos aspectos arcaicos y modernos.

Este panorama de la prensa ilustrada editada en Galicia sería incompleto sin las dos revistas de vanguardia que desbordan del marco estricto de la cultura gallega, ya que una, Alfar, editada en La Coruña entre 1920 y 1927, y en Montevideo entre 1929 y 1954, por el poeta uruguayo julio J.Casal, sirvió de puente entre las vanguardias española y latinoamericana, y otra, Ronsel, editada en Lugo en 1924, se abrió ampliamente al conjunto de la vanguardia española. En cuanto a la parte gráfica, al lado de cierto número de ilustradores gallegos, Barradas fue el colaborador más asiduo de Alfar, de la que fue director artístico. Se le encuentra también en Ronsel, junto con Castelao, Norah Borges, Alberto, Benjamín Palencia, etc.

El oficio de periodista

El desarrollo del capitalismo en la prensa conlleva una transformación de la condición de los periodistas entre 1917 y 1930. La política económica y social de la Dictadura, que pretende organizar la producción encuadrándola, también contribuye a ello.

Hacia 1910-1915 todavía cabe preguntarse si el periodismo constituye una verdadera profesión en España. Poco o mal pagados, y por lo tanto obligados a buscar otras fuentes de ingresos más o menos lícitas, condenados a la precariedad y sometidos a la arbitrariedad por la ausencia de contrato en la mayor parte de los casos, formados como meritorios por unos compañeros que les enseñan los trucos de un oficio en el que la capacidad de supervivencia vale más que los conocimientos profesionales, los periodistas constituyen un mundillo variopinto en el que se codean marginados y grandes figuras, siendo mucho más habitual la mediocridad que el talento, la pobreza que el desahogo. La profesión es percibida por sus propios miembros como un trampolín para aspirantes a escritor, en el mejor de los casos, pero con mayor frecuencia como un refugio para escribientes o una vía de acceso a una carrera política en la que sobrarán los escrúpulos. El modelo que triunfa es el del éxito individual, a la manera de los artistas y creadores, con los que el periodista quiere identificarse a pesar de todo.

En la segunda década del siglo, el nacimiento de empresas preocupadas por naturaleza propia de rentabilidad y, por lo tanto, deseosas de racionalizar su funcionamiento lleva a la aparición de prácticas radicalmente novedosas en España. Los grandes empresarios de prensa como Torcuato Luca de Tena, Ángel Herrera y Nicolás María Urgoiti les ofrecen a sus periodistas la garantía de un empleo estable y bien remunerado, pero a cambio exigen un profesionalismo, una disponibilidad y una moralidad a toda prueba. Entonces aparece una verdadera organización del trabajo de las redacciones. Los periodistas se especializan y se reagrupan en equipos donde sólo unos pocos privilegiados podrán saltar a la fama. No todos acogen favorablemente esta evolución, tanto más cuanto que algunas empresas se vuelcan más en el encuadramiento - que facilita la explotación de sus empleados - que en el aumento de sueldos que permitiría mejorar su condición. Su impacto puede medirse por el rechazo colectivo que suscita. Frente a la incapacidad de las Asociaciones de la Prensa, generalmente enfeudadas a la patronal y orientadas hacia la beneficencia, en 1917, para defender sus intereses materiales y morales, unos periodistas madrileños crean, bajo la batuta de la UGT,

la Unión General de Periodistas, que pronto desaparece; posteriormente, en 1919, esta vez con el apoyo de la CNT, nace el Sindicato Español de Periodistas, que convoca una huelga para pedir la instauración de un salario mínimo, la supresión del estatuto de meritorio, el descanso dominical y un mes de vacaciones pagadas para todos. Pero, a pesar de un éxito parcial, esta acción no permitirá que el sindicalismo se implante realmente en el mundillo periodístico, donde por mucho tiempo seguirá dominando el individualismo.

La profesionalización del periodismo se acentúa en los años veinte y la creación de la escuela de El Debate, en 1925-1926, lo atestigua. Es sobre todo la política de la Dictadura, deseosa de organizar la economía y prevenir los conflictos sociales, la que va a influir sobre esta evolución. La instauración de los comités paritarios de empleadores y asalariados, las disposiciones que le dan efectividad al descanso dominical, las vacaciones pagadas, el sistema de jubilaciones, todas las garantías que aporta a partir de entonces la legislación tienen por efecto atenuar en gran medida lo que diferenciaba al periodismo de los demás oficios asalariados. Los periodistas salen, pues, ganando de los años 1910-1930, tanto material como moralmente. Pero no ocurre otro tanto con la libertad de expresión.

De 1917 a 1930, la prensa, en teoría, queda sometida a la ley de 1883 que ignora la noción de delito de prensa o de imprenta y la protege de la arbitrariedad, sometiéndola al Derecho común. En realidad, es víctima de un proceso de paulatina reducción de su margen de libertad, que acaba desapareciendo totalmente. Antes de 1923, la ley es soslayada o anulada de varias maneras: presiones diversas, en especial de índole económica, medidas locales que dictan las autoridades municipales o militares que disponen de los poderes necesarios para ello, nuevas disposiciones legislativas que restablecen de hecho el delito de opinión, siendo la más perniciosa la llamada «Ley de jurisdicciones» de 1906. La censura, en principio, es posterior a la impresión, pero la incapacidad creciente del régimen de la Restauración para convencer se señala, en su etapa final, por la utilización cada vez más frecuente de la suspensión de garantías constitucionales. Es entonces la censura previa la que se aplica, para periodos cada vez más frecuentes y más largos: cuatro años y dos meses, en total, entre 1917 y el golpe de 1923, a raíz del cual el sistema se perenniza y se perfecciona (Aubert, 1986-2).

En todos los casos, el control se ejerce desde tres puntos de vista: político (mantenimiento del orden público, ocultación de informaciones), individual o institucional en el caso del ejército (difamación) y moral (decencia). Entre 1917 y 1923 se trata ante todo de silenciar las consecuencias de la situación internacional (torpedeo de una cuarta parte de la marina mercante por submarinos alemanes), económica, social (huelgas, en especial la huelga general revolucionaria de agosto de 1917) o militar (formación de las juntas de defensa). Entre las víctimas de la censura figuran incluso los autores o publicistas más famosos, como Galdós, Unamuno o Mariano de Cavia. Pero esta práctica, a menudo arbitraria y vergonzosa, pues los gobernantes no toleran que se deje en blanco lo que se ha suprimido, no siempre es fácil ni eficaz, según la propia confesión del ministro de la Gobernación Sánchez Guerra. Los gobiernos utilizan, pues, otros métodos de intimidación que pueden ir desde la simple multa hasta la destrucción de galeradas en las imprentas y el encarcelamiento de algunos periodistas. Cuando la censura apunta a impedir la difusión -y no tan sólo el comentario- de ciertas noticias, o a interrumpir ciertas campañas de prensa, son incluso todas las publicaciones periódicas las que sufren medidas de prohibición.

Las víctimas de la arbitrariedad a veces caen en la tentación de replicar con medios idénticos. En 1919, por ejemplo, el sindicato de las artes gráficas, probablemente galvanizado

por el éxito de la huelga de «La Canadiense», en febrero, impone su propia censura contra la censura oficial. Paralizando las imprentas de los periódicos conservadores que la aceptaban dócilmente, o llenando algunos artículos de erratas y faltas de ortografía. Varios diarios de derechas, como El Debate, La Acción, La Época o La Correspondencia Militar son víctimas de esta «censura roja», aplicada ante todo a los textos oficiales para luchar, según los sindicatos, contra la «censura blanca» de los gobiernos que no se contentan con difundir una verdad oficial, sino que imponen a veces noticias falsas, con la complicidad de algunos directores de periódicos.

Con la Dictadura, la censura cambia de naturaleza. Si hasta entonces los gobiernos delegaban su aplicación a los gobernadores civiles, Primo de Rivera y los miembros del Directorio toman personalmente cartas en el asunto y la extienden además a todos los ámbitos, hasta la información meteorológica para que la canícula andaluza no desanime a los turistas. La obsesión del dictador, que él formula de forma paradójica, conjugando control y autonomía, es obligar a la prensa a ser buena. La persecución de los periodistas, que se había acentuado en el transcurso de la guerra, arrecia a raíz de ello: José Jiménez Valdivieso es condenado a seis meses de cárcel, en octubre de 1923.

Primo de Rivera no se contenta con prohibir. Al no bastar las multas, suspensiones y encarcelamientos arbitrarios, procura influir en la percepción de la realidad para imponer determinado orden moral (Celedonio de la Iglesia, 1930: 37-38) y dar una imagen positiva de España en el exterior. Prolonga la censura previa publicando notas oficiosas que él mismo redacta y cuya inserción acaba siendo obligatoria (Pérez, 1930). Pretende instaurar de esta forma un diálogo directo con la nación y se improvisa como moralista, sociólogo, jurista o economista. Durante años, y a un ritmo casi bisemanal, vitupera, amenaza, halaga a sus conciudadanos, sustituyendo sus propias explicaciones al comentario crítico de la prensa. Revela sobre todo la falta de rigor de su pensamiento político, sin obtener la adhesión y legitimación que esperaba.

Por su parte, la prensa no permanece inerte. Contra la censura, los periodistas recurren a armas bien conocidas, como la ironía - en especial, utilizando el discurso oficial para burlarse de él- o el recuerdo del pasado (Aubert, 1986-2). Su chifla y sus reflexiones sobre la historia, ya frecuentes antes de 1923, subrayan de hecho la ilegitimidad del poder reinante. Otros medios de defensa existen: la clandestinidad, el exilio o la prensa extranjera. Los diarios de Buenos Aires, en particular, como La Nación o La Prensa, permiten a la oposición expresarse a pesar de todo. Pero la libertad de expresión sólo se restablecerá de cara a las elecciones de 1931.

La evolución de la prensa entre 1917 y 1930 es, por lo tanto, compleja. Se observa una gran tendencia. Sin dejar de ser uno de los escenarios privilegiados del debate político, cuando este es posible, se transforma cada vez más en lugar donde se fraguan los gustos y las modas, donde incuba la evolución de las mentalidades y las costumbres, conservando así su posición de instrumento mayor del control social. Sin embargo, apenas se había posesionado de este terreno cuando surge la competencia de otros medios mejor adaptados al respecto.

La fotografía: entre el arte y la industria

En 1920, la fotografía tiene ya una larga historia en España, donde ha penetrado temprano y ha encontrado incluso precoces y fértiles propagadores: el daguerrotipo se conoció en

Barcelona antes que en París, afirman algunos (Sougez, 1994: 212), y, a la vuelta del siglo, el propio Santiago Ramón y Cajal se dedica a la fotografía, poniendo a punto algunos procedimientos nuevos para el color (La fotografía de los colores, 1912). Este creciente interés por la fotografía tuvo aquí los mismos efectos que en otros países y desde el siglo XIX se desarrollaron los estudios fotográficos, la prensa especializada, una afición exagerada al retrato y las primeras colecciones. Como consecuencia, se vive de ello, aunque no siempre bien: en 1912, el joven Cándido Ansede gana 21 pesetas por semana en el estudio fotográfico de Venancio Gandau, en Salamanca, que abandona en busca de un mejor salario (Ruiz Ansede, 1992: 17). Sin embargo, los años veinte bien son los de un verdadero auge de la fotografía, que gana terreno institucional y sus títulos de nobleza técnica y artística.

Desde 1911 la legislación española le había reconocido al fotógrafo su calidad de autor y había empezado a imponer la mención de su nombre para toda reproducción de su obra, pero es en 1924 cuando la fotografía se incluye definitivamente en el ámbito de la ley sobre la propiedad intelectual (Sougez, 1994: 278). Aunque aplicada de manera desigual, según parece, esta evolución de la legislación sólo sancionaba la nueva realidad de una profesionalización creciente de los periodistas, así como el papel esencial que estaba adquiriendo la fotografía en España y del que también dan testimonio, a su manera, algunos intentos de creación de una industria de material fotográfico (papel y placas) propiamente española hacia 1922 (en Barcelona) y 1923 (en Madrid) (López Mondéjar, 1994: 14), pero que conoce resultados medianos, apunta Bernardo Riego, que observa, por ejemplo, que lo esencial de los productos que anuncian los catálogos de la casa Cosmos, en Barcelona, son productos importados. Numéricamente, sin embargo, parece que el número de fotógrafos profesionales instalados creció poco desde principios del siglo, y que hacia 1920 eran unos 500 los estudios fotográficos para el conjunto del país, situándose en cabeza los catalanes, seguidos por los madrileños y los valencianos (López Mondéjar, 1994: 40). Pero no cabe excluir que los años veinte hayan modificado esta clasificación cuya historia queda por escribir: así, por ejemplo, el estatuto de Sevilla, cuyo carácter oficioso de segunda o tercera villa de Corte durante el reinado de Alfonso XIII es subrayado por el historiador Alfonso Braojos -el rey la visita repetidas veces durante estos años-, provoca una proliferación inesperada de retratistas que allí encuentran una clientela acomodada. A escala nacional, las actas del primer coloquio de historia de la fotografía española (Yáñez Polo, 1986), aunque de calidad muy desigual, bosquejan un panorama del desarrollo regional. En cualquier caso, se sabe que localmente, hacia 1920, existe un mercado cuyas características esenciales quedan bien resumidas por Cándido Ansede, fotógrafo salmantino en aquellos años:

«Por nuestra casa desfilaba toda Salamanca: ricos y pobres, señoritos y artesanos. Llegamos a hacernos indispensables o, por lo menos, así nos parecía. No era sólo que la gente acudiera a la Fotografía, sino que no se celebraba en Salamanca una fiesta en que no avisaran a Ansede y Juanes para obtener un retrato de ella. Fuimos nombrados corresponsales gráficos de una porción de periódicos [...]. Las orlas de los estudiantes, cuando terminaban la carrera, también las hicimos varios años» (Ruiz Ansede, 1992: 23).

La fotografía, que tiende a generalizarse en la vida de cada día, es también objeto de una demanda creciente por parte de una prensa ilustrada en plena expansión. Desde finales del siglo anterior, esta ha ganado considerable terreno: Blanco y Negro y Nuevo Mundo, en los últimos años del siglo XIX, y luego El Gráfico y ABC, a principios del XX, y Mundo Gráfico más tarde, han abierto el camino a una prensa ilustrada en pleno auge. La prensa diaria también reclama desde entonces fotos de actualidad que ilustran a diario las columnas de

Heraldo de Madrid, El Liberal, La Libertad, etc. El fotógrafo a menudo tiene especial vinculación con un diario determinado: en Sevilla, por ejemplo, Juan José Serrano Gómez, una de las principales figuras de la fotografía andaluza, trabaja para El Noticiero Sevillano, mientras Antonio Gómez Beados, Gelán, su medio hermano y otra figura notable en este mundillo fotográfico, está vinculado con El Correo de Andalucía (Yáñez Polo, 1986: 58-59). Paralelamente, y gracias a los progresos técnicos, la fotografía se hace más asequible al aficionado, que desde entonces puede adquirir una cámara más manejable a un precio que deja de ser prohibitivo. Así empiezan a multiplicarse las asociaciones de fotógrafos aficionados o profesionales. La Sociedad Fotográfica Zaragozana se crea en 1922, la Agrupación Fotográfica de Cataluña en 1923, mucho después de la creación, en 1907, de la muy aristocrática Real Sociedad Fotográfica de Madrid, presidida, en los años veinte, por el conde de la Ventosa (Sougez, 1994: 274; López Mondéjar, 1992: 17) y, en 1923, en el transcurso de una reunión convocada por la Sociedad Aragonesa, y en la que participa en especial la Real Sociedad, pero también, ya, la Sección Obrera del Ateneo de Gijón, se contempla la formación de una Federación de Sociedades Fotográficas (Yáñez Polo, 1986: 91). La prensa especializada está en pleno auge, sobre todo en Barcelona, donde, entre 1915 y 1936, no se cuentan menos de once revistas exclusivamente dedicadas a la fotografía frente a dos para Madrid (Yáñez Polo, 1986: 188; King, 1989: 154), con títulos de resonancia a menudo científica, como Criteriunt (1921-1923) o Radium (1924-1928). Sus orientaciones, sin embargo, pueden ser muy diversas. La magnífica Foto (1928-1932), «publicación mensual ilustrada de arte, técnica e información fotográfica», que dirige en Barcelona José Pérez Noguera, declara querer ser útil a todos aquellos a quienes interesa la fotografía, pero demuestra evidentes ambiciones artísticas (Barcelona, año 1, núm. 1, junio 1928, Arxiu Històric de la Ciutat). A la inversa, Fotografía para Todos, revista mensual de fotografía, declara ambiciones mucho más modestas que responden a las vacilaciones del público, más amplio y menos entendido, al que se dirige el «programa» de la revista, que así refleja, sin duda, los primeros balbuceos de la fotografía como arte de masas:

«La afición a la fotografía es, sin duda, una de las aficiones que con más entusiasmo arraigan en nosotros durante los primeros años de nuestra juventud y es, asimismo, una de las que más fácilmente se abandonan, debido al poco éxito de los primeros ensayos [...]. Al publicar esta revista, sin alardes de literatura y sólo con reseñas concisas de cuanto pueda ser útil, nos proponemos fomentar la fotografía, enseñando al principiante lo que puede hacer con su primera cámara» (Barcelona, año 1, núm. 1, abril 1926, Arxiu Històric de la Ciutat).

Informativa, artística, comercial o más personal, la fotografía se vuelve omnipresente en el transcurso de los años veinte y adopta desde entonces múltiples formas. Transformada en pasatiempo para la aristocracia e incluso a menudo para la burguesía, empieza paralelamente a reivindicar el estatuto de obra de arte. A esta exigencia responde la boga del «salonismo», es decir, de las exposiciones, salones o concursos premiados para aficionados, que se consolida con la organización, en Madrid, en 1921, del Primer Salón Internacional de Fotografía y, en 1925, en Zaragoza, de un concurso internacional de fotografía (Yáñez Polo, 1986: 81). Sin embargo, la tarjeta postal, que empezó a editarse en España en 1886 y que un fotógrafo como Kaulak (Antonio Cánovas, sobrino del político conservador) comercializó con éxito desde principios del siglo, consiguiendo vender 180.000 colecciones de diez postales cada una entre 1905 y 1907 (Yáñez Polo, 1986: 230), alcanza hacia 1920 su mayor popularidad y sigue siendo sin duda la fuente principal de ingresos de los fotógrafos españoles (López Mondéjar, 1992: 71) y el principal medio de difusión de la fotografía.

También bajo esta forma se difunden las más veces las producciones paralelas de la foto licenciosa, de un erotismo a veces crudo y declarado (que importa lo esencial de su género de Francia), que disimula a menudo su afición al desnudo bajo el artificio de un ensueño seudopoético o extrañas meditaciones filosóficas o estéticas.

Lo esencial, sin embargo, es otro. La foto, en efecto, está cada vez más unida a la actualidad: ahora acompaña al acontecimiento. Ciertamente es que el fenómeno no es propiamente nuevo y que por lo menos desde principios del siglo el público está acostumbrado a ver las fotos de los importantes acontecimientos de actualidad: así, por ejemplo, una serie de casualidades hizo que el atentado de la calle Mayor de Madrid contra la pareja real, en 1906, fuera fotografiado por diversos profesionales; o que Campúa pudiera fotografiar la imagen patética de una mujer que acudía a pedir el indulto para su hijo condenado a muerte, arrojándose al suelo ante la guardia de Alfonso XIII, en 1905 (Yáñez Polo, 1986: foto 118). Ahora, la fotografía está conchabada con el poder: durante su viaje por las tierras miserables de las Hurdes en 1922, el Rey va acompañado de un fotógrafo oficial, el mismo Campúa, al que se le confiere un casi monopolio que indisponen a sus colegas: el viaje es, así, objeto de un reportaje controlado que publica toda la prensa y que garantiza el impacto del viaje real. Se trata tal vez de la primera campaña verdadera de propaganda política fotográfica en España, enteramente volcada a la exaltación de la figura real (Carandell, 1998). Pero desfiles, manifestaciones, fiestas, guerras o revoluciones se han transformado progresivamente en temas predilectos de la fotografía, que adquiere, en este ámbito, en el transcurso de los años veinte, una nueva destreza y flexibilidad. Bien se ve con el desarrollo de ese subgénero peculiar que constituye la fotografía taurina que, si bien sigue publicando los retratos de los toreros famosos, también proporciona, más aún tal vez, escenas de las faenas de unos y otros: así se conserva la imagen de Rafael El Gallo toreando sentado en una silla, de Ignacio Sánchez Mejías poniendo un par de banderillas, de Belmonte dominando a su adversario con un maravilloso pase natural, etc.

Sin embargo, el fotógrafo todavía no siempre acompaña a la figura, o en todo caso no siempre sabe estar presente en el momento decisivo: en Talavera, el 16 de mayo de 1920, parece que nadie fotografió la cogida fatal de Joselito, y es la foto de la capilla ardiente, instalada en la enfermería de la plaza después de su muerte - que acompañará la biografía del torero redactada por José María Carretero, *El Caballero Audaz* - la que se disputarán los españoles, difundiéndose medio millón de ejemplares (Durán Blázquez-Sánchez Vigil, 1991: 1, 237).

Tal vez sea este carácter aún precario del fotoperiodismo el que, por contraste, haya suscitado la fama de un Alfonso, nombre de guerra de toda una dinastía de fotógrafos madrileños. El padre, Alfonso Sánchez García (1880-1953), inició una carrera de reportero gráfico (en especial con reportajes sobre Melilla en 1909 y 1911, o la huelga general de 1917) y de retratista de políticos que posan en su estudio (1918), carrera que su hijo Alfonso Sánchez Portela (1902-1990) prosigue con gran éxito. En 1920 inaugura una serie de tipos y escenas matritenses y en 1921-1922 cubre la guerra de Marruecos, donde es el primero que obtiene el retrato en campaña de un tal Francisco Franco, entonces tan sólo coronel (1921) y que da a conocer en España las imágenes del desastre de Annual antes de volverse famoso, junto con José María Díaz Casariego, al conseguir trabajar en el bando adverso, de donde ambos fotógrafos regresan con sorprendentes fotografías de los soldados españoles prisioneros y sobre todo con retratos hoy famosos del jefe rebelde Abd-el-Krim (1922) (Yáñez Polo, 1986: 244). En lo sucesivo, Alfonso se hace cronista de la vida madrileña,

ilustrando tanto los sucesos, los acontecimientos sociales, los espectáculos deportivos y corridas como los grandes cambios políticos: a él se deben, en especial, al final de la Dictadura, las fotos más conocidas del Comité Revolucionario republicano encarcelado en la cárcel Modelo de Madrid (1931) y de las multitudinarias manifestaciones al advenimiento de la Segunda República, el 14 de abril de 1931. A lo largo de los años veinte, explora el Madrid popular y de los suburbios, ganando sus títulos de gloria al hacerse retratista oficial del mundillo intelectual y literario. Generalmente realizadas en su estudio, como el retrato de Valle-Inclán en 1928, sus fotos restituyen, sin embargo, al personaje en su marco privilegiado: tal es el caso de dos de sus retratos más famosos, el de Ramón Gómez de la Serna, en el café Pombo, magníficamente enmarcado en un juego de espejos (hacia 1930), y más tardíamente el de un Antonio Machado entre triste e irónico, también en un café (1933), fotos que se han reproducido a menudo, en particular en *Idas & Chaos* (Fontcuberta, 1985: 168-170; López Mondéjar, 1987).

A lo largo de los años veinte, el retrato sigue siendo la actividad principal del fotógrafo. Reyes, reinas, infantes, aristócratas o políticos, y también cantantes, toreros y bailarinas, glorias deportivas o figuras - más o menos vestidas - de los escenarios, no se conciben ya sin el acompañamiento de su fotografía, y es lo que ocupa a diario al fotógrafo: cuenta Ansedé que después de que lograra unos cuantos buenos retratos del actor Enrique Borrás, en el papel de alcalde de Zalamea, en 1914, le encargaron 200 ejemplares bajo forma de tarjetas postales. La Agrupación Socialista de Villagordo del Júcar se reúne sin que falte uno de sus miembros para un retrato colectivo. En esta extraordinaria foto de identidad colectiva se lee una marcada voluntad de afirmación ideológico-social: los militantes, todos, o casi, aún vestidos con la blusa, están reunidos en torno a su presidente, con gafas, que domina una mesa que se ha sacado fuera, sin duda por exigencia de luminosidad, rodeado de militantes, uno que enarbola la imagen de Pablo Iglesias, otro que lee distraídamente *El Socialista*, y otro más que lleva un libro en la mano, a modo de breviario (López Mondéjar, 1992: 174). Pero la generalización del retrato, comercialmente benéfica, tiene contrapartidas que a menudo contradicen las aspiraciones artísticas del fotógrafo:

«Los fotógrafos de provincia, lo que más cultivamos es el retrato corriente, que es el que más agrada al público en general [...]. Quien dependa del público tiene que sufrir, no cabe duda, pero los fotógrafos son los que más paciencia han de tener. ¡Qué coraje da cuando, para la confección de un retrato, se ha puesto todo el esmero y cuantos medios están al alcance de uno, y luego el interesado, no solamente no le agrada, sino que pone defectos, que la mayoría de las veces son precisamente lo que le da más valor a la fotografía!» (Ruiz Ansedé, 1992: 26).

En cualquier caso, desde entonces, cada cual se hace fotografiar, por gusto o por necesidad, con fines propagandísticos o publicitarios, delante de una casa obrera baja de techo, como en la foto ya citada o, con más frecuencia, en su salón o con el decorado sofisticado de un gran estudio. En 1920, el de Alfonso, en Madrid, incluye diferentes «plató» con temas diferentes (Renacimiento, Luis XIV, sevillano, una capilla de la Virgen del Carmen, etc.) que sirven de decorados convencionales, adaptados a las diversas circunstancias que imponen los ritos sociales: para un retrato de cuerpo entero o foto de familia aún se exige, a menudo, un «fondo» adecuado a la circunstancia; boda o bautizo requieren un decorado a la medida de la importancia familiar (López Mondéjar, 1992: 62), prolongando así una costumbre que se había instaurado a principios del siglo XIX (Fontanella, 1981: 44-45). La aparente prosperidad que provoca la guerra mundial revitaliza el éxito de la

fotografía de estudio, entre 1914 y 1918: en Madrid, Kaulak reabre el estudio que había tenido que cerrar, desmintiendo así de hecho sus previsiones pesimistas de 1912 sobre el porvenir económico de la profesión; mientras el muy aristocrático Franzen, bien introducido en el Palacio Real, alcanza entonces su apogeo y se permite incluso el lujo de dejar de lado la creciente demanda plebeya de fotos de comunión, apunta Juan Pando Despierto (Yáñez Polo, 1986: 241). Pero la era del retrato con decorado grandilocuente está pasando de moda, de resultas, en especial, de sus precios excesivos para una clientela que se democratiza y cuyo gusto se transforma. La foto está de moda, pero proporciona escasos ingresos, al menos en una ciudad mediana de provincias: Ansede cuenta que, trabajando con tesón en un estudio que entonces tenía éxito, apenas consiguió ahorrar, entre 1925 y 1935, 20.000 pesetas: «La fotografía no es profesión para enriquecerse» (Ruiz Ansede, 1992: 33). Aun así, esta cantidad debía de antojársele considerable al fotógrafo corriente y parece que se instaura una especie de jerarquía entre los estudios, materializada por su ubicación en el espacio urbano, instalándose los más importantes en los barrios residenciales de las grandes urbes, a veces con sucursales en los suburbios circundantes. Abajo de la escala económica se encuentra, a lo largo de los años 1910-1930, el fotógrafo ambulante, que instala humildemente sus cámaras en el patio de un mesón o en una plaza pública o, con mayor frecuencia, recorre las ferias, donde instala un telón de fondo para retratar de torero, piloto o gitana al primer cliente que se presente.

Si la fotografía no parece desempeñar en España un papel relevante en esos años como instrumento auxiliar de la actividad científica y técnica, la afición al retrato pudo, sin embargo, llevar, en algunos casos, hacia otros horizontes y adquirir una dimensión más propiamente etnográfica. Esta fotografía abierta a las costumbres locales e interesada por el ámbito rural, así como por el inventario monumental regional, floreció por toda la geografía española con mayor o menor éxito. Perfecto ejemplo del género: el mensual ilustrado que Ansede y unos amigos lanzan en 1928 bajo el significativo título de *Salamanca y sus costumbres*, donde dos personajes que llevan el traje charro encuadran un arco monumental (Ruiz Ansede, 1992: 30). Las miras antropológicas tal vez estén más afirmadas en el caso bien conocido de Tomás Montserrat (1873-1944), cura de Luchmajor en Mallorca, que fotografía sistemáticamente a sus feligreses y de esta forma ofrece una singular galería de retratos rurales que se suele relacionar con las obras del alemán August Sander (y de quien pueden verse algunas reproducciones en Fontcuberta, 1985: 171-173); o también en Mallorca con las de Josep Pons Frau (1883-1952), descubiertas más recientemente, quien a lo largo de los años veinte multiplica las fotos que servirán para la elaboración de las guías turísticas de Baleares de Josep Costa Serrer (1930) y hacen de este territorio un «objeto etnográfico para los jóvenes europeos y norteamericanos», ofreciéndoles una visión a la vez muy documentada y «primitivista» del «Plá de Mallorca» a través de las imágenes algo idílicas de las faenas del campo propias de esta región (Llompарт-Moragues-Mulet Gutiérrez-Ramis Puig-Gros, 1992: 40).

En el extremo opuesto a esta voluntad, a veces talentada pero a menudo trabajosa, de inventario de los tipos y géneros, la fotografía española de los años veinte no ignoró lo que las nuevas técnicas fotográficas podían aportar al arte contemporáneo. Es cada vez más frecuente el discurso que, rechazando los presupuestos más o menos positivistas que limitaban la foto a una reproducción mecánica de la realidad, insiste, por el contrario, sobre la dimensión subjetiva de la fotografía que así aleja al fotógrafo de la supuesta frialdad del técnico y lo acerca al artista. Al comentar las obras del fotógrafo catalán Joan Vilatóbá, La Esfera subrayaba que sus fotos «alejaban del contemplador la idea de mecanismo, de esa

impersonalidad emocional que podía atribuirse antes al objetivo fotográfico, de esa mirada de una máquina sobre la naturaleza». Y el cronista concluía: «Las obras de Vilatobá se escapan del estrecho dominio del oficio para moverse dentro de la amplia libertad del arte» (King, 1989: 149). De hecho, cuanto más utiliza por cuenta propia los códigos pictóricos, más se percibe a la fotografía como «artística». Las preocupaciones de orden estético que se imponen en la fotografía española, a lo largo de este periodo, están muy ampliamente dominadas por la figura, que crea escuela, de José Ortiz Echagüe (1886-1980), sin duda alguna el fotógrafo español más conocido, sobre todo fuera de España. Ingeniero militar antes de transformarse, después de la guerra civil, en importante dirigente industrial (especialmente de SEAT), Ortiz Echagüe empezó a sacar fotos desde muy joven, recorriendo el país entero y disponiendo de laboratorio propio en Madrid, a partir de 1925. Ya en 1925 gana el primer premio del «Círculo de Bellas Artes» y su fama pronto rebasa las fronteras, con un primer premio en Washington, en 1924, otro en Boston, en 1925, una exposición individual en Turín, en 1928, etc. Inventor de un método personal de revelado («al carbón directo»), efectúa sus ampliaciones sobre papel Fresson, lo que le permite obtener efectos de pigmentación especial, transformándose de este modo en encarnación de la escuela «pictoralista», aunque a veces lo niega, porque procura que no aparezca rastro alguno de la intervención manual sobre la foto, incluso cuando esta es fruto de un largo trabajo de laboratorio. A fin de cuentas, sin embargo, el resultado se acerca, según sus propias palabras, a una acuarela sobre papel para dibujo (José Ortiz Echagüe, 1980). En el transcurso de los años veinte, viaja por toda España, de donde saca la materia de su primer libro, *Spanische Köpfe* (Rostros españoles), publicado inicialmente en Alemania, en 1930 (bajo el título *España, tipos y trajes*), pero del que Bernardo Riego encontró una edición de 1930 (Ortiz Echagüe, 1930) acompañada de textos de diversos autores y de un prólogo, «Para una ciencia del traje popular», en el que José Ortega y Gasset declara su admiración por el fotógrafo y define tal vez sus ambigüedades:

«Seguramente, el que recorra estas láminas admirables recibirá una impresión extraña de equívoca mascarada. L..1 Y es que el pueblo, capaz de vestir con ingenuidad este indumento, ya no existe o casi no existe. Donde por azar perdura aún, es cuestión de horas su desaparición [...]. Es la larva unos minutos antes de rasgar su forma, cuando siente ya bajo ella agitarse la seda de unas alas definitivas. Haber fijado este instante crítico, equívoco, irónico, es lo que da, a mi juicio, mayor calidad a la obra de Ortiz Echagüe».

De hecho, el libro de Ortiz Echagüe bien parece enmarcarse en una corriente que, frente a la desaparición de las tradiciones y trajes «populares» y más especialmente regionales que parece acelerarse en los años veinte, intenta dar testimonio de cara al porvenir de esta herencia colectiva (King, 1989: 162), en una perspectiva esencialmente conservadora. Se ve desfilar por estas planchas todos los «tipos» de un costumbrismo fotográfico que va desde el marinero vasco al tipo castellano y que encarna una percepción tradicionalista de la sociedad, fijada en una especie de «eternidad» ejemplar cuya estilización estetizante, deliberadamente volcada al pasado, refleja simplemente la concepción reaccionaria de la historia que la sostiene. Fue sin duda este «tipismo» tan violento el que le granjeó su éxito en el exterior, donde mostraba una España tal como deseaban verla: sobria, sombría, inmóvil y católica, expresada en términos procedentes del posimpresionismo de finales del siglo XIX, pero perfectamente dominados gracias a sus investigaciones sobre la pigmentación y las ampliaciones Fresson. En España su influencia es considerable y se deja sentir en numerosos otros fotógrafos (Timoteo, Plá Janini, Goicoechea, Campañá, etc.) o en una revista como *Foto*, en la que publica varios clisés y artículos técnicos.

Sin embargo, de alguna manera, contra esta corriente que domina ampliamente, se inicia tímidamente cierta innovación fotográfica más experimental representada, en particular, por un fotógrafo como Catalá Pic que, homenajeando el trabajo de Ortiz Echagüe, denuncia, en nombre de las exploraciones formales que se van desarrollando por toda Europa a principios de los años treinta, sus estereotipos y su nostalgia del pasado. Aunque limitada y relativamente tardía, surge entonces cierta forma de vanguardia fotográfica española, en especial en Cataluña, de la que da testimonio a su manera el elogio de la fotografía que publica Salvador Dalí en *L'Amic de les Arts* de Sitges, el 30 de septiembre de 1927, titulado «La fotografía, pura creació de l'esperit». En realidad, sin embargo, esta modernidad fotográfica española aún se busca a sí misma, a través de las fotos publicitarias de Josep Masana - que curiosamente aún cultiva por otra parte la tradición pictoralista-, o los primeros ensayos del propio Pere Catalá Pic - cuya obra es en lo esencial posterior al periodo estudiado aquí - o de Josep Renau - que expone en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, en 1928 (López Mondéjar, 1987: 160) y cuyo primer fotomontaje, *El hombre ártico*, es de 1929 (López Mondéjar, 1992: 87)-. Pero esta foto experimental sigue siendo muy marginal y no levantará el vuelo realmente sino con la República y luego la guerra civil, cuando por medio del cartel adquiere una dimensión de «arte de masas» radicalmente nueva.

El cine

En 1917, el cine no ha adquirido todavía su carta de nobleza, al menos en España. En el transcurso de los años veinte es cuando se afirma como otro medio de comunicación y como arte nuevo, a pesar de la fragilidad de la producción nacional, y suscita afición y discusiones apasionadas.

En la segunda mitad de la década de 1910, el cine se transforma plenamente en espectáculo y medio de información y propaganda. Los noticieros cinematográficos aparecen con motivo de la guerra mundial: los alemanes incluso organizan en las grandes ciudades de España proyecciones bajo carpa (Aubert, 1986-1). Tras la ruina de la industria del cine que provoca la guerra en los países beligerantes, es de Suecia, de la Unión Soviética o de los Estados Unidos - que habían atraído a las personalidades más fuertes del cine europeo - de donde proceden las películas de mayor impacto de los años siguientes. En el mismo momento, en España, al teatro filmado de los pioneros del cine nacional se añaden auténticas obras de creación.

A principios de los años veinte, la aparición en la prensa de la crítica cinematográfica, a veces confiada a grandes firmas como Francisco Camba, por ejemplo, es señal de reconocimiento del fenómeno. Después de un periodo caótico de gestación, la profesión se organiza. Barcelona, que se había transformado en centro de producción principal gracias al dinamismo de Fructuoso Gelabert y Segundo Chomón, pierde en 1920 su posición dominante con la desaparición de la sociedad Studio Films. Es suplantada por Valencia, donde se producen cinco películas en 1922 y once el año siguiente, y sobre todo por Madrid, donde la sociedad de producción Atlántida, dirigida por Montenegro, instala, a principios de 1921, sus estudios cerca del Manzanares, sucediendo a Patria Films, que había producido unas veinte películas desde 1915. Otras sociedades de menor importancia nacen, como los Films Benavente, en 1924, que adaptan dos obras del dramaturgo, o Goya Films e Hispanic Films, fundadas ese mismo año respectivamente en Madrid y Bilbao por Juan de Orduña, Alejandro de Olavarría y Aurelio González (Larraz, 1986). Pocas son, sin embargo, las productoras que consiguen llevar a cabo sus proyectos, que suponen inversiones considerables. La Casa de la

Troya, de Pérez Lugín, bate en este aspecto récords nacionales en 1924.

Paralelamente a la producción y a la distribución, que se ordena esencialmente por medio de redes regionales, se organiza la explotación de las salas. La afición del público es tal que el diario *El Sol* indica que su número se ha duplicado - de 925 a 2.062 - entre 1920 y 1929; otras estadísticas hablan de triplicación (García Fernández, 1985: 187). Por su parte, el Anuario estadístico de España del año 1926-1927 es elocuente: menciona 1.260 locales de «cine y variedades» (149 en Barcelona, 140 en Valencia y sólo 83 en Madrid), que han dado un total de 130.019 funciones, frente a 62.409 espectáculos «diversos» (es decir, heterogéneos), 13.257 espectáculos de baile, 13.156 funciones teatrales y 1.133 corridas. Barcelona, con más de 34.000 funciones, se situaba netamente en cabeza para estos espectáculos (pero cabe preguntarse si tal éxito se debía al cine o a las variedades), duplicando casi la cifra de Madrid (17.516), y muy por delante de la tercera ciudad de España, Valencia (9.530) («Resumen numérico por provincias del Censo General de Empresas de Espectáculos Públicos desde 1 de septiembre de 1926 a 31 de agosto de 1927» y «Resumen numérico por provincias del número de funciones que han realizado las Empresas consignadas en el cuadro anterior desde 1º de septiembre de 1926 hasta 31 de agosto de 1927», Anuario Estadístico de España para 1927, Madrid, 1929: 166-169).

Frente a lo que ahora aparece como un arte nuevo, los representantes de las formas de cultura más antiguas están divididos. Antonio Machado expresa su temor de que este medio de difusión destinado a las masas le arrebate al ser humano parte de su imaginario. Los escritores más jóvenes no comparten, ni mucho menos, la suspicacia de algunos de sus mayores frente a este modo de expresión. El primer cine-club español nace en diciembre de 1928, en la Residencia de Estudiantes, de Madrid, creado por Ernesto Giménez Caballero y miembros de la redacción de *La Gaceta Literaria*. Otros seguirán en Barcelona, Málaga y San Sebastián.

La llegada a España del cine sonoro en 1929 tiene como consecuencia reavivar el debate. Defendido por el crítico de *El Sol*, Sobrado, que firma Focus, suscita discusiones apasionadas entre los intelectuales. Si Azorín manifiesta su entusiasmo, otros, como Alberto Insúa, echan de menos el mutismo de las pantallas, garante según ellos de universalidad, y dudan del triunfo del séptimo arte, pues la práctica del doblaje les parece imposible. Pero en esto también los escritores de la joven generación, como Ramón Gómez de la Serna, Luis Buñuel, César Muñoz Arconada y Juan Piqueras no consideran el nuevo arte como pernicioso, ni intemporal, ni objetivo. Saludan, por el contrario, la llegada del «fonocinematógrafo», o cine sonoro, como una victoria de la técnica que abre posibilidades infinitas de creación y adaptación. En cuanto a los jóvenes poetas, Lorca, Cernuda y Alberti, se entregan sin restricciones a la apología de ese arte nuevo y escriben incluso poemas a la gloria de los héroes de las salas oscuras.

Ignoran que, en un primer tiempo, el cine sonoro va a truncar la carrera del cine español. Incapaz de adaptarse, a falta de medios suficientes, a los nuevos progresos técnicos y de conservar la cuota de mercado que le había tocado después de la guerra, España se transforma en fácil presa para las compañías productoras extranjeras. El declive se precipita después de la crisis económica de 1929, pues los actores y directores ya no desean trabajar en el país, por que faltan estudios bien equipados. El mercado es invadido por las películas realizadas en español en Estados Unidos (la Fox es la compañía que produce más películas españolas, bajo la responsabilidad del dramaturgo Gregorio Martínez Sierra) o en Francia, en los estudios de

Joinville (donde la Paramount encarga a Benito Perojo, a partir de 1930, el rodaje de las versiones españolas de películas americanas). La producción cae de cincuenta y ocho películas en 1928, a ocho el año siguiente y una sola en 1931. Hay que esperar a mediados de los años treinta para recuperar el nivel de 1925 (cuarenta películas).

La ventaja sacada por la producción norteamericana no se podrá reducir. Los estudios de Hollywood entonces producen una película por semana y las pantallas españolas están sometidas a una uniformización destinada a seducir a un público lo más amplio posible, que consagra el american way of life, más allá del humanismo humorístico de Charlot o del ímpetu juvenil de otros héroes de Hollywood, con todas las consecuencias socioculturales que se derivan de ello.

La radio

Reservada hasta entonces para usos militares, la radio se desarrolla como medio en España a partir de 1923, con la aparición de las primeras emisoras locales, seguida de la constitución de una red nacional. A principios de la dictadura de Primo de Rivera nacen Radio Barcelona y Radio Ibérica (Ezcurra, 1974; Garitaonandía, 1988), a las que pronto sigue Unión Radio. La aparición por las mismas fechas de revistas como Radio Barcelona o T.S.H. (Telefonía sin Hilos) y de las primeras asociaciones de oyentes muestra que el impacto social del acontecimiento es inmediato.

La desconfianza y el deseo de control que demuestra el Estado, de entrada, no son menos reveladores. Habrá que esperar a 1930 para que se intente crear un Servicio Nacional de Radiodifusión, que fracasará. Pero, en los años veinte la Administración pública ejerce, por medio de todo un entramado reglamentario, una vigilancia estrecha que afecta ante todo a la programación y se esfuerza por encuadrar todo el sector por medio de un sistema de concesiones que recurre a la iniciativa privada; en este marco surge el desarrollo de la radio en España, basado esencialmente en los recursos publicitarios y el impuesto que pagan los propietarios de sintonizadores. La aplicación, por unos capitalistas españoles, de los métodos utilizados en los sectores del papel, de la prensa y de la edición le permite a la empresa Unión Radio, fundada en 1925 y dirigida por el ingeniero de Caminos Ricardo Urgoiti Somovilla, hijo del fundador de La Papelera Española, de El Sol y de Calpe, constituir una red que la transforma en monopolio de hecho, antes incluso de que terminen los años veinte (Garitaonandía, 1988: 37-40). La otra contrapartida de la preeminencia de los intereses privados es la ausencia de cobertura de las zonas no rentables y, por consiguiente, cierto retraso de España sobre los demás países europeos.

En cuanto a la programación, el nuevo medio, en un primer momento, es concebido como instrumento de diversión, esencialmente a efectos musicales. Si Primo de Rivera dirige a la nación, el 2 de abril de 1924, un discurso radiofónico, poco audible, según se dice, el papel de la información radiada es entonces secundario. Ramón Gómez de la Serna es, sin duda, uno de los más hábiles a la hora de entender las posibilidades que ofrece la radio al respecto. El autor de las Greguerías, que presume de ser el primer escritor provisto de «micrófono», ve en ella la posibilidad de alcanzar a las masas, a las que no llega la prensa. Sienta las bases del reportaje radiofónico y se transforma, al abrir en directo el micro de Unión Radio a los personajes pintorescos y a los ruidos de la Puerta del Sol, en el «Cronista de guardia», según se titula uno de sus programas, de la sociedad española. Desde entonces pone toda su ambición y todo su talento al servicio del culto del instante:

«Asimismo glosaré el color del día extraño, la nevada cuando esté poniendo quijadas blancas en las ondas, la impresión de una de esas lunas que no se parecen a las demás noches, el cometa que acaba de cruzar el cielo, todo lo que se vea por mi balcón, lo recién presenciado y lo recién sucedido. Mi voz será como la voz de la intimidad y de la conciencia, dando los últimos alcances del mundo, para lo que lanzaré los más urgentes "¿qué pasa?" por mi teléfono. La bagatela reunida con lo trascendental, y un día quizá mi último suspiro» (Ventín Pereira, 1987).

Este impacto del directo irá creciendo con los medios técnicos y transformará en acontecimientos algunas retransmisiones. La de una corrida, en la que participa Belmonte, desde la plaza de Madrid, el 8 de octubre de 1925; la de la pelea de boxeo, que opone a Uzcudún y Spalla, el 15 de mayo de 1926, en Barcelona; la del partido de fútbol Zaragoza-Real Madrid, en mayo de 1927, constituyen estrenos en la materia.

Paralelamente, se diversifican los programas. La ficción progresa, especialmente con la difusión de la radionovela sacada de la obra de Eustache Amadeo Jolly Dix, *Les aventures d'un Parisien á Madrid*. La calidad de la programación cultural va mejorando. Ya en 1926 se radia una obra de Aristófanes, *La nube*, seguida poco después por una adaptación de *El Alcalde de Zalamea*, de Calderón. Más tarde serán clases de francés, inglés, estenografía o dicción.

A finales de los años veinte, la radio se ha transformado en nuevo factor de sociabilidad. La práctica de la escucha colectiva, particularmente en los cafés, es frecuente, ya que el número de aparatos aún es limitado. A principios de los años treinta, gracias a nuevos programas como el diario hablado «La Palabra», de Unión Radio, o a la retransmisión de grandes acontecimientos políticos, cuando queda autorizada, se vuelve instrumento de formación de la opinión pública, y el crecimiento del número de receptores pronto hará de ella, sobre todo después de 1939, un verdadero instrumento de comunicación de masas y de propaganda política.

LA ESCUELA Y LA ENSEÑANZA

La lucha contra el analfabetismo

Antes de abordar el problema de la enseñanza primaria durante el decenio 1920-1930, conviene recordar algunos datos referentes a la población analfabeta de más de diez años en 1920. El analfabetismo en España estaba en regresión relativamente regular desde la segunda mitad del siglo xix. Desde 1860 venía bajando en un 0,38 por 100 por año, lo que equivale a un 23 por 100 de disminución entre 1860 y 1920. Esta tendencia se acelera durante el decenio 1910-1920: la regresión alcanza entonces el 0,71 por 100 cada año, o sea, dos veces más que en los diez años anteriores. Entre estas mismas fechas, la mayor baja se registra en Cataluña y en las Islas Baleares (21,36 por 100), y la menor en las Islas Canarias (5,86 por 100), mientras que, en algunas ciudades de más de 50.000 habitantes, el analfabetismo tiende a aumentar debido a la afluencia de inmigrantes. A pesar de estos progresos generales, Lorenzo Luzuriaga estimaba, en *El analfabetismo en España* (Madrid, 1920, Museo Pedagógico) que, en 1920, el país contaba con un total de 11.145.444 analfabetos para una población de 21.338.381 individuos, lo que equivalía al 52,23 por 100. Más concretamente, estimaba que de los 16.307.337 españoles mayores de diez años, 6.953.773, o sea, más del 43 por 100 debían considerarse como analfabetos. Por supuesto, las zonas desfavorecidas del sur eran las que presentaban el más alto porcentaje: Jaén alcanzaba el 75,23 por 100 de analfabetos (y, localmente ¡hasta el 92,80 por 100 en Orcera!), Murcia el 72,12 por 100; a la inversa, Santander era la provincia mejor dotada, con sólo un 27,41 por 100 de analfabetos, seguida por el País Vasco y Navarra (33,39 por 100). Madrid (capital) tenía la tasa más baja de todas las ciudades: 21,4 por 100.

Estas grandes disparidades permanecerán mucho tiempo, como lo reflejan las estadísticas de las centros de reclutamiento. Así, entre los reclutas del año 1925 se contaba sólo un 17,8 por 100 de analfabetos al nivel nacional, frente a un 74,9 por 100 de soldados que, según se afirmaba, sabían leer y escribir. Pero estas cifras, fuera de que parecen muy optimistas, ocultan una vez más la permanencia de enormes disparidades regionales: el 45 por 100 de los reclutas de Canarias no sabían leer, así como el 40 por 100 de los de Cuenca; los analfabetos rondaban el 33 por 100 en Sevilla, el 32,5 por 100 en Orense y el 30 por 100 en Jaén o en Granada. En cambio, el analfabetismo parecía casi eliminado en el norte castellano (Valladolid, 3,8 por 100; Burgos, 4,1 por 100; Segovia, 4,5 por 100), en el País Vasco (3 por 100 en Alava; 4 por 100 en Vizcaya), en Barcelona (menos de 5 por 100) o en Madrid (6,5 por 100) (Anuario estadístico de España para 1925-1926: 434). De manera general, hacia 1920, la tasa de analfabetismo masculino era aproximadamente del 46 por 100, mientras que la de las mujeres alcanzaba casi el 58 por 100. La mayor diferencia entre hombres y mujeres se encontraba en Galicia y en Asturias, y la menor en Canarias. Sin embargo, el analfabetismo femenino disminuía entonces con más rapidez que el de los hombres: 13,65 por 100 contra 9,45 por 100 entre 1910 y 1920 y, en Cataluña, la diferencia era más espectacular: 23,76 por 100 contra 18,98 por 100, lo que se explica por el mayor aumento de creación de escuelas primarias para niñas: en 1850 representaban el 28 por 100 del total, pero el 47 por 100 en 1920.

En todo caso, la reflexión sobre el analfabetismo no puede limitarse a la mera medida estadística: ¿qué pensar de las altas cifras de reclutas que, se supone, saben leer y escribir, cuando carecemos por completo de datos sobre el iletrismo, por ejemplo? Las prácticas de

lectura, de consulta de libros e impresos, etc., dependen de todos estos factores, que oscurecen más aún el panorama cultural del país. La Gaceta de Madrid de 5 de septiembre de 1922 publicaba un decreto que estimaba necesaria la creación de 20.000 a 25.000 escuelas, cifra aproximativa, podía leerse, porque nadie poseía entonces en España datos exactos sobre el asunto. Por su parte, la Revista de Pedagogía - creada el 1 de enero de 1922 por Lorenzo Luzuriaga, inspector de la Enseñanza primaria, agregado al «Museo Pedagógico Nacional», con un grupo de colaboradores, entre los cuales se encontraban Luis de Zulueta, Domingo Barnés, Gonzalo R. Lafora, María de Maeztu, Manuel García Morente - publicaba en su tercer número (marzo 1922) una nota firmada UNO que lamentaba, en términos muy «regeneracionistas», la miserable situación de la instrucción pública. Es, en efecto, el momento del año en que los Ministerios elaboran sus proyectos de presupuesto, y la revista considera oportuno recordar algunas grandes verdades. Medio millón de niños españoles carecen de escuela y otro medio millón sigue frecuentando inmundos locales; los maestros y los profesores están en una situación económica humillante en comparación con la de otras profesiones equivalentes. Mientras un empleado de correos o un oficial del ejército empiezan con un salario de 3.000 a 4.000 pesetas al año, los 28.937 maestros españoles cobran un salario medio de 2.755 pesetas, o sea, 7,50 pesetas al día. Estas cifras - que son promedios cubren una realidad más negra aún, ya que 9.996 maestros no perciben más que 2.000 pesetas al año, lo que significa menos de 5 pesetas al día, una vez deducidos los descuentos, o sea, menos que las 7 u 8 pesetas diarias que cobra el más humilde de los jornaleros españoles.

La situación de la enseñanza primaria

Además de los 28.937 maestros antes citados, que en su mayoría vivían en condiciones muy precarias, la enseñanza primaria contaba con 200 inspectores (en octubre de 1922), 253 profesores de Escuelas Normales de Maestros, 293 profesores de Escuelas Normales de Maestras, 21 profesores y 8 profesores-adjuntos en la Escuela Normal Superior.

Al final del año 1924, el Ministerio de Instrucción Pública daba a conocer datos cifrados relativos a la enseñanza primaria en Madrid, que traducían su estado de penuria. La capital contaba entonces con 750.896 habitantes (censo de 1920). Había 506 escuelas nacionales y municipales y un total de 1.047 escuelas, religiosas (499) y privadas (548). Los establecimientos privados representaban, pues, más del doble de los del Estado y de la ciudad, pero con un alumnado poco más o menos equivalente: 51.000 alumnos en el sector público y 46.000 en el sector privado, para un total en números redondos de 98.000 alumnos inscritos (Anuario 1925-1926: 560). En Barcelona, las proporciones eran sensiblemente diferentes, siendo el alumnado de la enseñanza privada casi el doble del de la enseñanza pública (110.600 inscritos y 58.200, respectivamente). El País Vasco (Vizcaya y Guipúzcoa), donde escuela pública (cerca de 28.000 y 18.000 alumnos, respectivamente) y escuela privada (21.000 y 15.000) casi se igualaban, se distinguía del resto de España por el número particularmente elevado de inscritos en las «escuelas municipales»: 18.000 y 11.000 en cada una de las dos provincias (Anuario 1925-1927: 560). A escala nacional, al revés, la escuela pública sigue siendo la más frecuentada, juntando unos 1,7 millones de inscritos (de ellos, 857.600 niñas) a los que había que añadir los 62.000 alumnos de las escuelas municipales; se situaba muy delante de la enseñanza privada, que sólo contaba con 641.000 alumnos inscritos (278.437 niñas) (Anuario 1925-1926: 560). Así vemos que se había impuesto un sistema de enseñanza con diversos ritmos, cuyas características remitían tanto a cuestiones ideológicas y políticas como a diferencias sociales. En los centros más prósperos, la enseñanza privada

había conquistado un lugar importante, pero tomando coloraciones muy diversas, según los casos: a menudo religiosa, esta enseñanza privada podía también ser de inspiración laica, cuando se trataba de los establecimientos próximos a la «Institución Libre de Enseñanza», o incluso más o menos libertaria en Cataluña, donde, desde principios del siglo, existía una fuerte tradición pedagógica vinculada a aquellas corrientes del movimiento obrero, ilustradas por el nombre de Ferrer Guardia, fusilado después de los motines barceloneses de julio de 1909.

En cuanto a las particularidades de la repartición del alumnado en el País Vasco, dependen de otra lógica, más compleja y que responde a las tensiones internas de la sociedad vasca. Paralelamente a una enseñanza privada católica, bajo el control de la Iglesia, y en manos de las Congregaciones, empezó a establecerse, desde finales del siglo, una red de escuelas, también privadas, igualmente dirigidas por sacerdotes o monjas, pero que tenían como característica principal la de impartir las clases en vascuense (euskera): son los precursores de las iskastolas, que el Partido Nacional Vasco (PNV) procura desarrollar y que, hacia 1920, existen sobre todo en Guipúzcoa. Prudentes, los nacionalistas vascos se abstenían, sin embargo, de jugárselo todo a una sola carta. Sabiendo que una enseñanza exclusivamente en euskera podía tener efectos disuasivos para las familias, organizaron una enseñanza bilingüe euskera-castellano, por medio de las instituciones locales, ayuntamientos y diputaciones (que en el País Vasco disponían de un mayor poder autónomo, el cual, en los años 1917-1920, estaba en manos de los nacionalistas). Esta iniciativa particular explica la alta cifra, ya mencionada antes, del alumnado de las escuelas municipales, financiadas por esas instituciones locales pero controladas por los nacionalistas vascos y generalmente dirigidas por sacerdotes, puesto que, junto a la enseñanza del vascuense y de las asignaturas generales básicas, se garantizaba también el respeto a las enseñanzas de la Iglesia católica, apostólica y romana. Sin embargo, la Iglesia católica española distaba mucho, como institución, de suscribir unánime el proyecto político del nacionalismo vasco, de modo que el mundo de las escuelas que dependía directamente de la jerarquía eclesiástica y de las Congregaciones, y aquel otro que quedaba bajo el control de los nacionalistas coexistían sin confundirse, aunque ambos hacían explícita referencia a los mismos valores del catolicismo. De hecho, en los años que siguen a la primera guerra mundial, se van reuniendo en el País Vasco todos los elementos de una potencial «guerra escolar», en la que intervienen de manera inextricable la cuestión nacionalista y lingüística, por una parte, y la cuestión religiosa, por otra. Los dirigentes nacionalistas vascos denuncian en aquel tiempo la omnipresencia de maestros no-vascos (maketos) en el País Vasco, sospechosos de «desnacionalizarlo», ya que contribuirían a erradicar el euskera, y también a implantar una escuela «sin Dios», contraria a los supuestos ideales de los vascos, cuyo catolicismo sería uno de los elementos constitutivos de su identidad. En este esquema, la escuela en euskera y católica sería, según ellos, la que corresponde al auténtico «espíritu del pueblo vasco», en todo punto opuesto a una escuela en castellano y en manos de libre-pensadores, aquella que, se sospechaba, pretendía imponer el Estado liberal central. La implantación de un sistema escolar específicamente vasco venía a ser uno de los objetivos que podían asignarse entonces los dirigentes nacionalistas vascos, como un elemento más entre las numerosas creaciones destinadas al desarrollo cultural vasco y en vascuense, como la «Sociedad de Estudios Vascos», creada en 1918, o la «Federación de Escuelas Vascas», de 1932; esa red era uno de los elementos de la sociabilidad tan particular del mundo nacionalista vasco que tendía a constituirse en micro-sociedad específica, dirigida por ese «partido-comunidad» tal como se estaba llamando el PNV (Ostolaza Esnal, 2000).

Cualesquiera que fueran sus particularidades locales, la enseñanza privada presentaba otra

característica general: solía ser concebida para grupos de alumnos relativamente limitados, mientras que la enseñanza pública ofrecía una precaria vida cotidiana, en la que el maestro debía enfrentarse con los gruesos batallones de alumnos, cerca de cien por clase a menudo. Los pedagogos de la Revista de Pedagogía proponían la cifra de 50 alumnos por clase y adelantaban incluso la cifra «utópica» de 40 a 45. Siguiendo estas propuestas, hubiera sido necesario construir 1.379 escuelas suplementarias sólo para Madrid, mientras que, a nivel nacional, el déficit escolar representaba 30.000 escuelas, cifra superior a las previsiones de La Gaceta, citadas más arriba.

En lo que concierne a las escuelas mismas, los datos eran igualmente significativos. La inmensa mayoría (26.630) eran escuelas «unitarias» (con una sola clase), no pasando de 648 las escuelas «graduadas» (con un maestro por grado). Las escuelas con clase única dependían en su mayoría de los municipios (62,87 por 100), pero el 33,44 por 100 eran privadas y muy pocas (1,52 por 100) propiedad del Estado. Se repetían las mismas características, más acentuadas aún, en las escuelas «graduadas»: los municipios poseían la mayor parte, el 72,07 por 100, los particulares, el 20,87 por 100, y el Estado sólo el 4,35 por 100. Sin entrar en más detalles a propósito de las fechas de su construcción o su estado de ruina, con todo, es interesante señalar que los cálculos hechos sobre la superficie disponible por cada alumno revelan que 8.149 clases ofrecían menos de un metro cuadrado por alumno y que 9.923 no pasaban de 1,5.

Frente al subdesarrollo de la enseñanza primaria, el gobierno de la Dictadura siguió una política de aumento del número de las escuelas (cerca de mil fueron creadas cada año) y de los maestros. En 1925, por ejemplo, el Ministerio de Instrucción Pública convocó oposiciones para cubrir 3.000 plazas de maestros, es decir, el 10 por 100 de los puestos existentes. Pero las críticas de los pedagogos modernizadores y progresistas se multiplicaron contra aquel famoso concurso, porque juzgaban demasiado larga la lista de las cuestiones incluidas en el programa: 431 «temas», o sea, 25 por asignatura. Por otra parte, lagunas increíbles (en física, en química, en lengua española) fueron señaladas por eminentes especialistas (entre ellos Américo Castro). En el seno del tribunal del concurso, un sacerdote se encargaba de velar por la ortodoxia católica del trabajo de los candidatos. Además, no estaba previsto ningún examen práctico, ni cursillos de formación pedagógica después de la oposición para los candidatos aprobados. El mismo fenómeno se reprodujo en 1928: se anunciaban oposiciones a tres mil plazas, pero sólo 1.412 candidatos obtuvieron un puesto; el Ministerio tuvo que rectificar tres veces la lista de los aprobados, bajando cada vez el nivel, y todo ese proceso se fue dilatando hasta el 6 de abril de 1931, en vísperas de las elecciones municipales que instaurarían la Segunda República, lo que hizo más profundo aún el malestar de los maestros. Antes de emprender su gran obra de modernización de la enseñanza primaria, la Segunda República tendría que resolver las secuelas de aquellas oposiciones de 1928, que quedaron lamentablemente célebres.

Además de las modalidades de reclutamiento, los pedagogos renovadores de la enseñanza primaria criticaban la falta de cátedras de pedagogía que hubieran permitido modernizar los métodos de enseñanza. Por otra parte, el gobierno de la Dictadura, en su política de desarrollo de la enseñanza primaria, procuraba encauzarla en una línea beata y reaccionaria. Los maestros estaban expuestos a menudo, hasta en su vida privada, a una vigilancia que perseguía a los elementos «antisociales» y «antipatriotas» (Real Orden de 13 de octubre de 1925). En estas condiciones, la gente ultraconservadora de El Debate se sentía estimulada en su crítica encarnizada contra los renovadores: en el editorial del 4 de enero de 1929, al propio

Lorenzo Luzuriaga, que volvía de una gira de conferencias por Chile, se le calificaba amablemente de «pobre piltrafa moral», a raíz de un incidente que le había enfrentado con el embajador de Chile en España.

De hecho, los pedagogos renovadores proponían un código moral para la enseñanza primaria que se inspiraba de los principios anglosajones: self-control, salud corporal, disponibilidad y atención al prójimo, amplitud de miras, honradez intelectual y tolerancia. Los deportes, el camping, las vacaciones en grupos se practicaban cada vez más en los medios de los educadores de la escuela primaria. Para los alumnos de carácter difícil se recomendaba el recurso a la psicopatología, antes que el empleo de la férula, como lo demuestran los artículos de G.R.Lafora en la Revista de Pedagogía.

No es posible terminar este bosquejo de la situación de la primera enseñanza en los años veinte sin mencionar el trabajo de investigación y publicación que realizó, de 1926 a 1929, el eminente periodista Luis Bello Trompeta, que había sido, en 1906, director de Los Lunes del Imparcial y, en 1916, de El Liberal de Bilbao. En sus artículos publicados en El Sol, y luego reunidos en cinco volúmenes bajo el título de Viajes por las escuelas de España (Madrid, 1926, 1927, 1929), Luis Bello relataba sus observaciones hechas sobre el terreno, durante los viajes que fue haciendo por varias regiones de España, como Madrid, las dos Castillas, León, Asturias, Galicia, Extremadura, Andalucía, etc. Acompañado o no de maestros o inspectores, visitaba las escuelas públicas y, denunciando la penuria de medios o señalando los escasos logros, llevó a cabo un auténtico trabajo de pionero, de misionero. La toma de conciencia que provocó con sus artículos fue considerable y contribuyó a preparar una opinión ya sensibilizada a la urgente necesidad de modernización de la escuela pública, obra que emprenderá el gobierno del «Bienio reformador» de la Segunda República.

La enseñanza secundaria: corrientes renovadoras y plan de reformas de Callejo (1926)

La segunda enseñanza quedaba marcada por el arcaísmo, aunque aquí y allí surgían tentativas originales de renovación. Por ejemplo, el Instituto-Escuela (medio-colegio, medio-instituto), creado en mayo de 1918 en el ámbito de la «Institución Libre de Enseñanza», en la esfera de la junta de Ampliación de Estudios, e inspirado principalmente por José Castillejo, procuraba satisfacer el deseo de formación continua de los alumnos, de cuatro a dieciocho años. Se trataba de una formación abierta, que integraba la enseñanza de idiomas, el rechazo de la pedagogía sólo basada en el memorismo, la toma de apuntes por los alumnos, reunidos en número limitado por clase, el desarrollo de las excursiones, etc. Además, este organismo quería participar en la formación de los profesores de la enseñanza media, y sus propios formadores quedaban en contacto con la investigación, colaborando en particular con los trabajos del «Centro de Estudios Históricos». La orientación general del Instituto-Escuela no tardó en ser blanco de los ataques de los medios conservadores y católicos que denunciaban su pretendida hostilidad hacia la religión, así como de ciertos centros oficiales de enseñanza, que protestaban contra la autonomía de la que disfrutaban. En aquella batalla pública, que pronto fue tomando dimensiones abiertamente políticas, tomaron la defensa del Instituto-Escuela algunos eminentes universitarios, encabezados por Ramón Menéndez Pidal - quien participó activamente al reclutamiento de sus profesores, antes de ser nombrado presidente de su «Patronato» entre 1928 y 1933-, junto a Manuel García Morente, Bartolomé Cossío, Américo Castro o José Ortega y Gasset, entre otros (Pérez Pascual, 1998; Palacios Buñuelos, 1988). En términos generales, sin embargo, el atraso educativo seguía enorme, hasta tal punto que los mismos medios oficiales, bajo la Dictadura, sintieron la necesidad de anunciar una

reforma pedagógica. El nombre de Eduardo Callejo, ministro de Instrucción Pública de 1925 a 1930, quedó vinculado a este «Plan de Reorganización de la Enseñanza Media» que pretendía modernizar las asignaturas enseñadas, poner al día los libros de texto y elevar el nivel técnico en general.

Pero arrecian las críticas contra tal reforma, primero por parte de los padres de los alumnos, que consideran abusivo el hecho de aplicar el nuevo plan de estudios a todos los alumnos de la segunda enseñanza, sin tener en cuenta su nivel en el antiguo sistema. En cuanto a los sectores intelectuales liberales, les parecen escandalosos los beneficios que sacan algunos enchufados de la refundición generalizada de los libros de texto, y consideran el contenido de la mayoría de estos libros de texto excesivamente orientado hacia un nacionalismo exaltado y la apología del catolicismo más retrógrado.

Con su crítica del «Plan Callejo», delante de la Asamblea Nacional Consultativa que el dictador había creado, se hizo célebre el joven Pedro Sáinz Rodríguez, quien fustigó con vehemencia los disparates, de los que la reforma estaba llena. En su interpelación al ministro Callejo, señaló, por ejemplo, lo incongruente de una nueva asignatura, titulada «Terminología», la cual, en su opinión, tendría como libro de texto obligatorio nada menos que la Gran Enciclopedia Espasa-Calpe en 86 volúmenes. En realidad, como Callejo le confesó más tarde a Pedro Sáinz Rodríguez, fue al propio dictador al que se le antojó, en su omnipotencia, meter la cuchara en la organización de aquel plan de estudios de la segunda enseñanza, viéndose así personalmente aludido por los ataques de Sáinz Rodríguez en su interpelación.

Todos los testimonios concuerdan en señalar que Primo de Rivera consideraba en conjunto a los intelectuales como a seres incapaces e irresponsables, estimando que su genio personal bien podía suplir sus carencias. Señalemos también el interés histórico de Callejo, aquel personaje algo desconocido, profesor de Derecho en la Universidad de Valladolid, que desertó de «la juventud maurista» para llegar a ser presidente de la Unión Patriótica en Castilla: con su ejemplo podemos entender cómo Primo de Rivera procuraba utilizar el movimiento regionalista castellano de inspiración católica (en la línea de Angel Herrera) y sus «círculos católicos agrarios» - de los que más tarde nacerá la Confederación Española de las Derechas Autónomas (CEDA) - para tratar de derrocar la influencia de los «caciques albistas» en aquella región.

La enseñanza privada católica

Desde la Restauración y hasta la Segunda República, las congregaciones religiosas católicas progresan en número y aumentan sus medios económicos. Ya en 1875, su posición parecía «mucho más fuerte» que hacia mediados de siglo (Lannon, 1990: 83). El renacimiento católico se apoya en el desarrollo de las congregaciones y en la ayuda resuelta que les suministra el Estado monárquico. En el Anuario estadístico citado por Frances Lannon, se cuentan, en 1904, 11.000 hombres y 40.000 mujeres en las congregaciones, cifras que, en 1930, pasan a 20.000 y 60.000, respectivamente, y que alcanzarán su cumbre en 1960, con 34.000 hombres y 85.000 mujeres, dejando aparte el paréntesis de los años de la Segunda República.

Gran parte de estas congregaciones se dedicaban a la enseñanza, como los maristas, los jesuitas, los salesianos, las Escuelas Pías, los benedictinos, etc. Una estricta jerarquía regía la

repartición de los alumnos entre las diferentes órdenes, basada principalmente en el origen social, y en lo más alto de la escala estaba, sin discusión, la Universidad jesuita de Deusto, ampliada, en 1916, por Pedro de Icaza, que financió la creación del Centro de Altos Estudios Comerciales e Industriales.

Hay que esperar a los primeros años de la Segunda República para disponer de datos globales relativos al número de alumnos de la enseñanza católica: sólo con ocasión de la gran polémica que levanta la «Ley de congregaciones religiosas», votada por las Cortes el 17 de mayo de 1933, por 278 votos contra 50, disponen los periodistas y los diputados de cifras sobre el periodo anterior. El Ministerio de Instrucción Pública de la República trabajaba sobre cifras suministradas por los Ayuntamientos, las cuales indicaban alrededor de 350.000 alumnos en los centros religiosos católicos y 1.500.000 en los centros públicos (quedando fuera de la escuela un millón de jóvenes). Esta cifra de 350.000 es un mínimo, otros autores (Pérez Galán, Ana Yetano, por ejemplo) hablan más bien de 380.000; el periódico *El Debate* citaba en la época la cifra de hasta 600.000 alumnos en los centros religiosos, y sólo para la enseñanza primaria. Según Lannon, en lo que respecta a la enseñanza secundaria, 295 colegios católicos preparaban al bachillerato, con un total de 20.684 alumnos. Durante la Dictadura, subvenciones públicas fueron atribuidas a estos colegios. La enseñanza que se daba transmitía una fundamental desconfianza hacia todo pluralismo o hacia cualquier idea democrática; se utilizaba el viejo catequismo de Ripalda, que databa del siglo xvi y se reeditaba todavía en 1929, condenaba el liberalismo y afirmaba que votar por candidatos de esta tendencia en las elecciones era un pecado mortal. Lannon cita también una historia de la Iglesia, hecha en los años veinte para los alumnos de los salesianos, donde queda ferozmente criticada la Constitución de 1876, por su espíritu de relativa tolerancia.

En estas condiciones, podemos admitir que los años de la Dictadura fueron, de cierta manera, una ganga para los colegios católicos, pero para la Iglesia católica española representaron una ocasión perdida para distanciarse de una dictadura militar retrógrada en su ideología e iniciar una marcha hacia una democracia cristiana modernizada. Sobre este punto hay que notar que el monarca no favoreció la apertura, apoyando, al contrario, por ejemplo, el acceso de Pedro Segura y Sáenz a la cabeza de la Iglesia católica española.

La enseñanza técnica y profesional

La preocupación por la formación de los adultos se había difundido desde el principio del siglo y se conocía con el nombre de «extensión universitaria», de la que, más o menos, se hacían cargo las instituciones oficiales, en particular la universidad en Asturias. También hubo iniciativas particulares, destinadas a la formación de los adultos, de las clases populares sobre todo; este era el objeto de la socialista «Escuela Nueva», creada por Manuel Núñez de Arenas, en 1910, y que, después de un periodo difícil, estaba en pleno auge en los años veinte, con actividades diversas, desde la formación para adultos hasta el desarrollo cultural (teatro, conferencias, etc.) (Tuñón de Lara, 1971: cap. IX). Desde luego, existía una enseñanza profesional oficial que respondía, con más o menos fortuna, a las necesidades de la economía.

Durante el periodo que nos ocupa, las modificaciones en la estructura de la población activa son, como se ha visto, importantes: el sector primario (agricultura) pierde cerca de 500.000 personas, el secundario (industria) gana casi un millón de activos (pasando de 1.717.383 a 2.656.591), mientras que el terciario (servicios) pasa de 1.437.301 a 1.819.942

individuos, con un aumento de más de 400.000 activos. Estas cifras recuerdan que el decenio fue un periodo de intensa emigración campesina y de transferencias intersectoriales de la población. Pero está claro que tanto el analfabetismo como la escasa formación profesional y técnica de los jóvenes eran obstáculos para el desarrollo económico en general y, en particular, para el crecimiento industrial. Como lo señala Alvaro Soto Carmona (1989: 217), el desarrollo industrial relativamente rápido que conocían ciertas regiones desquiciaba profundamente el antiguo sistema del aprendizaje. El personaje-clave en el gobierno de la Dictadura será Eduardo Aunós, primeramente sub-secretario en el Ministerio del Trabajo, de mayo de 1924 a diciembre de 1925, y luego ministro durante más de cuatro años. Es el autor de una abundante legislación sobre la enseñanza industrial y el promotor de cierto número de escuelas sociales; puede atribuírsele el «Estatuto de la Enseñanza Industrial» (Real Decreto de 31 de octubre de 1924) y el «Estatuto de la Formación Profesional» (Decreto de 21 de diciembre de 1928). Había en estos estatutos el deseo, loable en sí, de reorganizar una enseñanza caótica e insuficiente, y también de competir, desde el Ministerio central, con las iniciativas de la «Mancomunidad» en este terreno.

El plan preveía la creación de Escuelas de Enseñanza Técnica Elemental, financiadas por la administración local (Diputaciones, Mancomunidades, Municipios), pero estrechamente vigiladas por Madrid, lo que provocó las críticas del patronato catalán. Para la selección del personal, se crean, a partir de 1929, bajo los auspicios de un Patronato local, «oficinas-laboratorios». La red de estas «oficinas-laboratorios» es bastante densa y cubre las principales ciudades industriales del país; proseguirán su trabajo durante la República. Por otra parte, antes de 1924, existían en España 20 Escuelas Industriales (sin contar las de «Artes y Oficios»), y a partir de la aplicación del «Estatuto de Formación Profesional», se autorizó la creación de 71 «patronatos» que reunían 99 escuelas; con esto, el número medio de habitantes por escuela bajó de 1.097.954, en 1926, a 238.909, en 1930. Las provincias con más densidad de escuelas eran, naturalmente, Guipúzcoa, Logroño, Tarragona y Barcelona. Álvaro Soto Carmona hace hincapié en el cambio de mentalidad entre los grandes patronos, al citar un informe del consejo de administración de la sociedad «Altos Hornos de Vizcaya», destinado a la asamblea general de los accionistas (abril de 1928), informe en el que se evoca la necesidad de organizar la producción sobre bases cada vez más científicas, que tengan en cuenta las nuevas exigencias de la clientela y la necesidad de modernizar las instalaciones, incitándoles a dedicar una atención muy particular a la enseñanza profesional y a la especialización del personal auxiliar.

Hay que señalar, en este orden de cosas, la colaboración que existía entre las entidades locales y las empresas para la creación de escuelas de formación de aprendices de mecánicos, jefes de taller y capataces, en particular en el ramo de la gran metalurgia del País Vasco («Altos Hornos», «Basconia», «Babcock-Wilcox», «Euskalduna», «Echevarría», etc.). En lo que se refiere a la formación del personal especializado en los asuntos sociales, algunos proyectos de 1920 se materializaron en los años siguientes: la primera de las «Escuelas Sociales» comenzó a funcionar en Madrid, con 497 alumnos entre 1925 y 1929. Otras se fundaron posteriormente en Barcelona, Granada, Sevilla, Valencia y Zaragoza.

La enseñanza superior y la investigación. La reforma de la universidad

La universidad española, muy criticada desde el fin del siglo por el arcaísmo de sus métodos y la inadaptación de sus enseñanzas (en un desplante, Joaquín Costa había propuesto que se cerraran la mitad de sus centros) necesitaba una modernización que representaba un

gran compromiso para la sociedad española de los años 1920-1930. Las once universidades públicas que contaba el país (Madrid, Barcelona, Granada, Murcia, Oviedo, Salamanca, Santiago de Compostela, Sevilla, Valencia, Valladolid y Zaragoza), a las que había que añadir una «sección» universitaria en Canarias y la universidad privada de los jesuitas en Deusto, en el País Vasco, habían reunido 23.500 estudiantes en el curso 1917-1918, con un número de inscritos más o menos estable hasta 1923. Con cerca de 28.000 estudiantes en 1924, 30.000 en 1925, 31.500 en 1926 (Anuario 1927, «Enseñanza universitaria») y 37.000 inscritos en 1930, la universidad española no hacía mal papel en el contexto europeo del momento: con cerca de 15 estudiantes por 10.000 habitantes (de los que el 5 por 100 eran mujeres, en 1930), era casi igual a Francia y representaba el doble de los inscritos italianos (Boyd, 2000: 157). Pero la repartición de las disciplinas, que desfavorecía las ciencias y técnicas, y la distribución en el territorio, que desde luego favorecía la Universidad llamada «Central», la de Madrid (que en particular seguía gozando del monopolio de los estudios de doctorado), desequilibraba fuertemente el conjunto: en 1927, la universidad madrileña concentraba cerca de la tercera parte del total de los estudiantes del país, alcanzando la cifra-récord de 42 estudiantes por 10.000 habitantes, contra 4 por 10.000 en Oviedo (Anuario 1927).

La reforma universitaria era, pues, un «dossier» abierto desde hacía tiempo: los proyectos de Romanones y de Vicente María de Paredes se habían sucedido desde principios del siglo para intentar remediar la ineficacia de la vieja universidad española. En 1919, César Silió, ministro de Instrucción Pública y de Bellas Artes, estableció, con el Real Decreto de 21 de mayo, la primera fase de la autonomía universitaria, pero sin asignarle los medios económicos que la hicieran posible, y agravándola con un paternalismo estatal excesivo (Puelles Benítez, 1991: 267). De todos modos, en 1922 se suspendía este régimen autonómico.

Primo de Rivera volvió a poner en marcha el proceso, añadiendo la constitución de los «patrimonios» universitarios, así como el derecho otorgado a las universidades de percibir parte de los derechos de matrícula. Se planificó la creación de los «colegios mayores» como residencias universitarias, junto a la concepción general de la Ciudad Universitaria, de la que se tratará más adelante.

Se suele considerar que el fracaso más rotundo de Primo de Rivera fue el de la reforma universitaria, instituida por el Real Decreto de 19 de mayo de 1928. El artículo 53 de este decreto daba a las universidades católicas (los jesuitas de Deusto y los agustinianos del Escorial) la facultad de conceder diplomas universitarios con el mismo título que la universidad oficial. Esta reforma estaba perfectamente conforme con cierta «contrarreforma» católica, elemento importante de la ideología de la Dictadura, la cual rebajaba la «cultura» a la categoría de instrumento de la unión entre religión y patria. La fórmula que el dictador había emitido para la enseñanza primaria con estas palabras: «no permitiremos más cultura en la escuela que la religiosa, la patriótica», valía también, en su opinión, para los otros niveles de enseñanza. Durante una sesión solemne en la Universidad de Salamanca, el día 1 de octubre de 1926, el dictador había recibido el grado de doctor honoris causa, lo que inspiró a Unamuno, desterrado en Hendaya, el famoso romance polémico:

«Doctor Primo de Rivera
y Orbajosa, general,
¿no se te cae de vergüenza
con la cara el antifaz?».

El artículo 53 provocó la unánime oposición de los intelectuales a Primo de Rivera y descontentó igualmente a amplios sectores de las clases medias. Frente a las protestas del claustro de profesores de la Universidad Central de Madrid, frente a las manifestaciones de los estudiantes y de la FUE y a la huelga general estudiantil del 7 de marzo de 1929, el gobierno creyó hábil emplear la fuerza: mandó cerrar la Universidad Complutense y suspender de sus funciones a las autoridades universitarias, dispuesto, si fuera necesario, a ir disolviendo una tras otra todas las universidades del país. En respuesta a esas medidas paramilitares, seis profesores prestigiosos abandonaron su cátedra: Ortega, Jiménez de Asúa, De los Ríos, Sánchez Román, García Valdecasas y W.Roces. Hasta el prudente don Ramón Menéndez Pidal se solidarizó con los estudiantes. La inquietud fue ganando el mundo de los negocios, los empresarios y las cámaras de comercio, y la prensa conservadora (ABC por ejemplo) se hizo su intérprete al recomendar la indulgencia para con los estudiantes, con el fin de impedir que salieran perturbadas las Exposiciones Internacionales de Sevilla y de Barcelona, así como la Asamblea de la SDN que había de celebrarse en Madrid (Ben Ami, 1990: 77). Finalmente, la Dictadura (la del general Berenguer, desde enero) tuvo que ceder y, el 24 de septiembre de 1930, el artículo 53 fue oficialmente suprimido.

En cuanto a la investigación universitaria, y en la línea de la «Junta de ampliación de Estudios», el «Centro de Estudios Históricos» (1910-1939) representaba desde su fundación un organismo fundamental que permitió un desarrollo importante de las disciplinas históricas, filosóficas, filológicas, etc. Durante los años que nos ocupan, su sede se trasladó de los sótanos de la Biblioteca Nacional a una casa particular de la calle Almagro (Abellán, 1989: 157). La renovación historiográfica se acentuó y todas las investigaciones históricas progresaron, especialmente los estudios medievales, bajo el impulso de Claudio Sánchez Albornoz que asumió la dirección de la sección de historia, a partir de 1924, sucediendo a Hinojosa y a Altamira. Con la publicación de *El pensamiento de Cervantes*, en 1925, Américo Castro se hizo otro intérprete de una identidad española centrada en el Renacimiento y la coexistencia de tres culturas, y sus trabajos culminarán con *España en su historia* (1948) y *La realidad histórica de España* (1954).

La renovación pedagógica, patrocinada por la «Junta de Ampliación de Estudios», siguió progresando en los años posteriores a la Gran Guerra y las subvenciones atribuidas a este organismo aumentaron considerablemente entre 1919 y 1923 y, otra vez, a partir de 1924 (Marín, 1989: 127-128). Con el Real Decreto de 31 de octubre de 1924 sobre la enseñanza industrial que hemos evocado anteriormente, la «Junta de Ampliación de Estudios» estuvo cada vez más sensible al desarrollo de la enseñanza técnica. En el curso 1924-1925, según Teresa Marín, la sexta parte de los pensionados recibió becas para ir a estudiar en el extranjero, sobre todo en Francia, Suiza o Bélgica. Rodolfo Llopis, por ejemplo, disfrutó de una de aquellas becas en 1925-1926.

Otro ramo de estudio e investigación que polarizó igualmente una buena parte - la tercera parte - de los pensionados de la «Junta» en aquellos años fue la renovación de la pedagogía europea: varios pensionados estudiaron en el Instituto Jean-Jacques Rousseau de Ginebra, donde trabajaban Ferrière, Bovet y Roselló. El tercer Congreso Internacional de las Escuelas

Nuevas que se celebró en Heidelberg, en 1925, marca la importancia de esta renovación. Hemos de recordar que, en España, los esfuerzos de renovación pedagógica procedían de los sectores sociales o intelectuales más diversos, desde los anarquistas hasta la Institución Libre de Enseñanza, y que la influencia de estos últimos permitió, a nivel ministerial, la creación, en 1918, del Instituto Escuela de Segunda Enseñanza ya evocado más arriba, o del «Grupo Escolar Cervantes», escuela-piloto de la reforma de la educación, en 1919.

La Ciudad Universitaria de Madrid

Entre 1919 y 1927, el proyecto de construcción de una Ciudad Universitaria en Madrid estaba en el aire y su realización parecía inminente. Alfonso XIII se consideraba como el iniciador de aquella empresa que había de ser «la obra de su reino». Los móviles que le impulsaban están bastante bien resumidos en el excelente libro de Pilar Chías Navarro, *La Ciudad Universitaria de Madrid. Génesis y realización*: los edificios universitarios estaban viejos e inadaptados, y convenía construir una universidad, no sólo nacional, sino hispano-americana, que proporcionara una formación científica fundamentalmente española, reteniendo a los estudiantes que se marchaban a París o a los Estados Unidos; pero esto suponía medios, material y un cuerpo docente a la altura de tales.

A partir de 1926 y hasta los primeros meses del año 1927, una comisión estudió los primeros proyectos. La zona prevista para la construcción se situaba en la Moncloa, y una parte de los terrenos ya había sido cedida al Estado por la Corona en 1866. En el curso de 1926-1927, la prensa se hizo eco de una viva polémica, en la que se expresaban críticas y sugerencias por parte de la opinión pública, que, de todos modos, desatendieron totalmente tanto la Corona como los demás responsables de la operación.

El 17 de mayo de 1927, fecha del XXV aniversario del acceso al trono de Alfonso XIII, se creó la «Junta de la Ciudad Universitaria». Para sufragar los gastos se utilizaba, entre otros medios, una suscripción popular y, por mediación del doctor Florián Aguilar, algunos subsidios de origen norteamericano, como el de la Fundación Rockefeller o el de la Carnegie, por ejemplo; como contrapartida de aquella ayuda había que utilizar patentes americanas para la construcción (en el mobiliario de los laboratorios en particular). Los dos principales arquitectos nombrados eran Luis Landecho y Urríes, célebre, entonces, por diversas realizaciones, como el Ateneo de Madrid, y López Otero, a quien se debía, por ejemplo, el edificio de «La Unión y el Fenix», el hotel Gran Vía o el Colegio de España en la Cité Universitaire de París, edificado en 1932. Este último participó en el viaje de estudios patrocinado por la Fundación Rockefeller, sacando observaciones útiles para un concepto más amplio de la futura Ciudad Universitaria de Madrid. Supo además rodearse de un equipo de jóvenes arquitectos (de la llamada «generación de 1925») que se caracterizaban por su afán de «incorporarse a Europa». Según Pilar Chías Navarro, este cambio de lenguaje arquitectónico fue favorecido, a partir de 1931, por el cambio de régimen.

El 3 de diciembre de 1928, el Estado entregó al Ministerio de Instrucción Pública los terrenos de la Moncloa, que representaban 320 hectáreas. En junio de 1929 empezaron los trabajos de infraestructura adjudicados a la Sociedad Agromán. En 1930 las obras progresaron rápidamente, fundamentos y cimientos estaban hechos, algunos edificios se alzaban ya. El año se acabó con un haber de 53.855.849 pesetas y el plan de inversión para 1931 era de 29 millones. El 5 de abril de 1931 se celebró la última reunión de la Comisión de la «Junta», presidida por el rey y el 9 de abril este recibió en la Moncloa a los rectores de las

Universidades de París y de Toulouse, aprovechando la ocasión para reafirmar su interés por la realización de la Ciudad Universitaria (Chías Navarro, 1986: 131).

Las autoridades republicanas proseguirán la construcción de la Ciudad Universitaria, sin emitir verdaderas críticas al proyecto (Chías Navarro, 1986: 135), manteniendo en sus puestos a personas e instituciones responsables. Señalaremos solamente que Negrín pondrá en funciones diversas partes ya terminadas de edificios todavía en obras, y que se introducirá en la antigua «Junta» a cuatro personalidades nuevas y de primera importancia: Santiago Ramón y Cajal, Blas Cabrera, Gregorio Marañón y el nuevo rector de la Universidad, Claudio Sánchez Albornoz.

La enseñanza en Cataluña

La cuestión de la enseñanza en Cataluña es particularmente compleja. Las iniciativas vienen de las diferentes entidades administrativas, políticas o privadas que estructuran la sociedad catalana: «Adjuntament» de Barcelona, «Mancomunitat» de Cataluña (entre 1914 y 1924, luego entre 1931 y 1939), «Diputació» territorial, etc., sin olvidar el Estado español y las congregaciones religiosas. Todas estas redes no compiten forzosamente entre sí, más bien se completan, como puede uno comprobarlo al hojear los ocho tomos de la Historia de les institucions i del moviment cultural a Catalunya (1900-1936) de Alexandre Galí, publicados después de la muerte de Franco, en 1978. Entre todos los sectores de la enseñanza en Cataluña, que este trabajo estudia de manera casi exhaustiva, nosotros nos limitaremos, en el marco de una rápida evocación, a poner de relieve ciertos casos precisos que dejan patente la hostilidad sistemática del gobierno de la Dictadura hacia estas iniciativas catalanas (Perucho, 1930).

La «Universidad Nueva» nació de la reunión de diferentes «Escuelas Profesionales» creadas y mantenidas por la «Mancomunitat». La Dictadura nombró al barón de Viver, consejero en la «Mancomunitat», para liquidar la obra cultural de esta: logró imponer, primero, el cierre definitivo de la Escuela de Funcionarios de la Administración Local. Vino después la ofensiva contra la Universidad Nueva. La táctica era sencilla: primero, La Publicitat de 12 de abril de 1924 publicaba una nota oficiosa, grosera e ignorante, que atacaba la obra del «Institut d'Estudis Catalans», una de las secciones de esta Universidad Nueva y, especialmente, el funcionamiento del Laboratorio de Psicología Experimental, a pesar de que los trabajos de este último gozaban de mucha autoridad en revistas extranjeras de prestigio, como l'Année Psychologique, dirigida por el profesor de la Sorbona Henri Piéron. En respuesta a esta provocación, intelectuales conocidos (Pompeu Fabra, Lluís Riba...), profesores de la Universidad Nueva, funcionarios, etc., firmaron una carta colectiva de protesta que publicó La Publicitat, el 15 de abril. La lista de los firmantes se alargaba, pero la censura prohibió su publicación. El 28 de mayo salía una nota oficiosa que dejaba entender que los profesores se habían retractado (lo cual era falso) y anunciaba varias destituciones. La destitución de los profesores de la Universidad Nueva representó uno de los ataques más brutales contra la cultura catalana. Diversos periódicos franceses como Le Quotidien, l'Euvre, la revista Oc y La Dépêche de Toulouse se hicieron eco de esa lucha de la Dictadura contra «la intelectualidad» catalana. L'Euvre de 18 de mayo de 1924 publicó un artículo titulado «La Dictadura contra la enseñanza en Cataluña», del que están sacadas estas líneas: «Después de la deportación de Miguel de Unamuno, después del cierre de las escuelas primarias catalanas y de la prohibición de la lengua catalana, esta nueva arbitrariedad levantará las protestas de todos los intelectuales, y de todos los países libres».

Un manifiesto circulaba clandestinamente por toda Cataluña afirmando que «a las fuerzas muertas que vienen a poner trabas a nuestra marcha, hay que oponer la fuerza viva de nuestra fe en la civilización».

Lo mismo que la Universidad Nueva, la Escuela de Funcionarios y la Escuela de Altos Estudios Comerciales fueron víctimas del régimen de la Dictadura y no pudieron reanudar sus actividades sino después de su caída.

Uno de los aspectos más originales de la enseñanza en Cataluña en aquella época lo constituían las instituciones de enseñanza específica mente femeninas: por ejemplo, la Escuela de Enfermeras, la Escuela de Corte o la Escuela de Bibliotecarias.

La Escuela de Corte había sido creada en 1885 y llevaba una vida rutinaria, aunque próspera. No fue el dinámico Prat de la Riba quien iba a modernizar y catalanizar la Escuela de Corte, sino Puig i Cadalfach, a pesar de ser menos innovador que Prat. Este gran hombre público catalán se había casado con la hija de la ilustre mujer de letras Dolores Monserda de Maciá, y bajo la influencia de su esposa (Dolors Maciá de Puig i Cadalfach) llegó a interesarse con mucho empeño por la eficacia de la enseñanza femenina en los establecimientos catalanes. A lo largo de los años 1913-1918 fueron introducidas distintas innovaciones que tendían a transformar la modesta Escuela de Corte en una verdadera Escuela de Moda, ilusión que abrigaban desde hacía mucho las autoridades catalanes. El proyecto tomó forma en 1918-1919, pero, según Alexandre Galí, la directora nombrada en 1919, la señorita Fath, no tenía las cualidades necesarias para hacer de esta Escuela un organismo dinámico e innovador (las clases de religión y de cocina impuestas por la señorita directora parecían desvirtuar la vocación artística europea).

La Escuela Superior de Bibliotecarias era una pieza fundamental en el plan general de las Bibliotecas Populares, concebido por Eugeni d'Ors, antes de su destitución por Puig i Cadalfach. En su libro, Alexandre Galí presenta extractos del informe de d'Ors sobre este proyecto. Esta Escuela fue inaugurada en octubre de 1915. Entre los profesores se sucedieron intelectuales famosos, como el gran físico Rafael Campalans, Jordi Rubió, Carles Riba o Manuel de Montoliú. En la época en que d'Ors era el que hacía y deshacía, reinaba una atmósfera de la Escuela refinada y exótica, y tanto los alumnos como los profesores parecían haber desarrollado un complejo de superioridad en el contexto cultural catalán. Durante el periodo de la dictadura de Primo de Rivera, todos los profesores, salvo el director Lluís Segala, firmaron el manifiesto de solidaridad con el profesor Dwelshauvers, helenista ultrajado por una «nota» insultante; todos serán destituidos. Pero la Escuela de Bibliotecarias no podía ser suprimida, como la de los «Bells oficis», la de los Funcionarios u otras muchas, porque era el eje central de un mecanismo más complejo, según Galí, que abarcaba, entre otras entidades, las famosas Bibliotecas Populares, con todos sus servicios y sus funcionarios. Sin embargo, la complicidad del director Segala con la Dictadura era manifiesta, de ahí la formación del neologismo «segalejar» en los medios intelectuales catalanes de la época.

Los profesores destituidos fueron sustituidos y la Escuela de Bibliotecarias se trasladó a los sótanos del Palacio de la Generalitat, donde la supresión de la Escuela de Funcionarios por el régimen dictatorial había dejado locales libres. El 10 de julio de 1925, ya disuelta la «Mancomunitat», la Escuela de Bibliotecarias fue substituida por una Escuela de Estudios Superiores de la Mujer, cuyos profesores, también según Galí, eran verdaderas caricaturas de los viejos métodos didácticos. En 1930, esta Escuela fue suprimida también. Tres meses

después de la caída de Primo de Rivera, Segala dimitió y, en abril de 1930, Alexandre Galí fue nombrado en su puesto. La Escuela de Bibliotecarias renació en junio de 1930, los profesores destituidos recuperaron sus puestos. Fernán Soldevila, Rafael Campalans, Carles Riba, Lluís Nicolau d'Oro y otros muchos reaparecieron entonces. Durante la República y hasta la guerra de 1936-1939, la Escuela de Bibliotecarias resplandecerá.

Por fin, la Escuela de Enfermeras, creada en 1919 por la «Mancomunitat», fue igualmente cerrada y suprimida por la Dictadura, porque su profesorado se había solidarizado con el profesor Dwelshauvers. No pudo volver a abrirse sino después de concedido el Estatuto de Autonomía a Cataluña, y en el marco de la reorganización de la Facultad de Medicina.

De manera general, esta rápida evocación de algunas características de la enseñanza en España en los años veinte permite constatar que la situación presenta rasgos contradictorios. Por un lado, la sociedad civil está en plena expansión, en un proceso acelerado de modernización de los sectores de la industria y de los servicios, y esto obliga, por lo menos a partir de 1923, a un régimen de dictadura militar e ideológicamente retrógrado, a desarrollar la enseñanza técnica y profesional. La Dictadura procura responder a la demanda de educación popular aumentando el número de los maestros de escuela, intenta reformar la universidad, aunque no estima su papel como es debido, y reprime con más o menos energía las iniciativas culturales y educativas de los catalanes. Sin embargo, en lo esencial, la política escolar y educativa de la Dictadura no deja de inscribirse dentro de las tensiones y contradicciones que marcaban ya estos sectores desde principios de siglo. En realidad, el principal protagonista en la materia sigue siendo una Iglesia católica militante, que se esfuerza por todos los medios por mantener sus prerrogativas y sus privilegios, y pugna por impedir cualquier progreso de una enseñanza pública y secularizada. Como lo ha demostrado Carolyn Boyd, la Iglesia lleva, a lo largo del decenio, una lucha constante contra el control por el Estado de sus instituciones escolares, trata de obtener derogaciones de títulos para su personal docente, o utilizar sus propios libros de texto en sus escuelas, denunciando incluso, en 1930, «la opresión legal, sin par en toda Europa, con la sola excepción de Rusia», con que se contestaba a sus peticiones por poder elaborar sus propios programas escolares (Boyd, 2000: 160). Tradicionalmente, los medios conservadores españoles siempre habían visto con malos ojos la intervención del Estado en los asuntos escolares, pensando que pertenecía al dominio privado y fundamentalmente a la Iglesia. A esta desconfianza conservadora tradicional frente al papel que podría tener el Estado en la organización y el desarrollo de un sistema público de enseñanza, respondía una desconfianza simétrica de los medios reformadores y liberales, para los cuales no había nada bueno que esperar del Estado español, reaccionario y caciquil. Las fluctuaciones de un reformador como Rafael Altamira, bien estudiadas por C. Boyd, son, a este respecto, significativas. De todas estas desventajas, de esta fuerte rémora, heredará la República, que hará de la cuestión escolar y de la secularización una de sus prioridades.

La originalidad de los años veinte, y especialmente de la Dictadura, tal vez radique en la emergencia de una corriente más intervencionista, tanto en el sector de la educación como en otros, pero que no por eso pone en tela de juicio lo esencial de los postulados conservadores y eclesiásticos. Globalmente, la actitud represiva de la Dictadura contra el personal docente, la universidad y los intelectuales contribuirá ampliamente a precipitar su caída.

EL PAPEL DE LOS INTELECTUALES

El final de la guerra mundial no contribuyó a la democratización esperada del régimen español, y los intelectuales tuvieron que tomar partido frente al nuevo orden internacional, en el que la revolución bolchevique o el fascismo italiano introducían elementos de una novedad radical. De ahora en adelante, su comportamiento no puede medirse según el único rasero del *Affaire Dreyfus* o de la polémica entre aliadófilos y germanófilos. Saben superar el viejo ritual de la protesta y se asignan en España una triple misión: la renovación de la cultura, la reconstitución nacional y la democratización del régimen. Pero actúan a destiempo, porque el modelo liberal al que se adhieren parece puesto en tela de juicio por las evoluciones que se verifican en la Europa que reivindican en un momento en que esta conoce un periodo muy crítico. Después de Oswald Spengler, Paul Valéry, T.S.Eliot, Jacques Maritain o el geógrafo Albert Demangeon glosan, en unas páginas famosas, la impresión de que se está asistiendo a la decadencia de Occidente. Los intelectuales europeos descubren que la civilización puede ser mortal o que el mundo ha rozado «el abismo de la Historia».

A la intuición de una historia cíclica (la teoría vitalista de Spengler seduce a Ortega y Gasset y a Eugeni d'Ors, para quienes las civilizaciones, lo mismo que todos los seres vivos, nacen, viven y mueren), se añade ahora la percepción de la aceleración de la historia, así como del abismo de incompreensión abierto entre lo científico y la masa de los ignorantes. Las lecciones vienen de fuera, y los corresponsales de prensa españoles, que fueron inicialmente unos jóvenes rebeldes disconformes con la sociedad española, llegan a ser unos vectores de ideología que forjan una visión sublimada de Europa. Corpus Barga, Jorge Guillén, Josep Plá, etc., están en París o dan la vuelta a las capitales europeas. Gracias a ellos, España aprende a conocer la nueva edad técnica, nacida en Norteamérica, que favoreció la victoria aliada. En dicho contexto europeo equívoco, hecho de pacifismo y de nacionalismo agresivo, a unos jóvenes escritores, como Giménez Caballero o Gómez de la Serna, les fascina la estética de lo irracional y del surrealismo: «Hay que decir todas las frases, hay que fantasear todas las fantasías, hay que apuntar todas las realidades, hay que cruzar cuantas veces se pueda la carta del vano mundo, el mundo que se morirá de un apagón» (Gómez de la Serna, 1946). Araquistáin teme que la invasión de la prensa escrita y - profetiza - hablada, por la publicidad, contribuya a una degeneración conjunta del arte y de los medios de información bajo el dominio del capitalismo. Este temor lo comparte un poeta como Antonio Machado, quien, impresionado por el cuestionamiento de los medios de expresión tradicionales, en particular cuando la eclosión del dadaísmo, se interroga sobre las consecuencias sociales y artísticas de la primera guerra mundial:

«Los hombres saldrán algo idiotizados de las trincheras, preguntándose por qué han guerreado y para qué se guerrea. De modo más o menos consciente esta pregunta la hará el arte. ¿Para qué se escribe? ¿Para qué se pinta? ¿Y usted? ¿Para qué esculpe? Y como no ha de saber responder, el hombre de la posguerra será un hombre estéticamente desorientado y dará en el culto del infantilismo y del non-sens» (Machado, 1963: 628).

Este pesimismo viene matizado, para el hombre de la calle, por la expresión de un desenfado y de una liberación de las costumbres propias de estos años. Poco impresionada por la crisis de la razón y del historicismo, la burguesía española comprueba que la vida diaria se ha hecho más fácil, mientras cierta modernidad empieza a imponer sus imágenes: La Gaceta Literaria publica una foto de Ortega y Gasset al volante de un potente cabriolet.

La aceleración de la investigación científica desarrolla los adelantos teóricos o técnicos de principios de siglo. La difusión de las nuevas concepciones del hombre y del mundo, en cuya primera fila se sitúan el psicoanálisis y la relatividad, cambia las perspectivas. La visita de Einstein en Barcelona y en Madrid en 1923 es precedida por la publicación de un libro de Edwin Freundlich, *Los fundamentos de la Teoría de la Gravitación de Einstein* (1920) y por las conferencias de LeviCivita en Madrid, en 1921, antes de que la publicación de una serie de artículos en *La Revista de Occidente*, entre 1925 y 1926, contribuya a la divulgación de la nueva física. Einstein, que traba amistad con Pérez de Ayala, aprecia a sus homólogos españoles, Blas Cabrera, julio Rey Pastor o Manuel Lucini, a quienes había conocido en Zúrich. Estos le acogen como un hombre de izquierdas que se opuso al gobierno imperial alemán. Pero la derecha católica ocupa un lugar predilecto entre los matemáticos españoles que se sienten atraídos por la teoría de la relatividad, como los padres Enrique de Rafael, Pérez del Pulgar, Ataulfo Huertas o Luis Urbano (discípulo de José M. Plans y de Blas Cabrera, y autor de un estudio titulado *Einstein y Santo Tomás*); Einstein aseguró que las mejores reseñas de sus conferencias fueron las que publicó *El Debate*, cuyos cronistas eran hostiles a la relatividad (Glick, 1993).

En cuanto a la penetración del psicoanálisis y de las ideas de Freud, a lo largo de la guerra del 1914-1918, la favorecieron la existencia de revistas científicas y de una escuela de alienistas españoles, desde Jaime Vera a Rodríguez Lafora (cuya polémica con el padre Sureda, durante la primavera de 1927, a propósito de los milagros de Lourdes, sigue siendo famosa) tanto como por el interés de ciertos periodistas conservadores, como Wenceslao Fernández Flórez. Luego se observa una evolución hostil a Freud, de parte de intelectuales y médicos que habían acogido favorablemente la revolución terapéutica que este había provocado [Ortega y Marañón, en particular, así como el doctor Antonio Vallejo Nájera, que se declara abiertamente antifreudiano (Ortega, 1983: II, 453; Marañón, 1952: 11; A. Vallejo Nájera, 1930: 85)]. Sin embargo, los debates provocados por el psicoanálisis en torno a la sexualidad hacen que el final de los años veinte se caracterice, en los medios madrileños, por la organización de campañas y de mítines sanitarios y por la publicación de numerosos ensayos dedicados a la vida sexual. El eugenismo despierta un nuevo interés, en un momento en el que se renuncia a promover una acción social global para interesarse por la moral individual. Morata dedica doce títulos a este tema - así como a las cuestiones sexuales y al matrimonio - sobre los veinticinco de su colección «Temas de nuestro tiempo». Médicos como Marañón (quien publica en 1926 *Ensayos sobre la vida sexual* y en 1931 *Amor, conveniencia y eugenesia*) y juristas como Jiménez de Asúa (sus concepciones del amor libre, su reivindicación de la eutanasia, del aborto y de la contracepción, expuestas en 1928 en *Libertad de amar y derecho a morir*, le valdrán ser perseguido por las autoridades) toman parte en una campaña a favor de la liberación sexual y de una maternidad consciente (Álvarez Peláez, 1988: 188). En 1932, con el respaldo de Marañón, la joven y precoz Hildegart crea la sección española de la «Liga Mundial para la Reforma Sexual sobre bases científicas» (Álvarez y Huertas, 1987). Tal campaña suscita los comentarios indignados de la jerarquía católica y de su órgano de prensa *El Debate* (18 de febrero de 1928) que proclaman que se está confundiendo medicina y pornografía. Por la personalidad de los protagonistas, este debate anuncia futuros enfrentamientos políticos: son diputados influenciados por el análisis freudiano de la estructura familiar - el doctor César Juarros, José Sanchis Banús, Luis Jiménez de Asúa - quienes emprenden la batalla a favor del divorcio, en las Cortes Constituyentes de 1931.

Un nuevo intelectual

Desarrollo científico y problemas de sociedad favorecen la emergencia de nuevas formas de intervención de los intelectuales en la sociedad. En este contexto, se destacan tres tipos de intelectuales: los que rinden un culto a la razón pura, los que se inclinan hacia el escepticismo y los que se ponen al servicio de la revolución, todavía definida como modificación de la índole del régimen más que como cambio de la clase social que disfruta del poder.

La interrogación sobre el papel de la Sociedad de Naciones, que permitía a Ortega establecer una relación de causa a efecto entre la afirmación del cosmopolitismo intelectual y el fracaso del internacionalismo político, se prolonga por una reflexión del filósofo sobre el papel de las minorías y sobre el nuevo estatuto del intelectual. El ensayo de Julien Benda *La trahison des clercs* (La traición de los sabios) ocupa un lugar destacado en esta cuestión. La actitud idealista que preconiza Benda - quien viaja a Madrid para debatir con el crítico francés Ramón Fernández, el 2 de junio de 1928, en la Residencia de Estudiantes - le lleva a declararse enemigo del pragmatismo y hostil a cualquier filosofía del sentimiento y de la acción que puedan desviar de la reivindicación de la Belleza, de la Verdad y de la justicia, y tiende a hacer del intelectual el recurso supremo en caso de catástrofe moral: «La loi du clerc est, quand l'univers entier s'agenouille devant l'injuste devenu maître du monde, de rester debout et de lui opposer la conscience humaine» (Benda, 1927: «La ley del sabio es, cuando el universo entero se arrodilla frente al injusto que se ha apoderado del mundo, permanecer de pie y oponerle la conciencia humana»). Pero, en cierta medida, esta actitud la había anticipado Ortega, cinco años antes, cuando negaba ya al intelectual la posibilidad de supeditar su juicio a las necesidades de la acción militante:

«El intelectual sólo puede ser útil como intelectual, esto es, buscando sin premeditación la verdad o dando la cara a la arisca belleza. [...] El intelectual no puede ser en ninguna acepción hombre de partido y, a la larga, el público sólo respeta y cultiva al escritor de quien no sabe a priori cómo va a pensar o sentir de una cosa» (Ortega, 1983: XI, 13).

Ortega, lo mismo que Benda, está convencido de que la filosofía y la política son de esencias diferentes y que el intelectual lleva las de perder cuando pone su prestigio al servicio de una causa partidaria. Lo cual le permite justificar los momentos en los que pretende dar la espalda a la política, pero no le impide presentarse a veces como un guía o un mentor. Este retraimiento en el área de la filosofía le permite a Ortega hacer política pretendiendo todo lo contrario, como se lo reprochará Manuel Azaña. Este, insistiendo sobre el carácter ambiguo del «trabajador intelectual», dirá, en 1920, toda la perplejidad que le inspira la creación en Francia de una Confederación General de los Trabajadores de la Inteligencia (CGTI), en la línea del manifiesto de Henri Massis (firmado, en particular, por Charles Maurras y Jacques Bainville, en *Le Figaro*, 19 de julio de 1919), «Pour un Parti de l'Intelligence» (Azaña, 1972: 1, 224). Al contrario, según los partidarios del autoritarismo, adeptos de Primo de Rivera (Maeztu, D'Ors), el intelectual tiene que ser un líder y un profeta. Giménez Caballero no duda en asignar, en vano, este papel a Unamuno, luego a Azaña (Giménez Caballero, 1929 y 1931). La derecha española, siguiendo el modelo de la francesa, deja de usar el sustantivo «intelectual» como un insulto y parece dispuesta a disputar a la izquierda el monopolio del llamamiento al pueblo.

En busca de modelos

Los españoles expresan una doble inquietud en lo que atañe a la situación de su país en el

seno de la Europa de la posguerra y de su eventual emancipación democrática o socialista. «El momento es de una inminencia aterradora. La línea toda del horizonte arde en un incendio fabuloso. De la guerra saldrá otra Europa. Y es forzoso intentar que salga también otra España», proclamaba Ortega, desde enero de 1915, en la edición del primer número de la revista España. Unos meses más tarde, otro de sus artículos, «Bajo el arco en ruinas» (El Imparcial, 13 de junio de 1917), profetiza el fin del régimen de la Restauración e inaugura, así, un debate sobre el porvenir de las instituciones, actualizado por una reflexión sobre los acontecimientos del verano de 1917, que no estaba libre de referencias extranjeras.

Los intelectuales aliadófilos habían esperado de la evolución de la actualidad internacional una solución a sus preocupaciones nacionales. Adoptar la causa de los aliados, es decir, manifestar su apoyo a la democracia francesa o inglesa contra la autocracia alemana, era oponerse a la germanofilia de las elites españolas. Pero las soluciones que preconizan a veces son ambiguas. Mientras salpican sus propósitos de términos - sino de conceptos - como crisis, reforma, renovación, revolución, había que entender que pedían a menudo una mera ampliación de la base de la organización política y la llegada al poder de hombres competentes o de una «burocracia científicamente preparada» en el seno de cada Ministerio (Zulueta, 1916). Sin embargo, fueron numerosos los intelectuales españoles de aquel periodo los que llegaron a ser unos observadores atentos de las grandes experiencias revolucionarias del momento, como posibles precedentes para una «regeneración» de España.

Una esperanza había nacido en América, a partir de 1910, que escritores como Valle-Inclán, Marcelino Domingo o Luis Araquistáin presentaban precisamente como un intento de regeneración nacional aplicable a España. Después de haber visto en México un país primitivo cuyo exotismo legendario ocultaba una realidad sociopolítica contradictoria, estos dieron explicaciones económicas y sociales que asemejaban la historia de ambos países en la percepción de la crisis de un Estado y de una sociedad oligárquicos (Domingo, 1927; Araquistáin, 1929): México no era más que un ejemplo caricaturesco de la degeneración española. Hablar de México o de Tirano Banderas equivalía, pues, a criticar indirectamente la España de la Restauración y el régimen de Primo de Rivera. Estos intelectuales socialistas y liberales que definían la Revolución mexicana como un movimiento destinado a liquidar el sistema latifundista se esforzaban por conciliar las referencias a un pasado precolombino mítico y las teorías socialistas. Además, cuando veían en la Independencia un antecedente liberal a la fase revolucionaria de su presente, establecían una relación entre el liberalismo progresista de principios del siglo xix y el socialismo liberal, ambos herederos de la gran referencia ideológica europea, la Revolución francesa de 1789 (Araquistáin, 1929).

La Revolución rusa, en cambio, no fue acogida triunfalmente. Testimonio de la perplejidad que reina en España sobre el particular es la crónica que le dedica la revista España, bajo el título sintomático de «El caos ruso», o el artículo de Unamuno «Sobre el lío de Rusia» (El Mercantil Valenciano, 8 de noviembre de 1919), o el testimonio de Manuel Machado, quien insiste, en 1921, sobre la ininteligibilidad de la actualidad política internacional y sobre el desorden bolchevique, en el que ve simultáneamente una señal de descomposición y de germinación social. A falta de más amplias informaciones, se idealizan o se ennegrecen las consecuencias de la victoria de los soviets en una España que conoce la represión de los movimientos políticos y sociales del verano de 1917 y la de la agitación rural de los años 1918 a 1920, aunque la importancia del trienio bolchevique sea más simbólica que real (Tuñón de Lara, 1978; Maurice, 1986: 337). Sin embargo, a partir de los años veinte, la lejana Rusia está de moda. Se publican numerosos artículos y numerosos libros de viaje

sobre el país de los soviets, hasta los años treinta en que se hace el balance de la nueva política económica. La revista España dedica dos números extraordinarios y más de ciento cuarenta artículos a la Unión Soviética, entre 1917 y 1924 (cincuenta y dos en 1920) y La Revista de Occidente, veintitrés, entre 1925 y 1933. La prensa de derechas ve en los acontecimientos rusos la expresión de instintos primarios matizados por un dejo de tolstoísmo y explica que Rusia es una nación hambrienta castigada por haber dado la espalda al orden capitalista (Maeztu, 1924; Benavente, 1930). El testimonio del socialista Fernando de los Ríos confirma este punto de vista. Desconcertado por una respuesta que le espetó inopinadamente Lenin: «Libertad, ¿para qué?» (De los Ríos, 1970: 98), al catedrático granadino le gustaba repetir que se podía alcanzar la igualdad por la vía de la libertad. Sea lo que fuere, el debate sobre el socialismo en España se lleva a cabo a la luz del debate sobre la esencia del bolchevismo y sobre la posibilidad o no de trasladarlo a España (Besteiro, «Bolchevismo», El Socialista, 1 de mayo de 1919). Ciertos intelectuales reprochan a los bolcheviques el haber destruido no sólo al capitalismo, sino también a la sociedad entera (Araquistáin, 1925), de tal manera que para la mayoría de ellos, la Unión Soviética no es, a lo largo de los años veinte, aquel modelo que empieza a atraer a los más jóvenes de entre ellos.

La crisis del parlamentarismo en España y el llamamiento a hombres nuevos, capaces de hacer funcionar un ejecutivo fuerte coincide, en España, con el nacimiento del fascismo en Italia. Se había dedicado un debate a la esencia de este último que prolongaba el que Maeztu había entablado, en 1919, al reivindicar el principio de autoridad. Engen; d'Ors, ya muy alejado del catalanismo, se reúne con él para dotar de un ideal autoritario y jerárquico el funcionalismo nacional que opone a partir de entonces al nacionalismo liberal. El entusiasmo, luego la perplejidad, que le inspira a Maeztu la evolución del régimen italiano desde 1924 se transforman, a partir de 1927, en un maniqueísmo militante: «No hay más que esto: de un lado, los salvadores de los principios de la civilización. De otro, los bolcheviques», explica (Giménez Caballero, «Conversación con una camisa negra», La Gaceta Literaria, núm. 4, 15 de febrero de 1927). Sin embargo, en cuanto comparan el comportamiento de los bolcheviques con el de los fascistas, los liberales, como Ortega, afirman que este tipo de régimen les inspira mayor interés que respeto (respuesta a Corpus Barga, «La rebelión de las camisas», El Sol, 11 de febrero de 1925). El filósofo ve en este movimiento «el síntoma más grave de toda la vida pública contemporánea» [«Sobre el fascismo» (febrero de 1925), 1983: II, 500], pero confiesa, aludiendo claramente a Cambó, atento como él al papel motor de las minorías, que «en la vida pública las minorías nunca pueden triunfar normalmente. Para vencer tienen que transformarse, de una manera u otra, en mayorías» (Ibid.: 504). Precisamente, Cambó, el político catalán, hostil a la dictadura de Primo de Rivera e impresionado por las realizaciones del socialismo de Estado, reconoce que el régimen italiano «representa un intento temerario para buscar nuevas formas de estructuración y de organización política adaptadas a los problemas y a las nuevas realidades de nuestro tiempo» (Cambó, 1929: 52); y concluye deseando el mantenimiento, a título experimental, de las tres dictaduras de Rusia, Turquía e Italia, pero preconiza el rechazo de las que se implantan en unos países dotados de un Estado de derecho. La mayoría de los intelectuales le niegan, sin embargo, al fascismo este carácter experimental y prefieren afirmar claramente su desacuerdo o su escepticismo irónico, como Unamuno. Más allá de la explicación del mimetismo de Primo de Rivera, hablan del fascismo como de un fenómeno del pasado, «un baluarte de la reacción», «un sistema de violencia arbitrario», bueno para países «que estaban más cerca de la Turquía de los sultanes que de la Europa constitucional y parlamentaria» (Guixé, 1931: 19, 217), y se niegan a ver en ello una solución política, puesto que instituye «una forma de estado inferior» que niega la participación de los gobernados (Domingo: 1927, 101; Chabás,

1930).

Referencias nacionales

Paralelamente a estas reflexiones en torno a unas experiencias extranjeras, los intelectuales españoles no dudan en volver hacia el pasado de la misma España para encontrar una inspiración política renovada. Azaña y Araquistáin se refieren a una tradición de rebelión social de Antiguo Régimen y a la ideología de los comuneros, que parece más convincente que la vuelta al programa del Cid que preconizara Joaquín Costa. La interpretación de la Revolución de las Comunidades, como punto de referencia para la futura revolución española, que propone Araquistáin en abril de 1931 en su artículo titulado «Un gran ciclo histórico: 1521-1931» (La Nación, BA, 23 de marzo de 1931; El Sol, 15 de abril de 1931) no dista mucho, en efecto, de la versión que había dado de ella Azaña diez años antes. Reiterando las explicaciones propuestas por los románticos que descubrieron dicho acontecimiento, después de haber tomado la precaución de consultar las fuentes históricas, Azaña - al contrario de Ganivet que hacía de los Comuneros unos reaccionarios - ve en la Carta que redactaron, en abril de 1521, el origen de la experiencia constitucional española (Azaña, 1972: 1, 568-619; Maravall, 1963; Pérez, 1970). Azaña y, luego, Araquistáin ven en la represión de este movimiento el momento en que la España progresista, víctima del despotismo de una dinastía extranjera, cambió desgraciadamente de rumbo. Estos intelectuales en busca de referencias exploran también el liberalismo del siglo xix. Fernando de los Ríos define el liberalismo - nacido en España en el siglo xvi, como le gustaba recordar - como «la fórmula jurídica del respeto moral» y de «la protección de la Ley» (De los Ríos, 1974: 69). Unamuno da otra orientación a la búsqueda de esta tradición histórica por recobrar, insistiendo sobre la batalla por la democratización: «La lucha por la España moderna, civil, democrática, europea, empezó en 1833, a la muerte del abyecto Fernando VII, y en los ochenta y cinco años que van transcurridos desde entonces». Unamuno no dejará de preconizar, en 1921 y en 1924, una vuelta a las fuentes del liberalismo, que opone al conformismo de los liberales del momento presente («Problema de higiene», El Liberal, 10 de diciembre de 1921; «Partidos de papel», El Liberal, Bilbao, 4 de enero de 1924). Es esta tradición, propiamente española, la que los firmantes del manifiesto fundador de la Alianza Republicana reivindican en 1926.

A lo largo de los últimos años de la dictadura de Primo de Rivera, cuando se está librando lo que Marañón llama «la gran batalla entre el pasado y el futuro de España» (El Socialista, 16 de diciembre de 1928), los libros más vendidos son los de historia y de «literatura política» (La Época, 1 de julio de 1929; Ben Ami, 1990: 87), lo cual es revelador de las aspiraciones profundas de los españoles en busca de salidas políticas a lo que sienten cada vez más como el callejón sin salida en que se encuentra el país. El recuerdo de estas dos tradiciones positivas, la liberal y la revolucionaria, por los intelectuales españoles de los años veinte, sirve entonces de posible garantía histórica ante los inevitables cambios que se están preparando y que, rápidamente, desembocan sobre la puesta en tela de juicio del régimen.

La monarquía cuestionada

Unamuno vio en el desastre de Annual, en julio de 1921, el principio del fin del régimen de la Restauración, «la crisis de la irresponsabilidad constitucional del monarca». «Hoy hemos llegado a la crisis suprema, a la crisis del régimen, a la última crisis del sistema monárquico en España», explica, precisando que no es la nación la que fue deshecha, sino la

Corona («El momento actual», La Nación, Buenos Aires, 13 de marzo de 1923). Si algunos pueden soñar entonces con una hipotética República, muchos, sin embargo, como Maeztu o Azorín, e incluso inicialmente Ortega y Gasset, acogen con alivio, o con interés, el golpe de Estado de Primo de Rivera. No obstante, la conferencia de Pedro Sáinz Rodríguez, en 1924, sobre la decadencia de España, es el punto de partida inesperado de una reacción de los intelectuales hostiles al régimen que no tardan en compartir el juicio de Unamuno, formulado en una carta a Américo Castro cuya publicación, en diciembre de 1923, le valió el destierro a Fuerteventura: «ya liberalismo y monarquía son incompatibles en España». Para el ex rector de la Universidad de Salamanca, ya exiliado, frente a la Dictadura no puede haber más que una consigna: «España con honra». Muy rápidamente, cunde la idea de que el poder ya no cuenta con la aprobación de la mayoría de la nación (Azorín, «Lo nuevo y lo antiguo», La Prensa, Buenos Aires, 3 de agosto de 1924) y los intelectuales que proclaman, como el doctor Marañón, la necesidad de una toma de posición pública para moralizar la vida pública son cada vez más numerosos: «desde la cátedra, desde el laboratorio, en el hospital, en el despacho, se debe hacer opinión y ciudadanía, y esto es hacer política» (La Epoca, 3 de abril de 1925).

La interpretación histórica que opone, desde la tradición liberal, la nación a la dinastía y al Estado encuentra varias formulaciones. El contraste entre la sociedad civil y el Estado, tal como lo subrayaba Giner, el énfasis con que Unamuno habla de la «intrahistoria», el llamamiento de Ortega a los mejores («Ideas democráticas», El Sol, octubre de 1918) constituyen otras tantas maneras de oponer el país real al país legal. A lo largo de la dictadura de Primo de Rivera, los intelectuales denuncian la inercia de unas clases rectoras desorientadas y carentes de civismo que hacen imposible la revitalización nacional que necesita España, víctima del «desgobierno» de los Borbones. Aquella idea según la cual «la jerarquía social y legal [...] está corrompida» (Azaña, La Pluma, núm. 32, enero de 1923), encuentra su última expresión en las acusaciones ad hominem hechas por Unamuno, o por Valle-Inclán, cuando la caída de la monarquía: «Ahora no se le arroja a Alfonso XIII por anticonstitucional sino por ladrón» (Valle-Inclán, La Libertad, 21 de junio de 1931). Frente a esta degeneración del poder, la República les parecía ser una empresa moral más que una construcción jurídica.

La invención de la nación catalana, de la que la Lliga Regionalista (fundada en 1901) constituía la primera expresión, reivindica precisamente otra moral nacional. Sus líderes se preguntan siempre hasta qué punto tienen que participar en la reorganización o en el funcionamiento del Estado español. A principios de los años veinte, el catalanismo, que fue primero un movimiento ecléctico, hostil tanto al clientelismo político como al populismo del republicanismo radical, está buscando un segundo aliento. Los intelectuales catalanes, que ya desean organizarse políticamente, participan activamente a la reunificación de diversas tendencias de la izquierda catalana. Marcelino Domingo dirige, con Lluís Companys, lo que queda del Partit Republicà Català; mientras Gabriel Alomar funda, con los socialistas Rafael Campalans y Manuel Serrat i Moret, en julio de 1923, la Unió Socialista de Catalunya. Más allá de las opciones políticas, el catalanismo se articula en torno a nuevas ideas filosóficas y estéticas. Cambó hacía de la ciudad el lugar de renovación de las viejas naciones mediterráneas. Es en este microcosmos en el que Bofill celebra los méritos del movimiento asociativo, asigna al intelectual un papel de intermediario capaz de luchar a la vez contra el individualismo agresivo y el internacionalismo revolucionario. Inicialmente presentado como solución regeneracionista al bloqueo del Estado central, el catalanismo evoluciona en los años veinte, bajo el impulso de sus jóvenes intelectuales, hacia una opción europeizante. Es

entonces cuando Barcelona llega a ser una metrópolis y Cataluña reivindica el estatuto de única provincia española que esté en contacto con la Europa de su tiempo.

Las ideas del nuevo siglo - el Noucentisme, animado por Eugeni d'Ors - van perdiendo fuerza y se ven criticadas, después de la primera guerra mundial, en particular por la democracia cultural reivindicada por Pi i Sunyer, que es incompatible con la aristocratización de la cultura y el corporativismo del movimiento. Por otra parte, se cuestiona el papel de guía de los intelectuales catalanes que se había asignado D'Ors. Hasta tal punto que abandona en 1920 todas sus responsabilidades, tras un enfrentamiento ideológico con Jaume Boffil i Mates y con Puig i Calafach, el antiguo asesor de Prat de la Riba (muerto en 1917) en la Mancomunitat. Después de haber definido a Prometeo como un héroe sacrificado con el que no deja de identificarse (*El nou Prometeu encadenat*, 1920), D'Ors se establece en Madrid y llega a ser un cronista solitario - que publica de ahora en adelante su «Nuevo Glosario» en el diario madrileño ABC - emulando a Ortega y Gasset. No obstante, a pesar de la represión que sufrió la lengua catalana a lo largo de la dictadura de Primo de Rivera - en la que la fracción conservadora había puesto sus esperanzas-, la cuestión catalana se plantea con una mayor intensidad, según lo revela el aumento de libros publicados en catalán, y el manifiesto, de 19 de marzo de 1924, de los 119 escritores castellanos que defienden esta lengua. Este llamamiento, redactado por Pedro Sáinz Rodríguez - al que se adhieren, entre otros, el presidente de la Real Academia de la Lengua, Ramón Menéndez Pidal y Ortega y Gasset-, acerca ambas comunidades, como lo ilustran luego la feria del libro catalán organizada en Madrid en 1927 y el homenaje popular que se tributa, en marzo de 1930, a los firmantes del manifiesto. Sin embargo, durante el estado de excepción que dura hasta la Exposición de 1929, promover la cultura catalana significa oponerse al régimen. En filigrana, se plantea la cuestión de una hipotética transformación del Estado.

Una nueva teoría del Estado

Algunos intelectuales reanudan con la problemática de sus mayores, los regeneracionistas, y pretenden que es imposible mantener una monarquía que se niega a democratizarse. En la línea de los manifiestos republicanos del momento, Araquistáin profetiza: «Se exponen los reyes a ser arrollados por el espíritu universal y arrollador de la victoria». Por su parte, De los Ríos se pregunta si la monarquía constitucional sigue siendo una fórmula jurídica viable. Los ensayos publicados a lo largo de la década constituyen un conjunto impresionante que da cuenta de la evolución de unos hacia el autoritarismo (*La crisis del humanismo* de Ramiro de Maeztu, 1919) o de otros hacia un liberalismo cada día más radical [*España en el crisol* de Luis Araquistáin (1920; 2.a ed. titulada *El ocaso de un régimen*, 1930); *La política idealista* (1921) de Gabriel Alomar; *España en crisis* (1923) de Adolfo Posada; *El temperamento español. La democracia y la libertad* (1921), *La tragedia del Estado español* (1925) e *Intelectuales y hombres de acción* (1927) de Álvaro de Albornoz; *¿Qué espera el Rey?* (1917; 2.a ed. en 1930) y *¿Qué es España?* (1925) de Marcelino Domingo; *La nación sin alma* (1917) y *El sentido humanista del socialismo* (1927) de Fernando de los Ríos; *La sensibilidad española* (1927) y *Libertad, dictadura y fascismo* (1931) de Juan Guixé].

Estos autores se interrogan ya sobre los principios de libertad y de autoridad, hacen la apología de las libertades fundamentales y afirman la supremacía del poder civil. Acusan a la persona del rey (Unamuno le dedica sus mejores versos satíricos en las Hojas Libres que manda a España desde Hendaya). En cuanto a Ortega, formula a su manera la solución que llama la «nacionalización del Estado», en un artículo titulado «Organización de la decencia

nacional» (El Sol, 5 de febrero de 1930; 1983: XI: 272) que su discípula María Zambrano comenta en estos términos, el 11 de febrero de 1930: «Un rey constitucional es un contrasentido; sólo como lujo se le puede tolerar, siempre que no estorbe; pero ya sabemos que no es este el caso de nuestra España» (Zambrano, 1991). Al analizar los fundamentos y la esencia del poder, los liberales conciben una nueva doctrina estatal, y preconizan - al contrario del pensamiento liberal clásico - una mayor intervención del Estado (Posada), es decir, un cambio de política y no de régimen. Tal intervención tendría como fin ayudar a los individuos, secundar sus iniciativas y no someterles a cualquier disciplina o planificación (Posada), y procuraría corregir las desigualdades entre los ciudadanos (Pérez de Ayala, 1963: 111, 832). Dos expresiones resumen esta doctrina: un poder responsable y un pueblo soberano. Las principales propuestas que emanan de ella, a nivel jurídico, forman una nueva teoría del Estado que contempla la posibilidad de neutralizar al monarca mediante la definición de un cuarto poder moderador (Pérez de Ayala, Besteiro) y suprime la ficción canovista de la soberanía compartida (De los Ríos). De hecho, más allá de estos cambios semánticos, ideológicos y de índole filosófico-constitucional que permiten concebir, desde la crisis de 1917, el rechazo jurídico (De los Ríos), histórico (Ortega), político (Araquistáin) o moral (Unamuno) del régimen monárquico, se empiezan también a vislumbrar soluciones para remediar los males de la nación. Estas consisten en pedir la dimisión de los políticos tradicionales, sugerir la constitución de un gobierno de unión nacional, antes de exigir un nuevo modo de representación, a menudo de índole corporativa. Pero los intelectuales que se manifiestan entonces aspiran sobre todo a un cambio de régimen, que Marcelino Domingo, el fogoso diputado por Tortosa, presentaba, desde 1917, como «un problema de vida nacional», porque, según afirmaba,

«la monarquía ha perdido la soberanía que exige la autoridad y la responsabilidad del gobierno. No puede hacer su voluntad, como una monarquía absoluta. No puede exigir que se cumplan las leyes como corresponde a una monarquía constitucional. [...] El poder pasará de sus manos a otras manos. A otras manos que sean a la vez más puras, más capaces, más libres y más fuertes» (Domingo, España, 27 de noviembre de 1917).

¿Podía afirmarse, por lo tanto, que había llegado la hora del pueblo? La insuficiencia de la fórmula acuñada por Joaquín Costa aparece cuando se trata de definir al pueblo, fuente tradicional de la soberanía. Ortega había hecho ya un llamamiento a los mejores y había glosado la parábola de Saint-Simon, antes de describir una España laboriosa y próspera:

«La inmensa mayoría de los españoles cultivados - médicos, ingenieros, profesores, literatos, artistas, industriales, etc. - integra esta legión democrática, amiga de lo moderno, o movida por una creciente urgencia de que triunfe en España al cabo el verdadero e integral liberalismo. Ellos son el laboratorio y el taller, son la ciencia y el trabajo, son el creador y el obrero. Su política se resume así: libertad, justicia, competencia, modernidad».

Es esta eficacia económica la que hace pensar en la instauración de la representación corporativa en España, propuesta que Fernando de los Ríos mantendrá con fervor bajo distintas formulaciones: Consejos económicos en 1925 y Consejos técnicos en 1931. Algunos de estos proyectos los hace suyos el dictador. Lo cual explica tanto la colaboración como la perplejidad de algunos de sus autores.

De hecho, elites militares y elites intelectuales se asignan cada una un papel en el relevo

de una clase política desacreditada. Los intelectuales se creen llamados en primera línea de un ejército desprovisto de heroísmo, al que Ortega opone «el patriótico enojo» en la revista España (López Campillo, 1977: 1984). Pero después de la huelga de 1917 el ejército ha llegado a ser, a la vez, el agente privilegiado del gobierno para luchar contra el supuesto enemigo interior, la clase obrera (según lo confirma el papel que desempeñó cuando la huelga de «La Canadiense», en Barcelona, en 1919) y, para los partidarios de soluciones radicales, el único elemento nacional que pueda oponerse a la oligarquía. Mucho antes del golpe de Estado de Primo de Rivera, al antimilitarismo jacobino de la redacción de España que ha dejado unos años antes, Ortega opone su pragmatismo. Como ya no confía en la burguesía, afirma rotundamente, en una serie de artículos publicados en el diario El Sol, que les ha llegado la hora a los militares de tomar abiertamente el poder, puesto que lo ejercen ya efectivamente por el intermediario de las juntas de defensa y que son los únicos capaces de liquidar el viejo sistema político de la Restauración: «Antes de que llegasen las horas floridas de la Grecia clásica, fue preciso, según la leyenda, des truir los monstruos y limpiar los establos de Augias. Este duro menester no era faena para Plutón; tuvo que cumplirlo Hércules...» («La situación político-militar. La hora de Hércules», El Sol, núm. 20, febrero de 1920). Al contrario, Azaña, que ha estudiado las cuestiones militares desde la primera guerra mundial y no ve en los militares más que un instrumento técnico del poder del Estado, considera, después del golpe de Estado, que había que estar loco para saludar el movimiento juntero y animar a los militares a pasar a la acción (1972: I, 553)

El golpe de Estado de Miguel Primo de Rivera sorprende a los intelectuales durante su reflexión sobre las consecuencias de los acontecimientos del verano de 1917 y en pleno debate en torno a la esencia de España y de sus instituciones, que se prolonga por una polémica acerca de la índole del régimen instaurado por el general Primo de Rivera en septiembre de 1923. La mayoría de ellos duda antes de pronunciarse, aunque están satisfechos, como la mayor parte de la opinión, de verse librados de la vieja guardia de los políticos de la Restauración y acogen, como Ortega, el directorio militar con el mismo prejuicio favorable que las juntas de defensa constituidas en 1917. La opinión pública tiene la impresión de que el golpe de Estado de Primo de Rivera viene a clarificar la situación. Parece que se han oído los llamamientos reiterados de Ortega. Muchos miembros de las profesiones liberales proponen que se sustituya la clase política por unos técnicos (Polo y Fiayo, 1930). La campaña a favor de la libertad de expresión emprendida por la Liga de los Derechos del Hombre y la Masonería había sido fructífera y anunciaba una lucha todavía más radical. Si la Dictadura tiene sus aduladores (Azorín, Grandmontagne), sus intelectuales orgánicos, cuya hostilidad al sufragio universal ha evolucionado hacia el autoritarismo (Azorín, Maeztu, D'Ors o algunos católicos tradicionalistas, como Víctor Pradera), encuentra sus peores enemigos entre los intelectuales. Desde París, Vicente Blasco Ibáñez estigmatiza, desde 1924, lo que llama «la tiranía militarista» en España, culpando directamente al monarca, denunciando su doble juego durante la primera guerra mundial (Blasco Ibáñez, 1924), y burlándose del atolondrado «Miguelito» Primo de Rivera, soldado de carrera y moralidad sospechosas. En su segundo panfleto, al año siguiente, el novelista no se contenta con narrar los episodios de su lucha personal contra el rey, ni con proclamar el fracaso de la Dictadura y de la monarquía, alaba las virtudes del régimen republicano (Blasco Ibáñez, 1925: 175).

El año de 1924 no sólo está marcado por la conferencia extravagante de Ramón Gómez de la Serna desde un trapezio. Es sobre todo el inicio de la represión del dictador - le gusta presentarse como un incomprensido - contra los intelectuales, después de haber probado la seducción. El primer gesto simbólico en este sentido es la clausura del Ateneo, último

baluarte de la libertad de expresión, el 20 de enero de 1924, después de un discurso de Rodrigo Soriano hostil al dictador y al ejército. Maraón, nuevo presidente de dicha institución, hace un llamamiento a favor de la libertad y Américo Castro invita a los estudiantes a meditar sobre el porvenir de su país (El Sol, 29 de marzo de 1925). Siguen, en febrero, la detención de Valle-Inclán (por haberse negado a pagar una multa de 250 pesetas) y el destierro de Miguel de Unamuno. Al no aceptar la amnistía, porque no se siente culpable, y elegir el camino del exilio, Unamuno transforma la sanción en desafío y escenografía, a lo Víctor Hugo, lo que llamará la «proscripción» (Unamuno, 1950: IX, 459).

En las columnas de la revista España, que provoca a menudo el enojo de la censura, y en revistas extranjeras como la francesa Europe y la argentina Nosotros, Azaña se vuelve un escritor político. Combate el regeneracionismo dictatorial de Primo de Rivera que presenta como fruto del régimen anterior (1971 1, 471). Polemizando con Araquistáin y Madariaga, Azaña no admite el determinismo de estos autores, que se refieren al carácter nacional para justificar la pasividad política, y redacta un alegato a favor de la libertad personal. Araquistáin contesta que la política no consiste en someterse al carácter nacional, sino en transformarlo. El intransigente Azaña - que dispone, desde 1925, de un embrión de partido político, Acción Republicana - entiende entonces que la cuestión de la participación de los ciudadanos, que le preocupaba antes, depende del régimen político. Su método y su fin serán: construir una nación mediante la democracia.

1926 marca otra etapa. La justicia persigue y luego pone en libertad a Fernando de los Ríos. Suspende a otro catedrático, Luis Jiménez de Asúa, y lo destierra a las islas Chafarinas el 30 de abril; ambos por haber protestado contra la clausura del Ateneo y la destitución de Miguel de Unamuno. El año siguiente, cuando la represión del complot de la noche de la San Juan, en junio de 1926 - en el que tomaron parte, con los generales Weyler y Aguilera, republicanos y algunos intelectuales-, detienen a Maraón. Jiménez de Asúa, privado de nuevo de sueldo, en abril de 1928, acusado de haber predicado el amor libre y la contracepción, dimite de la universidad, en abril de 1929, para protestar contra «el régimen de violencia que el gobierno impone a los centros docentes». Otros universitarios renuncian a su cátedra, el 1 de agosto: Ortega y Gasset, en Madrid; Fernando de los Ríos, en Granada, y Sánchez Román y García Valdecasas, en Salamanca. Esta lucha de los intelectuales transforma en símbolos de aspiración a la libertad algunas celebraciones y acontecimientos rituales: el 2 de octubre de 1924, la conferencia de apertura del curso universitario de Pedro Sáinz Rodríguez, en Madrid, sobre «La evolución de las ideas sobre la decadencia española» (Sáinz Rodríguez, 1979: 3); el 28 de marzo de 1925, la llegada de las cenizas de Ganivet; la inauguración del monumento a Ramón y Cajal, el 24 de abril de 1926 (durante la cual los estudiantes abuchean al dictador); en una menor medida el centenario de Góngora, en 1927, o el de Moratín, en 1928, llegan a ser actos de protesta contra el régimen. Pasa lo mismo, el 13 de diciembre de 1925, con el entierro de Pablo Iglesias, o el 9 de febrero de 1928, cuando Azaña proclama su hostilidad al proyecto de fusión del Ateneo y del Círculo de Bellas Artes. Pero es la clausura de la Universidad de Madrid, el 26 de mayo de 1929, lo que provoca el estallido final.

Después de haber transformado el directorio militar en directorio civil, a finales de 1925, y nombrado una asamblea consultiva, en 1927, el dictador hace un último intento, en 1929, para institucionalizar su régimen, dotándolo de un texto constitucional. Es, al contrario, el principio de un movimiento de protesta universitaria y estudiantil que acaba con las esperanzas de la Dictadura. Un grupo de estudiantes en el que figuran, entre otros, José López

Rey y María Zambrano había fundado una Liga de Educación Social, a la que se habían adherido los intelectuales más hostiles al régimen: Jiménez de Asúa, Sánchez Román, Valle-Inclán, Marañón, Pérez de Ayala, Azaña, Giral y Gómez Baquero. Aunque se disuelve inmediatamente, acerca de modo duradero los estudiantes y los intelectuales. Dos cartas dirigidas, en marzo de 1929, por Unamuno a los estudiantes y a sus padres circulan solapadamente. La primera acababa así: «Salvad a España, estudiantes, salvadla de la injusticia, de la ladronería, de la mentira, del servilismo y, sobre todo, de la sandez. Más que otras infamias criminales, está degradando a nuestro país el que le dicte tiranía ese dechado de majadería que atrae sobre él la burla del mundo entero». El debate que se entabla en torno a la misión de las minorías activas dentro de un pueblo pasivo y la necesidad de confiar en unos hombres nuevos, cuando no en un hombre providencial, se transforma a menudo en antiparlamentarismo. Ortega, que dispone de un instrumento político en el seno del Partido Reformista y de un incomparable órgano de prensa que pretende participar en la renovación ideológica del país, formula un proyecto abiertamente liberal que encuentra sus raíces en una filosofía de la libertad individual, hasta tal punto que llega a distinguir, a veces, entre democracia y liberalismo: siendo la democracia un instrumento al servicio del liberalismo. No cabe duda de que quiere contribuir a la formación de una nueva minoría rectora para racionalizar el funcionamiento del Estado. Si durante la coyuntura guerrera los intelectuales hacían de la antigermanofilia una profesión de fe democrática, asimilaban la victoria de los Aliados al triunfo del humanismo y la guerra a una revolución que traería la democracia a su país, al transformar la Liga Antigermanófila en Unión Democrática Española, los intelectuales intentan obtener una democratización suficiente para la adhesión de España a la Sociedad de Naciones. Después de la guerra, las protestas de los intelectuales se diversifican: manifiesto de la revista España por la libertad de la enseñanza, manifestaciones contra la arbitrariedad gubernamental y a favor de la búsqueda de los responsables del desastre de Annual. Unamuno, una vez más, resume la situación en junio de 1923:

«Actualmente en España los intelectuales están aterrados de las causas que defender. Las causas se les vienen encima y amenazan aplastarles. Los unos sienten miedo a la revolución; los otros a la dictadura. Han ido demasiado lejos y el carro les arrastra. Hablan de disciplina, pero sienten que por bien que se coloque el yugo, el carro les seguirá arrastrando abajo, que no depende del yugo el dominar el carro. Y si se desuncen, están más perdidos» (1963: XI, 673).

La ruptura de los intelectuales con la Restauración estuvo ampliamente consumada durante la dictadura de Primo de Rivera, sobre todo a partir de 1926, antes de plasmarse en el nuevo eslogan que Ortega dirige al país real: «Delenda est Monarchia» («El error Berenguer», El Sol, 15 de noviembre de 1930; 1983: XI, 274), que constata la ilegitimidad del país legal, es decir, la carencia del Estado y la ausencia de patriotismo real. De ahora en adelante, Ortega invita al ciudadano a adueñarse de su propio destino: «La normalidad que constituía la unión civil de los españoles se ha roto. La continuidad de la historia legal se ha quebrado. No existe el Estado español. ¡Españoles: reconstruir vuestro Estado!».

El intelectual llega a ser, por sí solo, todo un símbolo: «Unamunámonos», exclama Antonio Espina, quien solicita al maestro de Salamanca, por otra parte muy reacio («Nada de partidos de papel», El Liberal, 4 de enero de 1924) y, además, molesto por la insistencia de Giménez Caballero en compararle, en su Carta a un compañero de la joven España (1929), a uno de los creadores del fascismo, Curzio Malaparte. Pero los jóvenes intelectuales disconformes, en abril de 1929, eligen a Ortega como mentor. Todos están convencidos,

según el mismo Ortega, de que «por primera vez desde hace centurias va a ser posible un ensayo en grande de reorganización nacional. Hasta lo malo ha sido bueno y, contra su voluntad, sirvió a la madurez de la coyuntura» (Ortega, 1983: XI, 103).

A finales del mes de julio del mismo año, la prensa de Buenos Aires da cuenta de reuniones para constituir un gran partido republicano (La Nación, Buenos Aires, 23 de julio de 1929), en las que toman parte intelectuales conocidos. Se trata de la constitución del partido radical-socialista. Sin embargo, estos distintos intentos fracasan pronto. Unamuno sigue negándose a liderar un nuevo partido político. Ortega, muy solicitado, vuelve a los presupuestos renovadores de 1914, cuando precisa el papel que asigna al movimiento que acaba de fundar, la Agrupación al Servicio de la República: «No formaremos partido alguno. Somos trabajadores intelectuales que vamos sólo a la educación política» («Al servicio de la República. Hablando con José Ortega y Gasset», La Calle, 27 de febrero de 1931). En 1929, Antonio Espina proclama, en La Gaceta Literaria, que 1930 será un año durante el cual hará falta tomar partido. «La politización en la literatura comenzaba», apunta Giménez Caballero (Giménez Caballero, 1979: 76). La idea de la República precedió su forma jurídica; pero fue también esta misma idea la que incitó, el 12 de abril de 1931, a algunos catedráticos a ir hasta la Puerta del Sol para llamar a la puerta del Ministerio de la Gobernación, y pedir cortés pero firmemente que se les entregara el poder. Habían logrado convencer a la opinión de que la República era su criatura, mientras la encuesta llevada a cabo entre sus lectores por Heraldo de Madrid (21 de octubre de 1931) ponía los nombres de tres de ellos a la cabeza de los presidenciables: Manuel Azaña, símbolo de la llegada al poder de aquella generación de la República; Manuel Bartolomé Cossío, y, en una menor medida, el mismo Ortega.

Desde 1926, los intelectuales que se oponen a la Dictadura militan abiertamente a favor de la República. Lo hacen casi siempre de acuerdo con la masonería, que hubiera tomado contacto con ellos por el intermediario de Martí Garañana y José Giral. La mayoría de ellos han levantado acta de la crisis del liberalismo - cuya amplitud reveló la encuesta de El Liberal de 1927 (Elorrieta, 1926) - y, como Marañón, se acercan al PSOE, que sigue siendo el único partido organizado. Hasta Azorín, que acogió con alivio el golpe de Estado e hizo la apología de la dictadura, se acuerda de repente con nostalgia del republicanismo de su juventud y se reúne con Ortega en su condena moral del régimen a finales de 1930 (Azorín, «Correo español. Aislamiento», El Sol, 29 de noviembre de 1930; La Calle, 11 de febrero de 1931). En cuanto a Miguel de Unamuno, el primero de los exiliados políticos en volver, ha llegado a simbolizar al español que ha elegido el exilio para defender su honra y su dignidad. Lo recibe en Irún una muchedumbre entusiasta, antes de que lo inviten a un banquete al que asiste el socialista Indalecio Prieto, quien pronuncia un discurso vehemente, que puede considerarse como el primero de una campaña a favor de la República: «La cuestión está planteada en estos términos: con el rey o sin el rey. Nada ni nadie escapa al dilema». Hasta para los antiguos panegiristas de la Dictadura, como Ramiro de Maeztu, está claro que se asiste a la «liquidación de la monarquía parlamentaria» (Maeztu, 1931-1957). El mitin republicano de la Plaza de Toros de Madrid del 28 de septiembre de 1930 congregó unas veinte mil personas, sobre todo intelectuales, universitarios, estudiantes y gente de las clases medias. Después de Lerroux y Alcalá Zamora, que representan la «vieja guardia» republicana, un intelectual todavía poco conocido, y uno de los pocos que ha intentado entrar en la política por la vía del sufragio universal, Manuel Azaña, toma la palabra: pronto llegará a ser el símbolo de la llegada al poder de la generación de los intelectuales de la República.

Varias circunstancias (cambio de las estructuras económicas y sociales, malestar de las

clases medias, inquietud de los proletariados agrario y urbano) explican que estos intelectuales que fueron perseguidos por el dictador hayan podido cristalizar las esperanzas de cambio de la sociedad española. Desde la «Carta al Dictador», firmada en 1924 por 160 de ellos, para desmentir las afirmaciones del general Primo de Rivera, que pretendía que toda España se adhiriera a su política, hasta la constitución de Acción Republicana, en 1925 - que se transforma al año siguiente en Alianza Republicana - o de la Agrupación al Servicio de la República, durante la «Dictablanda» del general Berenguer, se organizan «en una leva general de fuerzas dispuestas a combatir a la monarquía», según afirman Ortega, Marañón y Pérez de Ayala, en febrero de 1931, en el manifiesto fundador de esta última. Salvo raras excepciones, el régimen instalado por Primo de Rivera acaba haciendo la unanimidad contra él. Los intelectuales, por la constancia de su protesta, aparecen finalmente como un verdadero grupo de presión, cuyo testimonio y acción reivindicativa no deja de ampliarse, puesto que luchan contra el poder, contra la represión, contra la defensa armada del orden social, pero también a favor de nuevos valores.

Al apartar a las elites dinásticas del poder y abrir el diálogo con los sindicatos, Primo de Rivera había aniquilado las bases del régimen de la Restauración. Por su parte, el PSOE parecía aceptar colaborar con el dictador, mandando sus representantes al Consejo de Estado. De ahora en adelante, los intelectuales hostiles a la Dictadura representan la única oposición visible. Se dotan de órganos simbólicos que circulan solapadamente, como los libelos introducidos clandestinamente desde Francia que Unamuno redacta en colaboración con Eduardo Ortega y Gasset o Vicente Blasco Ibáñez, respectivamente, Hojas Libres y España con honra, y encuentran un medio de expresión privilegiado en los diarios de Buenos Aires, La Nación, La Prensa, el semanario Nosotros. En la incertidumbre política que engendra esta situación, los intelectuales están convencidos de escribir una nueva página de la historia de España: Azorín - miembro del partido conservador, favorable a la dictadura de Primo de Rivera, pero recientemente convertido al republicanismo a finales de la década - no duda en hablar de «la República de los intelectuales». La expresión se pone de moda; tanto más cuanto que se inscribe en la línea de los análisis reiterados en los que los intelectuales se atribuyen ellos mismos un papel preponderante, cuando no profético, en la reciente evolución política: «Desde 1900, las únicas batallas grandes o pequeñas por España ganadas las han ganado los intelectuales», escribe Ortega en 1922. Cinco años más tarde apunta que su generación, que veía hasta la fecha como una «generación fantasma», es la primera en integrarse plenamente en la vida política. Hasta tal punto que comprueba con cierto orgullo: «España es el único país donde los intelectuales se ocupan de política inmediata».

La instalación de esta elite intelectual a la cabeza de los organismos políticos del país, a partir de 1931, no es el resultado exclusivo de su lucha contra la dictadura y contra la monarquía. Es también la consecuencia de un proceso que había llevado a los intelectuales a expresar las aspiraciones de la oposición democrática que se había asignado como fin la modernización y la democratización del país, es decir, la reconstrucción del Estado y de la nación. Según una opinión ampliamente compartida en marzo de 1931, estos intelectuales «crearon el alma de la nueva España» (La Calle, 6 de marzo de 1931). Pero estos años de lucha a favor de la democracia no han permitido superar el malestar crónico del intelectual tradicional. «Vivimos en una época de transición y de fluencia. En rincón ninguno de la tierra hallaremos unidad ideológica y sentimental», apunta Pérez de Ayala, desde 1927, planteando proféticamente la cuestión de la identidad, de la situación y del papel del intelectual en la crisis de la sociedad burguesa. La historia se encargará de justificar tal pesimismo: pasados los momentos de crítica y de indignación, el intelectual tendrá que elegir entre su papel

crítico y su función política.

CULTURA COTIDIANA

Ciudad y campo

Para evocar la vida cotidiana bajo la dictadura de Primo de Rivera, conviene acoger con reserva las ideas esquemáticas sobre el estado cultural del país, comúnmente admitidas en la opinión de los observadores extranjeros, así como de los propios españoles de la época: la visión de una «España negra» rural, eternamente condenada al arcaísmo, a la miseria y al analfabetismo, frente a la vida trepidante y moderna, al hervidero cultural de las dos grandes metrópolis que son Madrid y Barcelona y, en medio, en todo el país, la modorra de las ciudades de provincias, centros administrativos, industriales o agrícolas, o ciudades de arte históricas, todas igualmente petrificadas en sus tradiciones locales, en la trivialidad de una vida cultural y social raquíica.

Es cierto que estos contrastes existen. Las profundas desigualdades sociales, las diferencias entre vida ciudadana y vida en el campo son una realidad social fundamental que caracteriza al país antes de la República. Pero, sabiendo que después de la primera guerra mundial el mundo entero, y Europa en particular, conoce cambios radicales en aspectos tan diversos como la relación entre los sexos y el lugar de las mujeres en la sociedad, las costumbres morales, la moda, la vida práctica y el mismo ritmo de la vida, cabe preguntarse si, pese a la apatía cultural impuesta por el régimen dictatorial, España no conoce también, en esos años veinte, nuevos factores que sacuden el país, provocando hasta en las provincias cambios en las mentalidades, cambios en la vida cotidiana, que obligan al observador a rectificar esa idea común de inmovilismo y atraso endémico.

Los testimonios de la época y los documentos de la prensa han de utilizarse con cautela. En efecto, las revistas ilustradas y especializadas - de moda, artes decorativas, deportes, higiene, turismo o automóviles... - que pueden ser fuentes de información sobre la vida cotidiana dedican mucha más atención a lo nuevo que a lo anticuado, ofreciendo a sus lectores, en los reportajes, en las ilustraciones y en la publicidad que invade sus páginas, la imagen de lo que podrían ser, o de lo que ellos sueñan, más que la representación de lo que son realmente. Aunque pintores como Penagos, Ribas, Bartolozzi, Baldrich o Loygorri inundan las páginas de las revistas ilustradas (Blanco y Negro, La Esfera, Nuevo Mundo, Mundo Gráfico...) o las tapas de los libros, con figuras de mujeres gráciles y esbeltas, peinadas «a la garçonne», y con faldas cortas hasta las rodillas, que fuman cigarrillos o manejan flamantes coches, no nos autoriza para imaginar las terrazas de los cafés de la época animadas por un público femenino de modales graciosos y desenfadados. Las escasas fotos de muchedumbres que ofrecen estas revistas permiten medir la diferencia entre los modelos modernos propuestos y la realidad: las mujeres con moño llevan la falda larga hasta los tobillos, y el mantón sigue cubriendo los hombros de las mujeres del pueblo. En estas mismas revistas, la publicidad para «el fonógrafo Quillet», en 1923, propuesto por el precio de 350 pesetas - correspondiente a mes y medio del salario de un maestro de escuela - demuestra que los placeres ofrecidos por la técnica moderna son un lujo. Para mucho tiempo aún la vida moderna queda prohibida y, sobre todo, ignorada por la mayoría de los españoles.

También conviene andar con cuidado en el momento de referirse a las obras de los pintores y escritores como documentos sobre la realidad cultural cotidiana. En los años veinte, muchos pintores y escritores parecen cautivados por lo que se suele llamar «la España

negra», con una fascinación motivada principalmente por consideraciones estéticas y, también, según los casos, por preocupaciones filosóficas o políticas: pesimismo existencial, reacción «nacionalista» frente a las influencias artísticas extranjeras, voluntad sincera y desesperada de «regenerar» el país, o denuncia sarcástica de las lacras nacionales.

En 1921, el pintor vasco José Gutiérrez Solana publica el relato de sus viajes por Castilla y el norte del país, que titula precisamente *La España negra*, repitiendo el título que otro pintor paisajista vasco, Darío de Regoyos, había dado, en 1899, al relato del viaje que hiciera con el poeta belga Émile Verhaeren, cuyos textos ilustraba. En aquel libro, que se vuelve a publicar en 1924, el pintor y el poeta plasmaban su propia visión de la realidad española, seleccionada e interpretada con criterios estéticos inspirados del Simbolismo fin de siglo. Unos veinte años después, para representar su «España negra», el pintor Solana cambia los pinceles por la pluma, pero los cuadros son iguales. En ambos libros, pintura y escritura se asocian para forjar esa imagen de una España trágica, sórdida, dominada por la presencia macabra de la muerte, y tal vez sea esta asociación la que haya conferido a «la España negra» tanta fuerza estética, hasta hacer de ella un verdadero mito, «otra intrahistoria» (Lozano Marco, 1997).

Otros pintores, como Ignacio Zuloaga o los hermanos Zubiaurre, traducen en sus obras esa fascinación por una España arcaica; entre los escritores, J.López Pinillos, en sus dramas rurales, o Eugenio Noel, en sus relatos (*España, nervio a nervio*, 1924; *Raza y alma*, 1926; *Aguafuertes ibéricos*, 1927), sin olvidar a Valle-Inclán, con sus *Comedias bárbaras* y el *Ruedo ibérico*, comparten la misma indignación mitigada por el placer estético al bosquejar cuadros y escenas de la decrepitud del país. Cualesquiera que sean las motivaciones personales de estos autores y artistas y la deformación estética a la que someten sus modelos, se repiten en sus obras las mismas escenas de violencia y de miseria, los mismos retratos de tipos sociales, los mismos escenarios sórdidos. Aunque Gutiérrez Solana insiste con mayor delectación en la descripción de corridas y entierros, sin duda podemos darle crédito cuando relata que en Valladolid, antigua capital del reino y ciudad industrial de 75.000 habitantes, los tranvías son tirados por mulas aún en 1921, mientras que en las calles de Ávila hay alumbrado eléctrico; también merece crédito su descripción de las tiendas de esta capital de provincia castellana, las cordelerías, talabarterías, ferreterías, prenderías o herbolarios. La escena del médico de Zamora que tiene su consulta en la sala pública de la fonda, donde las mujeres le enseñan sus úlceras en las piernas, sus abscesos en el pecho, no pudo ser inventada, como tampoco pudo ser inventado ese cuadro de los cafés oscuros y sucios, infestados de ratas y murciélagos, y de donde los ancianos que pasan allí todo el día, sólo salen para ir a aliviar el vientre entre dos piedras al pie de un muro.

No es necesario multiplicar los ejemplos, tan pintorescos como deplorables, para convencerse del atraso acumulado en ciertas regiones de la España interior: el *Guide Bleu Espagne*, publicado en 1927, en Francia, por las ediciones Hachette, no precisa si en aquella fecha los tranvías de Valladolid siguen tirados por mulas, porque queda diplomáticamente muy reservado acerca de la falta de equipamiento y comodidades para el viaje por España. En cambio, invita al viajero a admirar en Cáceres «el espectáculo de las mujeres que bajan a la fuente por la mañana, con el jarro en la cabeza» (p. 401) porque Cáceres, capital de provincia, con sus 27.000 habitantes, no tiene agua corriente; y sigue sin tenerla en 1931, cuando la visita un viajero menos diplomático que el autor del *Guide Bleu*, el escritor ruso I. Ehrenburg, quien se indigna de que uno pueda encontrar belleza en el espectáculo de las mujeres que suben con el jarro en la cabeza hacia lo alto de la ciudad infestada por el tifus

(Ehrenburg, 1976: 72).

El Guide Bleu, en cambio, califica rotundamente de «incuria» la falta de medios de comunicación que ha impedido el desarrollo económico de regiones enteras. Por cierto, durante la dictadura de Primo de Rivera - de quien se dice que tenía personal interés en este aspecto de la modernización del país (Bennassar, 1985: 266) - se construyen 5.000 kilómetros de carreteras con asfalto. Pero cuando en Madrid acaban de terminar el suntuoso Palacio de Comunicaciones y se está levantando en la Gran Vía el rascacielos altamente simbólico de la Telefónica, demasiados pueblos quedan todavía totalmente aislados del resto del país:

«Pocas naciones han levantado a las comunicaciones dos fábricas como las de Madrid, y el espectador que no estuviera en el secreto de la tragedia podría pensar que en España habían alcanzado las comunicaciones un estado de prosperidad envidiable. Sin embargo, hay 3.883.211 habitantes incomunicados y aislados del mundo, sin un solo camino por donde salir de sus 4.011 pueblos» (Antonio Ramos Oliveira, Historia de España, t. II, p. 519).

Este tema del aislamiento de ciertas regiones del país alimenta todo un debate público provocado por el escándalo de Las Hurdes, en 1922. Después de las «revelaciones» hechas en el Parlamento, el viaje de tres días del rey Alfonso XIII por esa región, que no tiene «ni un árbol, ni una mata, ni una espiga. Ni ferrocarriles, ni carreteras, ni caminos», da lugar a reportajes indignados sobre «un espectáculo que es vergüenza para nuestro pueblo, que se considera europeo». Las fotos muestran al rey «examinando las infectas chozas de pizarra que sirven de vivienda a una familia, [...] montón de escrófula que procrea y vive, se despereza y mueve en atmósfera irrespirable, de corrupción moral y de fermentación sin nombre...» (Nuevo Mundo, 7 de julio de 1922). En los discursos de la prensa resalta la impresión de que lo chocante del asunto, para el público, no es tanto la miseria y el desamparo en que viven los campesinos hurdanos, sino más bien sus enfermedades endémicas, los bocios, la hipertiroiditis, y su degeneración congénita. Se insiste en el aspecto sanitario de la expedición con la presencia de los médicos que acompañan al rey y, en particular, de los doctores Varela y Gregorio Marañón, que utilizarán sus observaciones en comunicaciones científicas.

Es difícil definir las razones de tanta emoción producida: desde luego, la espectacular iniciativa del rey y su soberana compasión conmueven al gran público. Se construirá una carretera, y tres casas nuevas para el médico, el maestro y el cura, pero, en 1931, 1. Ehrenburg volverá a encontrar en Las Hurdes pueblos tan miserables y necesitados como nueve años antes, en tiempos de la real excursión. Es posible también que el miedo a las enfermedades haya sido, antes de todo, lo que provocó la emoción de una población que, gracias a los recientes progresos de la medicina y de la higiene urbana, escapaba desde hacía poco al ciclo fatal de las epidemias, y conocía ya los peligros del contagio y de la falta de higiene. El escándalo de Las Hurdes debe ser contemplado en relación con la idea nueva que se hacen los españoles del estado de su país. Ya antes del final de la guerra mundial, han visto ciertos progresos en su entorno: entre 1920 y 1930, la producción de energía eléctrica se ha duplicado, la mayoría de las ciudades se han dotado con instalaciones sanitarias modernas, y el teléfono, el tren e incluso el automóvil facilitan las comunicaciones.

Hay que rectificar además la reputación de inmovilismo de las ciudades de provincias españolas: ya no son ciudades «con el reloj parado». A lo largo de los tres primeros decenios

del siglo, la ciudad histórica tradicional se va ajustando, más o menos de prisa, y a veces con fuertes resistencias y contradicciones, al modelo urbano de la ciudad capitalista, puesto que dispone ya de «un importante acervo de elementos nuevos: una base económica en transformación, una organización socio-profesional emergente, una estructura espacial remodelada, modos de vida y pautas de comportamiento sociocultural novedosos» (Delgado Viñas, 1995: 23). Algunos ejemplos bastarán para precisar estos factores de cambio: la población de la mayoría de estas ciudades se multiplica por dos en treinta años, y su desarrollo demográfico, debido al éxodo rural, se acelera más aún entre 1920 y 1930. Las pequeñas fábricas y los talleres de artesanía (cerámica, cueros, madera, papel...) que les daban vida y satisfacían la demanda local no han resistido frente a la competencia de los productos industriales introducidos gracias al desarrollo de las comunicaciones. A favor de la guerra mundial, y gracias a la existencia de capitales, se han creado industrias modernas, como la azucarera en Granada y Zaragoza, la metalurgia y agro-alimentaria en Córdoba, la seda artificial en Burgos e Hispano Suiza en Guadalajara, en 1919. En todas partes surgen empresas eléctricas, los bancos abren sucursales, se remodela el centro urbano para adaptarlo a la circulación automóvil, y el ramo de la construcción es el que absorbe mayor número de obreros. Pero para hacer frente a la necesidad de construir viviendas para los inmigrantes, venidos en su mayoría de la misma provincia, la administración pública no hace nada, dejándolo todo a la iniciativa privada; así se va formando una burguesía local de propietarios-construtores rentistas que se enriquecen edificando viviendas colectivas de alquiler en terrenos en los que es posible ya construir casas, y sacar plusvalías considerables, gracias a los decretos de «ensanches» o de «extensión» recién promulgados, en aplicación del Estatuto Municipal de 1924. La «modernización» de estas ciudades - término que rechazan Eloy Fernández Clemente y Carlos Forcadell («Crecimiento económico, diversificación social y expansión urbana», en García Delgado, 1992) - se caracteriza, en el espacio urbano, por la diferenciación y la separación social, siendo excluidos los trabajadores de los barrios modernos demasiado caros y relegados a los espacios periféricos, los «extrarradios». Mientras que en las grandes arterias centrales se concentran las actividades de ocio y comercio, elevándose el Gran Hotel, con su restaurante y su «thé dansant»; el cinema Monumental, y los Bancos; en los suburbios se extiende el fenómeno del «barraquismo» y de la «autoconstrucción». La integración de esta gente desterrada será difícil, porque son demasiado grandes las diferencias entre las categorías sociales y demasiado visibles las desigualdades.

Aunque estas ciudades de provincias conocen un nuevo dinamismo a favor del despertar económico y de una estructura urbana mejor acondicionada, su vida cultural permanece débil, reducida como mucho a un pequeño círculo de amigos - aquellos que a finales de los años veinte han de publicar una pléyade de revistas poéticas (Verso y prosa, Litoral, Carmen, Mediodía, Papel de Aleluyas, etc.). Pero es cierto que resulta difícil ahora resistir la fascinación y la fuerza de atracción que ejerce Madrid. «Madrid hierve [dice J. Moreno Villa en sus memorias]. Todo un enjambre. Durante veinte años, he sentido este ritmo emulador, y he dicho: así vale la pena de vivir. Un centenar de personas de primer orden trabajando con la ilusión máxima, a alta presión, ¿qué más puede pedir un país?» (1944: 141).

La arquitectura: del monumentalismo al funcionalismo

En la arquitectura como en las otras actividades artísticas se manifiestan las mismas dudas y pugnas entre las estéticas tradicionales y la modernidad, por tímida que sea esta. Los años 1917-1936 delimitan en España un periodo muy activo y fecundo, tanto en lo que toca a

construcciones y realizaciones arquitectónicas nuevas, como en lo que se refiere al urbanismo, a la rehabilitación de los centros históricos urbanos y a la ocupación de nuevos espacios.

El Estado -y los Municipios son los promotores de las obras mayores, multiplicando encargos y concursos para dotar las ciudades con los edificios que la vida moderna ha hecho necesarios: correos, hospitales, piscinas, estaciones, estadios, metro, etc.; pero, al mismo tiempo, una reglamentación progresivamente menos rígida sobre reforma y saneamiento de las ciudades («Leyes de Reforma interior de poblaciones», «Leyes de Casas Baratas», de 1911 y 1921, «Estatuto Municipal»...) permite la iniciativa privada y la inversión de capitales, por lo cual se van construyendo casas en grandes zonas urbanas que desde principios del siglo habían permanecido libres de edificación. El dinamismo de la construcción es debido, pues, por una parte, a la existencia de terrenos libres en el extrarradio e incluso en los centros urbanos y, por otra parte, a la acumulación de capitales, realizada durante los años de la guerra mundial y que la burguesía quiere invertir en la construcción de casas de alquiler, dado el crecimiento de la ciudad y la necesidad de viviendas; también invierten en ello los Bancos recién creados. Contribuye en fin a este dinamismo la propia naturaleza del régimen político, la dictadura de Primo de Rivera, deseoso de crear en sus grandes ciudades, y en Madrid en particular, a favor de la prosperidad del país, un marco oficial monumental correspondiente a sus ambiciones políticas.

Evidentemente, las ciudades más activas, vitrinas del país, son las que ostentan las realizaciones más notables. Madrid, ya metrópoli moderna gracias a una reforma interior reciente, centro financiero e intelectual del país, construye en la Gran Vía, abierta desde 1909, en la calle de Alcalá y en los solares disponibles de la Castellana, Serrano y Salamanca, numerosos edificios de prestigio, de estilos monumentales. La burguesía enriquecida de Barcelona instala sus locales de comercio, sus pomposas casas de viviendas, en edificios de seis a ocho pisos de estilo neobarroco o neoclásico que se alzan en las vastas manzanas del «ensanche», en la Vía Layetana, y en los alrededores de la Plaza de Cataluña. En Valencia, donde nuevos espacios centrales han sido abiertos cerca de la Plaza Castelar (hoy del Ayuntamiento), los Bancos regionales procuran imponerse levantando edificios con decoración barroca inspirada del arte tradicional histórico o regional. Alicante, San Sebastián, Santander edifican en sus paseos marítimos barrios residenciales lujosos. Además, con ocasión de las Exposiciones Internacionales de 1929, se urbanizan y edifican nuevas barriadas: el Paralelo, La Plaza de España y el Parque de Montjuich, en Barcelona; el Parque María Luisa, la Plaza de España, en Sevilla; los pabellones construidos son una muestra de la diversidad de los estilos que coexisten en la arquitectura del momento.

Las ciudades del interior desarrollan también una gran actividad en la construcción. Al principio de los años treinta, rara es la capital de provincia, por muy soñolienta y confinada en su mundo rural que esté, que no se haya dotado recientemente de su edificio central de correos, de su Gran Hotel y sobre todo de su cine monumental, construcción simbólica de la modernidad.

Los historiadores del arte suelen hacer hincapié en el eclecticismo de la arquitectura del primer tercio del siglo: para la decoración de sus edificios, los creadores echan mano de los diversos estilos, sean históricos, regionales o europeos, sin inventar una nueva estética. Sin embargo, son escasos los pastiches o las copias, ya que los arquitectos de la escuela de Madrid, como de la de Barcelona, se han familiarizado con el análisis de los órdenes clásicos;

muchos viajan y vuelven de Roma, de Viena, o de París con el bloc lleno de apuntes y construyen edificios cada vez más sobrios y equilibrados, dotados en particular, por detrás de las fachadas, con una estructura «funcional», o sea, concebida en función de los servicios que han de prestar. Eclecticismo no significa mezcla de los estilos, sino adopción de uno u otro, según las influencias, las instrucciones dadas o los gustos dominantes.

En este periodo de quince años, en el que las modas cambian tan de prisa, es difícil distinguir las etapas de una evolución que va del monumentalismo enfático, con referencias cosmopolitas e históricas, a las construcciones de estilo moderno, caracterizadas por sus superficies lisas y desprovistas de toda ornamentación. Las influencias más diversas coexisten al mismo tiempo, en la misma ciudad y en el mismo estudio de arquitecto: por ejemplo, en la Exposición de Barcelona de 1929 se inauguran juntamente el Palacio Nacional (hoy Museo de Arte de Cataluña), ejecutado por Per Doménech, un edificio de estilo clásico, de enormes proporciones, con columnatas, torres y cúpulas; la Casa de la Prensa, del mismo arquitecto, pero de estilo neomudéjar, y el Pueblo Español, obra de los arquitectos Folguera y Reventós, que hay que incluir en la línea arqueologista; en la misma exposición, el pabellón alemán, construido por Mies van der Rohe, llama la atención por la elegante sencillez de sus líneas modernas y la calidad de sus materiales. El mismo año se inaugura en Zaragoza un monumento de puras formas cubistas, «el Rincón de Goya», de E. García Mercadal, primer ejemplo en España de la arquitectura racionalista europea, mientras que las Galerías Dalmau de Barcelona presentan, en abril de ese mismo año 1929, una exposición colectiva de los proyectos ideados por los arquitectos catalanes racionalistas.

Si, a principios del siglo, los arquitectos de Cataluña habían adoptado con entusiasmo y genio creador el Modernismo (ese arte que impera en Europa bajo apelaciones diversas, Art Nouveau, Modern'styl, Jugendstil, Secesión...), no se puede decir que haya encontrado el mismo favor en el resto de España. Cuando el país pasaba por una grave crisis de identidad nacional, el Modernismo fue recibido como un producto importado, demasiado exuberante además, provocando reacciones de rechazo y la reivindicación de un arte nacional que sacaba sus modelos de las obras del pasado. Por cierto, las referencias históricas no estaban ausentes en las creaciones de los arquitectos catalanes, Puig i Cadafach, Doménech i Montaner, Enric Sagnier y otros, pero, al menos a principios de siglo, integraban los elementos de decoración neogótica o neoplatresca dentro de un arte fuertemente inspirado del Art Nouveau europeo. Al final del primer decenio, la reacción nacionalista y tradicionalista prevalece en todo el país, incluso en Cataluña. A partir de 1909-1911, la moda del Renacimiento y del Barroco español se impone en la arquitectura, llegando a ser oficial, exigida en las bases de todos los concursos y exaltada en discursos altisonantes con acentos «regeneracionistas» caracterizados:

«El pueblo que abandona su Historia y reniega de las creencias, ideas e instituciones que pasadas generaciones le legaron, es pueblo que se abisma en la decadencia, llegando hasta la degradación. Para evitarlo y que resurja una Arquitectura Nacional que caracterice nuestra época, no hay más remedio que volver la vista a la tradición como fuente de inspiración» (L. M. Cabello Lapiedra, La Casa española, 1919, citado por Alonso Pereira, 1985: 106).

Las referencias a los monumentos de Toledo, Salamanca, El Escorial o Alcalá dominan en la ornamentación de los edificios construidos en el segundo decenio del siglo; pináculos, torres cuadradas, y una generosa decoración escultórica de las fachadas contribuyen a dar a

los nuevos edificios un carácter noble y monumental. La moda del Renacimiento español se impone en Sevilla en las residencias y los centros de ocio de la aristocracia y de la gran burguesía latifundistas, y así hasta la Exposición Iberoamericana del año 1929, en la que todos los pabellones oficiales presentan diversos estilos históricos, desde el neoplatereos co hasta el neomudéjar. Esta Exposición, canto de cisne de la tendencia histórico-regional que prevaleció en toda España, es la demostración del aislamiento cultural del país (Oriol Bohigas).

En Barcelona, el barroco y el clásico son los estilos que inspiran ahora la decoración de los edificios burgueses construidos en el «ensanche»: portales majestuosos flanqueados por columnas salomónicas, balcones balaustrados, ménsulas y cariátides sosteniendo balcones o cornisas...; el edificio de los Correos Centrales, construido por J.Goday y J.Torres en 1927, ostenta en la vía Layetana torrecillas barrocas; el arquitecto P.Nebot procede a la ordenación de la Plaza de Cataluña (1927) con una explanada, pórticos, columnas clásicas y estatuas, y parece querer atribuir un prestigio singular al nuevo espectáculo del cinema, al proveer el cine Coliseum (1923) con una fachada solemne y una fastuosa decoración barroca.

El repliegue conservador y nacionalista encuentra también otra inspiración en las formas tradicionales de la arquitectura popular regional; en esta labor de recuperación descuella el arquitecto asturiano Rucabado, que anima los edificios que construye en Santander o en Bilbao con elementos de construcción inspirados de la casa rural de estilo vasco o «montañés»: torreones cuadrados, galerías, aleros muy salientes que dejan ver la armadura de madera del tejado, pórticos, terrazas y pérgolas son apreciados por los burgueses del norte para su residencia familiar, y asoman también en ricos chalés del «ensanche» madrileño. En las capitales de provincias, se utilizan elementos decorativos sacados de los estilos regionales para la construcción de los edificios centrales de Correos (Bilbao, La Coruña, etc.).

En sus tres tramos, cuya construcción se alarga desde 1909 hasta 1930, la Gran Vía de Madrid refleja muy bien la sucesión de las influencias y de los gustos dominantes a lo largo de esos veinte años. (La Gran Vía llega hasta Hortaleza en 1919, hasta la Plaza del Callao en 1926 y, sólo en parte edificada, alcanza la Plaza de España en 1930). El monumento emblemático del estilo «Regeneración» es el Palacio de Comunicaciones de Antonio Palacios (asociado con J.Otamendi), iniciado en 1904 e inaugurado en el otoño de 1918, edificio monumental que corresponde a las aspiraciones de Madrid a ser una metrópoli moderna; en este edificio, Palacios asumía el legado histórico para la decoración de tipo plateresco, como los torreones de las esquinas y las cresterías, pero innovaba concibiendo volúmenes interiores audaces tanto por sus dimensiones como por el material y las técnicas de construcción, con el fin de adaptarlos a sus funciones modernas. En el Paseo del Prado, en el arranque de la Calle de Alcalá, en el primer tramo de la Gran Vía y el nuevo barrio de Argüelles, se elevan construcciones de un monumentalismo metropolitano inspiradas de los estilos clásicos y cosmopolitas, tratándose de edificios administrativos, Bancos o sedes de compañías de seguros - como el Banco Central (1914-1918) de A.Palacios, en la esquina Alcalá-Barquillo, con gigantescas columnas estriadas de granito pulido que se destacan hasta la cornisa sobre un muro acristalado, o como el Banco Hispano-Argentino (1919-1922), también de A.Palacios, o el enorme edificio historicista de ocho plantas del Ministerio de Marina (1913-1929), de J.Luque, etc. - y en cambio inspiradas de los estilos históricos nacionales, cuando se trata de edificios privados o de comercio, como la Casa Allende (1916-1918), de Rucabado, en la Carrera de San Jerónimo, esquina Plaza de Canalejas, con su remate en forma de rotonda, sus torreones y chapiteles, su galería y su decoración al estilo del arte de Salamanca.

Entre 1919 y 1921, A. Palacios ejecuta dos programas prestigiosos, el Círculo de Bellas Artes, en Alcalá, y la decoración de las estaciones del Metro madrileño, cuya primera línea Sol-Cuatro Caminos se inaugura en 1919. Estas obras, que se prolongan hasta 1926, demuestran la capacidad de ciertos arquitectos, y de A. Palacios en particular, para integrar en una arquitectura que permanece clásica, formas y técnicas totalmente modernas.

El Círculo de Bellas Artes es un edificio emblemático de ese periodo. Este «Templo-building de la Cultura», ambicioso en su programa como en sus dimensiones, rompe por su disposición interna y su modernidad con la tradición de los casinos burgueses y sociedades recreativas. No se abre a un patio sino a un inmenso vestíbulo, ampliado por escaleras imperiales de doble tiro que dan acceso a los espacios destinados a las distintas actividades: salones de fiestas o de juego, teatro, cafeterías, comedores, biblioteca, salas de exposición, piscina y gimnasio, etc. Estos espacios configuran volúmenes que en el exterior se diferencian unos de otros, modelando múltiples cuerpos arquitectónicos que se sobreponen, combinándose los bloques escalonados en forma piramidal, y dejando lugar a salientes, terrazas y logias subrayados por columnas y balaustres. Una torre remata el edificio a 56 metros de altura, y una estatua de Pallas Atenea lo corona simbólicamente. Aunque los órdenes clásicos no faltan en la decoración (columnas jónicas, frisos y cornisas), la combinación dinámica de los volúmenes que corresponden a la estructura interior del edificio en su conjunto significa una subversión radical de las concepciones tradicionales de la construcción: ya no se trata de idear una fachada decorativa que oculte la estructura del edificio, sino de asociar armoniosamente las formas y los volúmenes originados por su funcionamiento. Estas son, más o menos, las teorías que, al final de los años veinte, prevalecerán con la «estética funcional».

Para la estación subterránea del Metro en la Puerta del Sol, Palacios concibe un alumbrado cenital, con losetas de cristal, y un revestimiento de cerámica toledana de tonos azules y dorados. El acceso exterior a la estación (hoy desaparecido) es una sencilla y moderna caja acristalada, hecha de vidrio y hormigón, que abriga dos ascensores con paredes de vidrio, y está rodeada de una muy volada y audaz marquesina. Estas dos realizaciones de A. Palacios pueden considerarse como características de una evolución hacia una arquitectura más depurada.

En los años de la dictadura de Primo de Rivera se multiplican las operaciones inmobiliarias encaminadas a la construcción de grandes edificios de viviendas, de oficinas y comercios, de cines y hoteles, con la máxima rentabilidad para los promotores. Gracias a los encargos de organismos oficiales, como la Cámara de la Propiedad Urbana de Madrid o la Sociedad de Amigos del Arte, arquitectos fieles a los cánones clásicos y académicos, como E. Javier Luque, Espeliús (arquitecto de la Monumental de las Ventas, terminada en 1929), Sáinz de los Terreros (autor de la Unión Mercantil y de otros edificios en la Gran Vía) desarrollan en Madrid un estilo oficial caracterizado por su respeto a los órdenes clásicos y sus dimensiones monumentales. El representante más influyente de esta vuelta al academismo es Manuel López Otero, director en 1923 de la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid, autor de los Almacenes Rodríguez (1921) y del Hotel Gran Vía (1923) en la Gran Vía, del edificio de la Unión y el Fenix en Alcalá (1927-1930), así como de otros muchos hoteles (el Hotel Nacional en el arranque de Atocha, en 1923, los Grandes Hoteles de Salamanca y de Sevilla...). A partir de 1927, encargado por el rey de la construcción de la Ciudad Universitaria, López Otero sólo se ocupa de este proyecto, de concepción también muy clásica, y cuya construcción no empezará antes de 1929, inaugurándose los primeros

edificios bajo la República.

Pero la gente acaba cansándose de la grandilocuencia, y es una tendencia general después de la guerra mundial. La vuelta al clasicismo ha impuesto ya mayor sobriedad en la decoración de las fachadas, y otras influencias afianzan esta tendencia. En 1908, los 46 arquitectos españoles presentes en el Congreso Internacional de Arquitectura de Viena habían descubierto que el estilo vienés llamado Sezession, visible en las obras de Wagner, Olbrich y Hoffmann, e interpretado como una variante del Art Nouveau, o al contrario como un estilo de transición, presentaba formas rectilíneas y una decoración geométrica depurada y rigurosa. Asociado con el uso del hormigón en la construcción, este estilo nuevo introduce en las superficies planas y lisas de las fachadas elementos de decoración geométricos verticales, con el auxilio de varios materiales como el ladrillo o la cerámica en el marco de puertas y ventanas, realzando de esa manera los elementos de la estructura del edificio, lo que le asigna mayor equilibrio y claridad. Este estilo goza de mucho favor porque abre paso a la modernidad sin romper por completo con la tradición.

Cuando en Alemania, en Viena, los arquitectos desatienden los debates sobre la decoración para enfrentarse con problemas más urgentes como el urbanismo y la vivienda social (La Exposición del Werkbund de Stuttgart, en 1927, que presenta los bloques de viviendas sociales concebidos por Mies van der Rohe tiene mucha resonancia), todavía en España se sigue buscando soluciones de compromiso para la ornamentación de las casas de viviendas destinadas a la burguesía; de la arquitectura americana y anglosajona se adoptan los ventanales más anchos que altos que describen líneas horizontales, a menudo utilizadas en las largas fachadas curvas que atenúan aristas y ángulos. También se adoptan los bow-windows, esas ventanas saledizas y achaflanadas, versión moderna de los miradores del norte, que dibujan una línea vertical saliente en toda la fachada; de los modelos holandeses se adopta el uso del ladrillo combinado con el hormigón en un juego de oposición de los planos. Pero es antes de todo la Exposición de las Artes Decorativas de París, en 1925, la que pondrá de moda una decoración geométrica a base de flores y cestas de fruta estilizadas, bajorrelieves en frisos horizontales encima de los portales, o en marcos verticales, o en medallones debajo del antepecho de las ventanas, etc. En la decoración interior de los bares, dancing y cinemas se generaliza la moda «Art déco» con sus motivos florales esquemáticos, su iluminación indirecta, sus fuentes luminosas (Pérez Rojas).

Otras influencias convergentes tienden igualmente hacia una mayor sencillez de las líneas. Las proezas técnicas que el hormigón armado hace posible, como en los rascacielos americanos, tienen cautivados a los constructores. Aunque el arquitecto Cárdenas, que edifica la Telefónica en la Gran Vía (1925-1929), se ve obligado por su colega americano Weeks y por la misma Compañía a añadir adornos barrocos en los portales y en el remate, este edificio-símbolo de las grandes compañías capitalistas del momento en España servirá de modelo.

Teodoro Anasagasti es un arquitecto que rompe radicalmente con los órdenes clásicos; convencido de que el hormigón es ya un elemento esencial, tanto en la construcción material del edificio como en su ex presión plástica, pone en práctica esta concepción en las numerosas salas de cine que va construyendo en Madrid. Anasagasti es el primero que alza la sala de cine a la categoría de gran sala de espectáculo, contribuyendo a la definición tipológica de este edificio; anteriormente, los locales de proyección, sencillos barracones de feria las más veces, no estimulaban a la buena sociedad para que se interesara por ese nuevo

espectáculo (Pérez Rojas, 1990). Ahora, con un amplio vestíbulo, un bar, ascensores y con una disposición de la sala «a la americana» (sin escenario, ni palcos y sólo con gradas que confunden todas las localidades en una misma categoría), Anasagasti define las características de un edificio moderno y atractivo. Primero, construye el Real Cinema (primitivamente llamado Cine de la Ópera) en la plaza Isabel II (1918-1920), luego, el Príncipe Alonso, edificio original con su galería acristalada en la fachada y el torreón del ángulo que se termina en forma de faro. Entre 1920 y 1923 realiza el Monumental en la calle Antón Martín, y también el Cine Imperial de la Gran Vía, en el edificio de los Almacenes Madrid-París, construidos en 1920-1925, y, más tarde, aún, el Cine Pavón, en Embajadores, con un alto torreón en la esquina y una decoración muy «Art déco», y otras salas más. Pero los experimentos plásticos de Anasagasti cesan: tanto su gusto por la decoración como sus relaciones con la Dictadura le dejan rezagado y aislado de los medios de su profesión, los cuales se orientan, al final de los años veinte, hacia una arquitectura racionalista de vanguardia (Alonso Pereira).

Los edificios construidos en la Gran Vía de Madrid, ya en los años veinte, a la altura de la Plaza del Callao, han de ser considerados como representativos de esta tendencia hacia un clasicismo renovado y depurado: el Palacio de la Prensa (1924-1928), de Pedro Muguruza, que acoge en la planta baja una sala de cine, presenta una sobria fachada muy elevada, con sólo un arco y unas columnas en el remate; enfrente, el Palacio de la Música (1924-1926), de Segundino Zuazo, es un edificio de grandes dimensiones, uno de los máximos logros del clasicismo madrileño de los años veinte (Pérez Rojas). Este cine con capacidad de dos mil espectadores tiene una fachada de composición equilibrada, con paños centrales rigurosamente enmarcados y en la parte baja hornacinas con grandes jarrones. En la Plaza del Callao, el cine Callao (1926), de Luis Gutiérrez Soto, presenta también una fachada bastante clásica, inspirada del Théâtre des Champs-Élysées, de Perret, con sus altos ventanales verticales en el centro y los pilares acanalados en los lados; pero los motivos ornamentales, vasos, fuentes de frutas y ventanas ovales proceden del «Art déco» del París de 1925: una torrecilla redonda remata el edificio en la esquina con la Gran Vía, como ocurre a menudo en este tipo de construcción cuando el solar se encuentra en el cruce de dos calles. Gutiérrez Soto, que construirá numerosos cines, en Madrid como en toda España, no tarda en abandonar el formalismo «Art déco», convirtiéndose en uno de los arquitectos que inventará las formas más depuradas de la modernidad. El Cine Europa (1928-1929), en particular, en la calle Bravo Murillo, renuncia a la monumental verticalidad; desaparecen las aristas de la esquina en un triple movimiento en curva de las ventanas continuas horizontales en cada piso, y un gran ventanal encima de la entrada sirve de soporte para los paneles publicitarios que caracterizan hoy la fachada de un cine. El Cine Barceló (1930-1931), con sus formas aerodinámicas, se acerca al arte «bateau» que prevalece en Europa en los años treinta. En la arquitectura para cines es donde los constructores incorporan las formas más innovadoras y las soluciones más modernas, como para corresponder con la juventud y modernidad de este espectáculo. Perfeccionando sus experiencias hacia una sobriedad y un racionalismo cada vez mayores, Gutiérrez Soto construirá, a principios de los años treinta, los edificios representativos de la arquitectura del momento, que son La Piscina La Isla (1930) a orillas del Manzanares (hoy destruida), el Bar Chicote (1930) y el Aeropuerto de Barajas (1930-1934).

Allí donde la Gran Vía tuerce ligeramente y sigue en declive hacia la Plaza de España, se alza un alto edificio, todo en curvas, frente a la perspectiva de la avenida; es el edificio Carrión, que acoge oficinas, cafetería y el espléndido Cine Capitol, que dio lugar a un concurso en 1931, al que participaron los arquitectos más renombrados, entre ellos Gutiérrez

Soto y Muguruza. Los vencedores, Luis Martínez Feduchi y Vicente Eced, optan por una construcción moderna, de hormigón y estructura metálica, cuya forma aerodinámica se inspira de los modelos del arquitecto alemán Enrich Mendelsohn. Los ventanales acristalados, que por primera vez ocupan en la fachada más espacio que los muros de hormigón liso, realzan las curvas de su elevado perfil que domina desde lo alto de sus dieciséis pisos la arteria principal de Madrid; la piedra, granito pulido, mármoles y piedra azul de Murcia son los materiales utilizados para la decoración interior en el cine. Este edificio fue denominado en su tiempo «faro del Madrid nuevo y cosmopolita», lo que evoca el impacto que el edificio ejercía sobre la vida nocturna de la Gran Vía (Pérez Rojas, 1990: 606).

Al final de los años veinte, la evolución hacia una arquitectura moderna obedece a dos tipos de impulsos complementarios: por una parte, junto a la renovación constructiva consecutiva del empleo generalizado del hormigón armado, tiene primacía la atención al cumplimiento de las necesidades del programa mediante el rigor compositivo y, por otra parte, se confirma la tendencia hacia la austeridad formal y decorativa, lo cual incita a la nueva generación de arquitectos a renovar los propios métodos de concepción y composición de los proyectos. Ya no se trata de «hacer estilo» rebuscando en los archivos del Instituto ideas de fachadas o de decoración; se definen espacios y volúmenes según criterios racionales, con vistas a una eficacia funcional y sin pretensiones estilísticas. Esta preocupación por la «funcionalidad» de sus construcciones distingue a los arquitectos que trabajan para los Servicios Municipales de Arquitectura y Urbanismo de Madrid. Luis Bellido, director de estos servicios durante unos cincuenta años, define un Plan General de los Mercados de Madrid (1927-1935) y edifica a orillas del Manzanares los nuevos Mataderos (1910-1928). F.Javier Ferrero, asociado desde 1926 hasta 1936 a las Oficinas Técnicas Municipales, concibe con el mismo rigor constructivo numerosos mercados (Legazpi, 1926-1933; Lonja del pescado de la Ronda de Toledo, 1927-1934, etc.), utilizando el hormigón armado, así como para el Viaducto de la calle Bailén (1932-1935). R.García Guereta se especializa en la construcción de hospitales y edificios sanitarios (Sanatorios antituberculosos de Valdelatas, 1921-1924; de Andrés Mellado, 1924-1926; de Goya, 1926-1928, y Dispensario de la Cruz Roja, 1927-1929). Antonio Flórez, discípulo de la Institución Libre de Enseñanza, que construye con gran pureza de líneas la célebre Residencia de Estudiantes de la Colina de los Chopos y se ocupa de la restauración del Teatro Real (1925-1932), se dedica, desde el Ministerio de la Educación, a la arquitectura escolar; realiza los seis grandes Grupos Escolares de Madrid que se inauguran en 1929, en los últimos meses de la monarquía, y concibe el proyecto «funcional» de un prototipo de escuela «graduada», es decir, que abriga clases de distintos niveles, una construcción de ladrillo, sobria y desprovista de toda pretensión monumental, que será ampliamente utilizada en los años de la República, bajo la dirección de su sucesor, B.Giner de los Ríos.

Más joven que los citados anteriormente, el arquitecto Gustavo Fernández Valbuena construye con el bloque de casas de la calle Miguel Angel, número 8-14 (1925-1927) «uno de los mejores edificios de viviendas de Madrid» (Alonso Pereira, 1985: 171). Otra solución muy interesante para la ocupación de las manzanas dibujadas por la red de vías del ensanche es la propuesta en 1930, por Segundino Zuazo, del bloque de los diez edificios de viviendas adosadas entre sí (calles Gaztambide, Meléndez Valdés...) y denominadas «La Casa de las Flores». Estos dos arquitectos van a desempeñar un papel esencial para la modernización de la profesión, tanto por su obra de construcción y urbanismo como por su reflexión crítica y teórica en la recién creada revista de su Sociedad, *Arquitectura*. G.Fernández Valbuena, arquitecto municipal desde 1919, organiza desde la sección de Urbanismo, en 1929, el

Concurso Internacional para la urbanización y extensión de Madrid, para el cual impulsa la redacción de unas bases: Madrid: Información sobre la ciudad (1929), documento de gran interés sobre todos los aspectos de la ciudad en la época. S.Zuazo, que ya había estudiado planes de urbanismo para Bilbao (1923), Sevilla y Zaragoza, propone con su asociado el ingeniero alemán Jansen, una planificación de Madrid que rompe con todos los Planes de Extensión anteriores (1911, 1913, 1923, 1926) que se inspiraban de las propuestas de la Ciudad Lineal de Soria; aunque no gana el concurso, su proyecto de extensión ilimitada de la ciudad en una línea norte-sur, mediante la prolongación de la Castellana, los enlaces ferroviarios y la construcción de un nuevo barrio de Ministerios, es el que recibe la mayor aprobación, pero su realización sólo se iniciaría parcialmente bajo la República.

La presencia y ética profesional de estos arquitectos madrileños, su manera de entender el oficio y el rigor constructivo de sus proyectos son notables, sin que por lo tanto alcancen el nivel de ruptura formal radical que caracteriza a los arquitectos alemanes del Bauhaus o a Le Corbusier. Con todo, y como lo demuestra su revista *Arquitectura*, cuyo redactor-jefe es el poeta y pintor José Moreno Villa, forman, con los jóvenes arquitectos Bergamín, Arniches, Lacasa, Domínguez, Fernández Shaw, una vanguardia progresista, exasperada por las «casacas de palacio» (Oriol Bohigas) de las construcciones oficiales de la Dictadura que defiende una estética racionalista, y está por lo demás perfectamente informada, gracias a las crónicas sobre la actualidad arquitectónica mundial que publica en la revista entre 1927 y 1929, Fernando García Mercadal. Este coopera mucho para crear en sus colegas una conciencia profesional más cosmopolita, más atenta a los experimentos del Movimiento Moderno; titular de una beca de Roma, ha tenido ocasión de conocer a Behrens y a Gropius, en Berlín, a Le Corbusier, en París. En junio de 1928, asiste a las reuniones fundadoras del CIRPAC (Comité Internacional para la Realización de los Problemas de la Arquitectura Contemporánea). En la Residencia de Estudiantes, organiza un ciclo de conferencias en el que intervienen Mendelsohn, Theo Van Doesburg, Walter Gropius y, los 9 y 11 de mayo de 1928, Le Corbusier. E García Mercadal es también quien toma la iniciativa de la encuesta sobre la arquitectura moderna que publica, en un número especial de 1928, la *Gaceta Literaria*, que dirigía E.Giménez Caballero, y a la que el joven arquitecto Carlos Arniches contesta definiendo prudentemente la arquitectura de su generación: «Nosotros la encontramos razonable. No sabemos si tú la encontrarás racionalista...» (citado por Alonso Pereira, 1985: 182). Por fin, en octubre de 1930, García Mercadas funda, junto con el catalán Josep Lluís Sert, la sección española del CIRPAC, el GATEPAC (Grupo de Artistas y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea), teóricamente dividido en tres grupos, el Norte (Santander, San Sebastián), el Centro (Madrid) y el Este (Cataluña con el GATCPAC), pero de los que sólo el último tendrá existencia real. F.García Mercadal queda en efecto aislado en su acción y no logra crear en Madrid, como ocurre en Barcelona, una verdadera conciencia de grupo.

Al final de los años veinte se construyen obras cuya estética, muy representativa de la época, sin embargo no corresponde totalmente a los criterios del racionalismo ortodoxo del CIRPAC. Entre otros citaremos, además de las realizaciones de Gutiérrez Soto ya mencionadas, el monumento a Goya, un encargo de la ciudad de Zaragoza, llamado «El Rincón de Goya» (1927-1928); rompiendo con la tradición del monumento conmemorativo tradicional con sus estatuas y templete imprescindibles, García Mercadal edifica en un parque un pabellón sencillo, que provoca mucha polémica. Otra obra emblemática del funcionalismo, hoy derribada, es la gasolinera de Porto Pi que Fernández Shaw edifica en 1927, en el número 18 de la calle Alberto Aguilera de Madrid; el edificio, voluntariamente,

no tiene estilo, como lo afirma su autor: «ha surgido una silueta de los elementos que integran la construcción» (Oriol Bohigas). En el número 130 de la calle Serrano, Bergamín construye para el Marqués de Villora una casa de ladrillos cuya única decoración consiste en la repartición y el juego de los volúmenes que corresponden con la estructura interior del edificio. Esta casa está hoy desfigurada por construcciones añadidas. A estos ejemplos hay que añadir el Club Náutico que Aizpurúa y Labayen construye en 1930, en San Sebastián, en el más puro estilo «barco».

Del mismo modo que los poetas Alberti o García Lorca, o el músico Manuel de Falla se inspiran de la poesía y de la música popular, del mismo modo que los catalanes reencuentran formas más serenas y armoniosas con el Noucentismo, también los arquitectos descubren en la arquitectura popular rural una elegancia plástica que les inspira; es «la arquitectura blanca», con sus superficies lisas, sus muros desnudos y blancos con la sola mancha de una ventana con reja, sus pasadizos abovedados, sus azoteas y terrazas, sus pérgolas. César Cort, arquitecto y profesor en la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid, publica en la revista *Arquitectura* los trazados y dibujos que sus estudiantes han hecho en la región de Elche. F.García Mercadal publica, en 1924, *La Casa mediterránea* y, en 1930, *La Casa popular en España*. Entre 1926 y 1928, en los chalets, los mercados, los «paradores» u hoteles de turismo que edifican, los constructores españoles adoptan una plástica pura, limpia, horizontal y desornamentada, parecida a la que se usa en la arquitectura racionalista cosmopolita, pero íntimamente relacionada con las arquitecturas locales.

El paso al vanguardismo radical y beligerante, la adopción del nuevo lenguaje del racionalismo europeo, del Bauhaus o de Le Corbusier, conocido en España por sus libros más que por sus obras, se hará sólo en Barcelona, con la promoción de una pléyade de jóvenes arquitectos que forman un equipo colectivamente asociado a la aventura de la Segunda República. El protagonista principal es Josep Lluís Sert, nacido en 1902, el cual, apenas terminada la carrera en la Escuela de Barcelona, en 1928, entra en el estudio de Le Corbusier en París. Simultáneamente, instala su propio taller en la Vía Layetana, junto con Sixt Yllescas; en abril de 1929, organiza, en las Galerías Dalmau, la Exposición de los proyectos de los arquitectos catalanes que representan la máxima expresión en el país del racionalismo internacional (singularmente el proyecto de un aeropuerto para Barcelona de Antoni Puig Gairalt) y consolida así la cohesión del grupo que se define con las siglas del GATCPAC (con Rodríguez Arias, Churruga, Fábregas y otros arquitectos, todos graduados desde 1927). En el primer trimestre de 1931, el grupo crea la revista *AC* («Documentos de Actividad Contemporánea») que se publicará hasta junio de 1937, reflejando los debates y polémicas que agitan este periodo de la República en materia de política urbanística y estética constructiva. Los proyectos más interesantes del grupo nacerán a partir de 1932, bajo los auspicios del gobierno autónomo catalán, no sin luchas intestinas, en un clima de ruptura cultural y social mucho más radical que en otras partes de España. Pero habrá pocas realizaciones: bajo la República, los efectos de la crisis de 1929 y el recelo del capital ante el nuevo régimen acaban con el dinamismo de la construcción.

Evolución de la sanidad pública

Dos fenómenos importantes caracterizan los años veinte en España. Primero, el incremento de la población en casi 2,5 millones de habitantes en diez años, de lo cual ya se ha hablado en el capítulo segundo. Por otra parte, el esfuerzo nacional para dar al país una cobertura sanitaria más moderna; lo atestigua el aumento de los créditos afectados a la

«Dirección General de Sanidad» que rondan los 7 u 8 millones de pesetas, hasta 1925, para llegar progresivamente a los 10 millones en 1930 y 1931 (Salvat Navarro, 1935). Sin embargo, el verdadero despegue nacional habrá de esperar 1932 (15,5 millones) y 1933 (31,4 millones).

Se observan, en los años veinte, un incremento y una diversificación de las competencias del Estado en el terreno de la Sanidad pública (El Monitor Sanitario, 1930), cada vez más sustituido por los municipios y las provincias que asumen parte de los gastos de Sanidad. Así se incrementa el presupuesto verdadero de la Sanidad. Esta evolución del presupuesto, más que señal de un interés creciente por la salud de la población - biólogos y médicos ya llevan sesenta años con campañas higienistas-, representa en primer lugar la concentración de servicios sanitarios en una sola entidad estatal, sin hablar de la creación, siempre en el plano nacional, de institutos cada vez más especializados. Esta transformación se realiza en varias etapas.

La Ley de Sanidad de 1855 compartía las funciones sanitarias según la jerarquía política establecida, con instancias nacionales, provinciales y municipales. El gobierno Maura promulga una nueva ley, en enero de 1904, «La Instrucción General de Sanidad», para conferir «la mayor independencia posible a la función sanitaria» (Muñoz Machado, 1975); los poderes del ministro de la Gobernación se ven delegados a un cuerpo de inspectores de la Sanidad y no puede ejercerse en ellos la autoridad gubernamental. Con lo cual han desempeñado los inspectores de Sanidad un papel decisivo en la unificación del sistema sanitario emancipado ya de las autoridades policiales y represivas, como ocurría antes, para dedicarse sólo a «saneamiento y ordenación urbana» (Muñoz Machado). Lo cual no quita que el ministro encargado de la Sanidad siga siendo el ministro de la Gobernación.

Peculiaridad de España, los «médicos titulares», después de ser admitidos en los cargos abiertos por los municipios, tienen a su cargo las familias pobres, en un límite de 300 (sección VI, art. 39, del Reglamento de Sanidad Municipal). A menudo, los médicos titulares hacen también de inspectores, lo que redundaba en pro del proceso de centralización. Existen, además, «farmacias municipales». De modo que hay dos medicinas: una estatal para los pobres, y otra, liberal, para el resto de la población.

Esta tendencia a la centralización de los servicios sanitarios estaba en contradicción con el Decreto Real del 19 de noviembre de 1909 que restablecía la integralidad de la Ley de Municipios de 1877, cuya finalidad era desarrollar los principios de libertad y respeto a los organismos locales. Contradicción perfectamente superada por la ineficacia en la aplicación de este nuevo decreto. Esto no quita que «La Instrucción General de Sanidad» de 1904 delegase a los Municipios competencias muy determinadas en cuanto a la higiene - aguas, vías públicas, desagüe de aguas usadas, panaderías, mataderos, etc. - que cada Municipio ejercía como Dios le daba a entender. Esta situación llevó a idear unas «Bases para la redacción de los Reglamentos de Higiene» que puntualizaban las líneas generales y las atribuciones - todas idénticas - de todos los Municipios. Así es como el «Estatuto Municipal» de 8 de mayo de 1924 encarga a los Municipios las tareas siguientes: «alcantarillado, desinfecciones, cementerios, enterramientos, preservación o extirpación de epidemias o contagios, limpieza, higiene, desecación de lagunas o pantanos comprendidos en el término municipal y cualesquiera otros servicios de salubridad e higiene muy especialmente los de desinfección domiciliaria» (Muñoz Machado). Este Estatuto fue complementado por el «Reglamento municipal de Sanidad» (Real Decreto de 9 de febrero de 1925), reforzado por el

de 6 de junio de 1931 y por la Ley de 15 de noviembre de 1931. En cambio, si este Decreto reconocía la «competencia municipal», esta no podía sustraerse a las inspecciones del Estado y sus funcionarios técnicos. El «Reglamento de Sanidad Municipal» será completado por el de 17 de noviembre de 1925, que prevé la clasificación de los establecimientos «incómodos, insalubres o peligrosos», y por la «Real Orden» de 22 de mayo de 1929, que obliga a efectuar inspecciones sanitarias en los establecimientos, edificios y vehículos de los servicios públicos (Muñoz Machado).

En la misma línea, se interesa el Estado por la medicina rural, dictaminando que a los médicos rurales (12.000 titulares en 1929) les pague directamente el Estado (Boletín Técnico de la Dirección General de Sanidad, Madrid, 1930). Para completar esta medida, se crean los «servicios municipales de facultativos y comadronas».

El «Reglamento de Sanidad provincial» de 20 de octubre de 1925, promulgado después del «Estatuto provincial» de 20 de marzo del mismo año, permite que se instauren la mayoría de las instituciones sanitarias que existen hoy en día. Citemos la «Escuela Nacional de Sanidad» (Real Decreto de 9 de diciembre de 1924) para los médicos, veterinarios, boticarios, quimistas, ingenieros y arquitectos, a los que competen directamente los problemas de Sanidad pública, la «Escuela Nacional de Puericultura» (6 de noviembre de 1925) el «Instituto Técnico de Comprobación» (22 de diciembre de 1925), encargado de comprobar la toxicidad de algunos productos y elaborar una legislación en contra de los estupefacientes; la «Comisión Central de lucha contra la tracoma» (3 de mayo de 1928). La Liga Española contra el Cáncer es reconocida como organización oficial por el Real Decreto de marzo de 1927. El decreto de mayor importancia que da su forma definitiva a la Sanidad pública es el Real Decreto de marzo de 1927, que unificaba bajo el nombre de «Sanidad Nacional» la antigua «Sanidad civil». Por fin, es en aquella época cuando se crea una comisión estadística para todo lo relacionado con la salud y cuando se empieza a tomar en cuenta, en el plano nacional, regional y hasta municipal, los problemas de salud mental.

Otra característica de ese periodo es la creciente diversificación de los campos que abarca la Sanidad pública. En 1911 se crea la «Inspección Sanitaria de Locales y Alumbrado». En 1914, un decreto real promulga la «Ley de Epizootias», contra el paludismo y demás zoonosis. En 1915, el Ministerio de justicia y Gracia perfecciona el sistema de Medicina Penitenciaria. La amplitud de los campos abarcados provocará la creación de nuevos Ministerios: el de Trabajo, en 1920, que incluirá, dos años más tarde, los de Comercio e Industria. La necesidad que experimenta la administración de agregarle el Instituto de Reformas Sociales terminará con su integración, en 1924 y 1928; el Ministerio adoptará una nueva denominación, más adaptada a su composición: «Trabajo y previsión» (Muñoz Machado, Rico-Abelló).

Muchas de las medidas adoptadas durante ese decenio sólo se aplicarán en los años siguientes. Pero quedaba fijado el marco. Recordemos, por fin, que España, con vistas a Europa, cuida de su imagen. En 1929, el doctor Murillo es nombrado representante de España del «Office International d'Hygiène Publique» de París, «con lo cual se persigue que nuestra acción pueda actuar constante e intensamente en los trabajos de orden internacional que tanta repercusión tienen en las relaciones comerciales de todos los países» (Boletín Técnico de la Dirección General de Sanidad, 1930).

La urgencia legislativa es una cosa, la realidad es otra. En los años veinte, el panorama de

la Higiene y Sanidad pública resulta todavía poco halagüeño.

Desde 1903, el Instituto de Reformas Sociales había insistido en la cuestión de la salubridad de las ciudades y de los campos, responsables de muchas epidemias. Todos los testimonios, tanto médicos como literarios, insisten en las condiciones espantosas de la vivienda popular. Techos bajos, ventilación y alumbrado insuficientes, peligrosa proximidad de letrinas, promiscuidad, «cama común», etc. Escasea el agua, sobre todo en tiempo de canícula. Algunos años (1921, 1922, 1923, 1924), varios barrios de Madrid se quedan sin agua. A una legislación caduca añádense la degradación de cañerías y canalizaciones antiguas, la contaminación (y hasta la desaparición) de capas freáticas, la ausencia de sistemas higiénicos para eliminar las aguas usadas que se mezclan con las aguas «puras»: las fuentes de la Red de San Luis, Antón Martín, Progreso, Atocha, Cibeles, Neptuno, etc., dejan de ser los idílicos manantiales de agua fresca y potable. No es posible beberla (además, el vino es a menudo más barato), ni utilizarla para lavarse, lujo reservado a las «cocottes». Friné, revista femenina creada en 1918 por el grupo Prensa Popular, pide con ahínco un nuevo acondicionamiento de los interiores y la instalación de un cuarto de baño, lujo fuera del alcance de la inmensa mayoría.

Los problemas de higiene alimentaria van unidos, claro está, al agua y a una legislación deficiente. En los mercados, mal concebidos y peor abastecidos en agua, la manipulación de verduras, frutas y carnes puede ser fuente de infecciones. En 1918, los vendedores de los mercados de la Cebada y de las Correderas se ven inficionados por «un germen epidémico de erisipela». Las intoxicaciones, sobre todo en verano, durante bodas y bautizos, menudean, como en la Bombilla, donde quedaron 130 personas intoxicadas. El fraude y la falsificación de productos (vinos, aguardiente, charcutería) es lo corriente.

Es obvio que el problema no se limita a Madrid, como se puede comprobar en las revistas publicadas por los institutos sanitarios, como el Boletín del Instituto Provincial de Higiene de Asturias (Oviedo, 1928-1936), que hace una lista de las realizaciones, Municipio por Municipio. Allí se puede comprobar que las obras empiezan siempre por la aducción y depuración de las aguas por el método de la «verdunización»; luego siguen los cementerios, los lavaderos, las alcantarillas, la eliminación de los montones de estiércol cerca de las viviendas, el adoquinado de las calles, la higiene de los mercados y mataderos, la instalación de mercados cubiertos, la inspección de posadas y demás establecimientos públicos (una Real Orden publicada en la Gaceta de 12 de septiembre de 1930 la hace obligatoria), la lucha contra los roedores etc.

El tratamiento del agua es prioritario en la lucha contra las epidemias de todo tipo que asolan una población fragilizada, y no sólo las poblaciones marginadas como las de los «asilos de indigentes», mendigos y vagabundos, más que otros amenazados por los conocidos agentes de transmisión que son los piojos, pulgas y moscas. Así se entienden mejor los estragos de la «gripe española» de 1918, «el desastre sanitario más grave de la centuria actual» (Rico-Abelló).

La literatura da una resonancia eficaz de las iniciativas científicas. Las diferentes colecciones de novelas cortas, como «La Novela de Hoy», se hacen el eco de las preocupaciones de higiene social. Eduardo Zamacois, en dos novelas cortas, evoca la frigidez femenina (Una mujer espiritual, núm. 26, 1922) y las malformaciones físicas que llevan a la ruina física y moral, y la teratología infantil, haciendo hincapié en la necesidad de los

reconocimientos prenupciales (La tragedia de un hombre que no sabía adónde ir, núm. 260, 1926), historia que el autor saca de la propia vida. El mismo doctor Juarros publica cuatro novelas cortas: Infierno (1929, núm. 370), Pepita (1930, núm. 423), Claudia (1931, núm. 1931) y Qunito (1932, núm. 522), diciendo, a modo de justificación por salir a la palestra literaria, que «los médicos conocemos los recovecos espirituales que los demás escritores no frecuentan» (Infierno). En El amor en España: Características masculinas (1930), el doctor Juarros plantea el problema de la crisis de la identidad masculina y la necesidad de una educación del hombre español. Todo lo cual permite enfocar con otra mirada cuanto se ha convenido en llamar «literatura erótica barata» de los años veinte. Por un lado, existen la literatura y las colecciones «eróticas» («La Novela erótica», «La Novela exquisita», «Picardías», «Entremés», «La Novela pasional», etc.); son, según el recuento de Alberto Álvarez-Insúa, a menudo difícilmente localizables (Blas Vega, 1995; Guereña, 1999). Por otro lado, hay colecciones de novelas cortas de gran difusión, centradas en el tema del amor, cuyo mensaje conviene analizar, más allá de la dimensión puramente comercial. En la mayoría de los autores (Artemio Precioso, Eduardo Zamacois, por ejemplo), el futuro de España pasa por la mujer, por un cambio de relaciones entre la sociedad y la mujer. El «señorito» no es sólo el hijo del gran propietario andaluz. «Este hombre del casino provinciano» es el símbolo de la tiranía síquica y física que ejerce el hombre español, de la clase social que fuera. Una tarea de mucho aliento.

Los locos años veinte

Contrastando con este cuadro poco alentador que afecta el conjunto de la población, España, como toda Europa, se entrega al vértigo de la modernidad, aunque sean las novedades sólo asequibles a unos pocos. Su función de escaparate del progreso y la esperanza de conseguirlas un día superan con mucho su aspecto más o menos elitista.

La moda: la revolución del vestido

Es obvio que la inmensa mayoría del país sigue vistiendo de modo tradicional: pañuelos, faldas oscuras y enaguas múltiples para las mujeres, panas y paños toscos para los hombres. Las fotos de plazas, muchedumbres y mercados de la época dan fe de ello. Pero la moda penetra en España como por toda Europa, divulgada por las imágenes, las revistas, las elegantes de las ciudades.

Aunque España no formó parte de los beligerantes, la prensa dedica la mayor parte de las primeras planas a los episodios del conflicto (hasta diez páginas en ABC) y a la vida económica. Un artículo de Joyzelle, en La Correspondencia de España, de 10 de octubre de 1918, titulado «La mujer americana», prevé que una de las consecuencias de la guerra será influir «de modo decisivo sobre la mentalidad femenina». La mujer americana, libre de sus movimientos, aunque sometida «a un protocolo social bastante timorato», «intrépida en cuanto se trate de viajes, deportes», se transforma en un modelo por imitar. Es sobre todo su aspecto físico lo que llama la atención, contribuyendo a modificar algunos criterios estéticos tradicionales. Carmen de Burgos entra por la brecha: «Y ahora, ¿podemos dudar que el zapato yanqui, el tacón militar, el sombrero semimasculino y el traje sastre son productos del feminismo, de la necesidad de trabajar y de tomar parte activa en la vida moderna, que experimenta la mujer al salir de la dulce reclusión del hogar?» (El Arte de ser mujer. Belleza y perfección, 1921: 30). La guerra, al provocar una mutación en la moda, debe hacer evolucionar las condiciones de la vida de la mujer, en particular lo tocante al trabajo y el

deporte.

En rigor, no se puede hablar de «deporte femenino» en los años veinte, aunque no se habla más que de esto. El único deporte que aparece a través de la moda y de las revistas de deportes es el esquí (Elegancias, núm. 2, 1923) con knickerbockers y espesos calcetines. Parece que el patinaje tuvo verdadero éxito en aquella época, por aliar el movimiento y la vida social. Había en Madrid un «Palacio de Hielo» con, a diario, «mañana, tarde y noche, sesiones de patinaje en la gran pista. Varias orquestas. Tés danzantes. Cena de gala» (Elegancias, núm. 1, 1923). La cultura física, en cambio, va unida a la higiene del cuerpo. La gimnasia sirve para «dar a los músculos la elasticidad necesaria, provocar las secreciones y acrecer la capacidad torácica» (Friné, núm. 5, 1918). Y como tiene el baile parentesco con el deporte, entonces se ponen de moda las danzas antiguas con túnicas, al aire libre, en el estilo creado por Isadora Duncan, y también el fox-trot (véase El negro que tenía el alma blanca de Alberto Insúa, 1922) o el tango (Gómez Carrillo toma su defensa en Elegancias). El baile es un fenómeno social que va tomando creciente importancia, en un área más amplia que la de las clases acomodadas; nacen nuevos bailes que exigen un vestido adecuado: el corsé convenía para el vals, pero poco para las figuras del tango o del shimmy.

La moda de los años veinte «revolucion» el vestido, liberando el cuerpo de las trabas de los corsés, de la enaguas almidonadas que se arrastran por el lodo de las calles mal adoquinadas. Se santiguan los censores al ver cuán impúdicamente van subiendo los vestidos hacia las rodillas.

Es la mujer más que un mercado. En la segunda década del siglo, Prensa Popular había lanzado colecciones («La Novela Corta», «La Novela Cómica», etc.) y revistas en las que es la mujer el principal blanco comercial. El 22 de enero de 1920, un diario muy serio, La Correspondencia de España, lanza una nueva sección: «La moda al día», para las lectoras, que rebosa de informaciones y consejos sobre perfumes, cuidados de belleza, higiene. El cuerpo de la mujer, su casa y su interior se convierten en el centro de sus preocupaciones. Las revistas de moda insisten, en particular, sobre los cuidados corporales y el aseo del cuerpo, así como la distribución de las habitaciones del piso, los colores, los tejidos, los cuartos de baño. «Este cuidado de la belleza 1...1 lo necesita igualmente la más modesta mujer del hogar» (Friné, núm. 6, 1918)

La presencia de un público femenino, ávido de consumir y existir socialmente, se percibe claramente en muchos periódicos y libros de la época. Sin hablar de Gómez Carrillo (cuatro tomos dedicados a la mujer en sus Obras Completas) y de Carmen de Burgos (Colombine), en El arte de ser mujer (Belleza y perfección) - libro dedicado a Gómez Carrillo, «profesor de elegancias» - cuyos diferentes capítulos se refieren a «la estética y psicología de la moda» y donde moda y filosofía, belleza física e inteligencia corren parejas. La moda es tiempo materializado, historia encarnada; es el testigo de una época.

También de sumo interés, la revista Elegancias está creada en enero de 1923 por Prensa Gráfica (que también posee La Esfera, «La Novela Semanal», etc.). El artículo de fondo del primer número hace hincapié en dos dimensiones fundamentales de la moda en la sociedad: «la fantasía y la industria». La fantasía, porque «el oro, la plata, las gemas, hasta las piedras más humildes colaboran con este frenesí de la moderna Moda femenina» en la que, como lo subrayaba ya Colombine en su libro, «dibujantes y pintores de prestigio valoran la obra de los modistos aportando sus creaciones para que luego estos la interpreten». La moda favorece el

interés por cuanto se relaciona con el espíritu («poesía, artes plásticas, música, teatro...») y con el cuerpo («favorecen la rítmica expansión de sus músculos, la elegancia y agilidad de su línea, como los deportes, dotando su silueta de esa euritmia tan característica que presta a la mujer del siglo xx tan intenso encanto» (Elegancias, núm. 1). Arte, ritmo y movimiento, también se hace cargo la moda de los grandes rasgos de la época.

A pesar de unos individuos tristes que asimilan la pérdida de la liga y «el ocaso del corsé» (Figuroa, 1966: 163) a un cataclismo planetario, avanza la moda por «ocasionales» sucesivos. En el campo de la ropa interior, los grabados de moda enseñan cómo se pasa de las «sedas, muselinas, ricos encajes combinados y entrelazados con arte, finas telas que velan las formas femeninas» (Ibid.: 165) al «deshabillé de crespón de China blanco orlado de cintitas verdes» (Elegancias, núm. 3). Entre 1923 y 1926, es rápida la evolución: las combinaciones son menos pudorosas, la «camisa-pantalón» de velos se pone cada vez más de moda, el sostén aparece en las tiendas, así como los carteles publicitarios para las casas madrileñas que los fabrican.

En realidad, todo el vestido va cambiando. A lo largo de los años veinte, se observa una evolución general del estilo y de la forma. Se pasa del estilo «oriental», rico y sobrecargado, característico del principio de la década, a una moda más sobria, más cómoda, más deportiva y más joven (Elegancias, 1926). La línea general moderna quiere ser más alargada y también más esbelta, lo que no deja de producir un contraste con la silueta (y la dietética) nacional. Los vestidos y las faldas se van acortando entre 1920 y 1930. Durante los primeros años, se mantiene la tradición de la falda estrecha. A partir de 1925, se ensancha para dar más amplitud al movimiento. La levita y el abrigo también se ponen de moda, con la misma línea sobria que los vestidos. La diversificación creciente de los lugares de encuentro origina mayor variedad de vestidos; es la moda del «tea-gown» donde se va a «five o'clock», como en el Sakurka (Figuroa, 1966: 218-234), los trajes de noche tienen la cintura baja - habitual en los abrigos y los vestidos - con un plisé en la cadera y profundos escotes en la espalda. La tendencia general sigue siendo el drapeado, la línea alargada y la cadera desdibujada (Elegancias, 1923, núm. 1: 48, núm. 2: 36).

A partir de 1920 aparece el traje sastre, compromiso entre el vestido y el abrigo, el terno con la blusa, que dan lugar a variaciones infinitas y a mayor movilidad. La falda pantalón, el pantalón por fin y el smoking femenino se van imponiendo también, igual que las mangas flexibles y amplias (Elegancias, núm. 6, 1926). Gómez Carrillo se dispara: «los trajes tailleurs, con sus cuellos almidonados y los sombreros de paja que apenas tienen un velo como adorno, nos llenan a todos de espanto, obligándonos a asegurar que si la higiene y el sport continúan haciendo estragos, dentro de unos cuantos lustros el mal de la inelegancia no tendrá cura posible» (La Moda y Pierrot, Madrid, 1920).

Con los accesorios es donde la moda cobra toda su significación y variedad: joyas, anchos cinturones, gruesos botones en el abrigo, guantes de ante que se inspiran o de lo antiguo (guantes a la mosquetero) o de lo moderno, zapatos con tacones carretes muy puntiagudos y lazos a lo Charles X, bolsos de mano que dejan de ser monederos, relojes de pulsera, a la vez accesorios, joyas y objetos útiles (Elegancias, 1923, núm. 4: 23).

El accesorio más determinante para comprender la época es el sombrero: se pasa de las pamelas, de los tocados profundos con airones, nudos, alas y plumas, al diminuto «bibí», sombrero campana o gorra que se lleva con pelo corto, «a la garzona», después de la

traducción de la novela de Víctor Margueritte por Antonio de Vergara, sin año de edición, probablemente 1924, con el título *La Garzona* (véase también *Miradas sobre la vida*, de José Francés, 1924). En el número 2 de *Elegancias*, Carmen de Burgos explica el alcance simbólico de estos cambios, en un artículo titulado «Signos de Libertad»: «la moda de los cabellos cortados en melena puede tomarse como símbolo de la libertad de la mujer», porque «la cabellera corta, que se puede lavar en pocos minutos es la que corresponde [...] a una mujer emancipada, ya que por emancipación se entiende el conquistar su derecho al trabajo». La nueva moda capilar, contribuyó por cierto a modificar la silueta de las mujeres como lo testimonian los dibujos de Rafael Penagos o novelas como *La Venus mecánica* de Díaz Fernández (1930).

Los perfumes tienen un desarrollo extraordinario; los grandes perfumes de la casa Rochas o Mirurgia en España se crean en esa época, Penagos y Federico Ribas dibujan los carteles para la marca Gal. Último accesorio, imprescindible a la toilette, el perro se hace de moda, y lo de las razas funciona como el calzado: antes de la guerra, perritos de lanas y lulús, después de la guerra, cockers, bulldogs y pequineses.

Si la mujer es centro de la moda, las grandes corrientes que originan las modas traen visibles modificaciones en la moda infantil para los niños de uno a doce años y en el vestir masculino. También para ellos cobra el accesorio nueva importancia: «calcetines de colores violentos y corbatas claras» (*Elegancias*, núm. 4, 1923). La gran novedad estriba en la introducción del pantalón golf y de la trinchera. Jardiel Poncela escribe sobre el tema un artículo humorístico: «La guerra de trincheras» en *Fémina* (núm. 3, 1928).

La moda va dibujando no una nueva sociedad todavía, pero sí los nuevos protagonistas de una obra todavía sin escribir, sobre todo en lo relacionado con la mujer. Revistas, fotografías, dibujos, carteles, ilustraciones tienden a dar de la mujer una nueva imagen, mucho más allá de los que pueden dejar esperar las condiciones concretas del país. La tendencia va hacia una nueva mitificación, sobre todo de la mujer moderna, con múltiples versiones según las publicaciones. Al principio de los años veinte, «la mujer moderna, de andares suaves, ondulantes y lánguida gracia oriental, ciñe su cuerpo con traje de rico bordado y frágil cinturón de tul» (*Elegancias*, núm. 3, 1923). Más tarde, al simplificarse la moda, se vuelve más suelta y deportiva, como la «mujercita «de Penagos, «muy moderna, audaz, cosmopolita» (título de uno de sus grabados, en *Elegancias*, núm. 9, 1923). Se ha dicho que por culpa de Penagos las españolas se habían vuelto rubias, que tenían cuellos largos y largas piernas. ¿Habría influido esta visión de la mujer en los esquemas mentales, en las mentalidades de las españolas, o será sólo una proyección de deseos femeninos de la época, a menudo vehiculada por la literatura? Incluso si es falaz, falsa o falseada, ha contribuido a dar a los contemporáneos otra imagen de sí mismos y de su mundo.

Esta evolución de la imagen de la mujer va despertando muchas reacciones de hostilidad. Antonio González Linares, autor por otra parte de novelas eróticas, afirma que «la mujer deportiva es un sexo neutro» (*Elegancias*, núm. 12, 1923). Otros ven «un ambiguo adolescente» (Figuroa, 1966: 199), lo cual puede ser del gusto de unos; Hoyos y Vinent, consciente de la necesidad de estas transformaciones «al tenor de los tiempos», habla de «moda asexual» (*Elegancias*, núm. 7, 1926). Los nuevos cánones de la estética femenina suscitan la emergencia de un tipo literario: la mujer andrógina, ambigua.

La influencia anglosajona, norteamericana, penetra en España, pero París sigue siendo el

árbitro de las elegancias, la capital de la moda y de los modistos. En los años veinte, aparecen en Madrid grandes casas de moda (Hugo, Pepita Álvarez, Roldán, Tachín). Pintores y dibujantes, como José Zamora, crean modelos de alta costura. La moda se convierte, como en otras capitales europeas, en un lugar de encuentros y creación que intentar conciliar artes próximos (moda, joyas, perfumes, etc.) y un mercado prometedor.

Sin duda es este fenómeno complejo, cultural, social y comercial, el que favorece la expansión de la moda en el país e instaura una lenta transformación de las costumbres y prácticas indumentarias. Las jóvenes que van «a la ciudad» abandonan el traje lugareño, frecuentan más la peluquería, se simplifican los vestidos que evolucionan hacia telas más ligeras y de color - lo que en la época llamaban «el estampado»-, las mangas cortas, etc. Paralelamente, aunque el fenómeno no resulta verdaderamente nuevo, se observa un renacimiento de lo «castizo» madrileño o andaluz, con «mantón de Manila», peinetas grandes y mantillas de blonda para ciertos festejos, fenómeno patente en la pintura y la fotografía, a modo de búsqueda de una identidad en vías de desaparición o folclorización. Esta «vuelta a las fuentes», que cobrará en los años treinta un tinte político, confirma, a contrario, que la moda y la condición femenina conocen, en los años veinte, una decisiva mutación.

El cartel español

La higiene cotidiana, el aseo del cuerpo (femenino, sobre todo) y la moda representan un mercado considerable que ya no se conforma con los anuncios publicitarios de los periódicos de principios de siglo. De la misma manera que los intelectuales y los escritores se interesan por la silueta femenina y su «imagen» moderna, los pintores y los dibujantes son muy solicitados para promocionar productos y dar una dimensión espectacular a esta invitación al consumo. En adelante, artes gráficas y comercio van al alimón sin complejos.

En lo que concierne el cartel español (y el cartel europeo en general), los años veinte son un periodo de transición entre el cartel artístico «Art nouveau» y el cartel que nace a principios de los años treinta; se impone como media, asimilando las lecciones formales del Cubismo, del Futurismo y del Constructivismo, para entablar una comunicación clara y precisa con el público, en una sociedad urbana marcada por la velocidad y el maquinismo. Así, se apreciará, en los carteles españoles de los años veinte, cierto hedonismo (o decadentismo erótico) ya presente en el cartel modernista, pero con un estilo nuevo que irá acercándose, al final de la década, al «Art déco». Las fuentes de este estilo nuevo son parisinas, vinculadas con la ilustración gráfica, la moda y los espectáculos que aparecen justo antes de la primera guerra mundial, con la moda persa del modisto Paul Poiret, los dibujantes Lepape y Barbier, el vasco Paul Uribe y el catalán Xavier Gosé - cuya exposición, en Madrid, en 1911, había llamado mucho la atención - y los Ballets rusos de Diaghilev - con los decorados y trajes orientales de Leon Bakst-. La doble influencia de Gosé y de Bakst, el refinamiento formal y la elegancia del dibujo del primero unido al vitalismo salvaje y exótico del segundo, marca a los cartelistas españoles entre 1917 y 1925.

Si, como para el cartel modernista, la mujer sigue siendo el icono esencial de los años veinte, el tipo femenino ha cambiado. A la mujer rubia, preraphaelita y soñadora del «Art nouveau» se sustituye la belleza morena, en particular la andaluza con encanto oriental. Lo que provoca un notable cambio cromático. De la gama pastel, evanescente, del Modernismo se pasa a una gama de colores vivos (rojos intensos, anaranjado, amarillos, que contrastan con los azules hondos, los verdes y los malvas) que acentúan el carácter orientalista de los

carteles de esta década. Sin embargo, hay que matizar esta visión de la mujer, ya que, al lado del estereotipo de la andaluza, aparecen tipos regionales: la pareja de baturros que bailan la jota en el cartel aragonés, la campesina gallega vestida con su ropa tradicional o la campesina vasca en los carteles de sus respectivas regiones. En estos casos, la carga erótica presente en la representación de bellezas andaluzas morenas y fatales desaparece en provecho del folclore y de los valores tradicionales de la comunidad.

El cartel valenciano es el más orientalista y el más barroco, el más coloreado quizás, a causa de la influencia de la pintura decorativa del pintor de origen balear Hermenegildo Anglada Camarasa. El estilo valenciano, cultivado por Vercher, Barreira y el primer Renau, se traslada hacia Madrid y, sobre todo, hacia Barcelona, donde residen, gracias a los dos cartelistas valencianos más activos, P.Capuz y J.Segrelles. En términos generales, el cartel catalán es más sobrio que el cartel valenciano. El cartel propiamente «noucentista», representado por Josep Obiols sobre todo, es de una gran sencillez y, a veces, sigue explícitamente el modelo de la stampa popular, imitando la xilografía. Pero, al lado del cartel «noucentista» destinado sobre todo a promover actividades y publicaciones de carácter oficial, el cartel publicitario, turístico y para los espectáculos es más moderno, más geométrico. A principios de los años veinte, aparecen los carteles de revistas, de un sintetismo asombroso, de Josep Alumá y los de Ricard Fábregas, de un cromatismo más suave. Al final de la década, triunfa plenamente el estilo «Art déco», con los carteles publicitarios dinámicos de Morell y los de E.Galí, para la Exposición Internacional de Barcelona, en 1929.

La evolución desde los presupuestos estilísticos de la pintura regionalista, en los años 1917-1918, hacia el estilo «Art déco», a finales de los años veinte y en 1930-1931, es particularmente sensible en el cartel andaluz, por ejemplo para la Semana Santa en Sevilla y en Málaga, y en el aragonés, para las Fiestas del Pilar. El cartel vasco cobra un carácter muy moderno, sintético y muy coloreado, a finales de los años veinte, gracias, en particular, al gran artista Antonio de Gueza, que consigue una síntesis muy personal del Futurismo y del «Art déco».

Tres artistas dominan el panorama del cartel madrileño en esta década: Rafael Penagos, Salvador Bartolozzi y Federico Ribas. Este último trabajó casi exclusivamente para la perfumería Gal y dio al conjunto de su producción un carácter erótico, frívolo y moderno. Bartolozzi introduce en Madrid un nuevo concepto decorativo aprendido en París, que se caracteriza por una gran elegancia de la línea, donde domina el arabesco y un cromatismo armonioso. Penagos, influenciado al principio por el orientalismo de Bakst, en su cartel para Tórtola Valencia (1915), próximo del de Bolaños para la misma bailarina, verdadero mito en la época, evoluciona hacia un estilo más elegante, más sintético, más geométrico, «Art déco», que consigue imponer en toda España (carteles turísticos de San Sebastián en 1922 y 1924, cartel de la Feria de San Fermín en Pamplona en 1925, para las Exposiciones Internacionales de Sevilla y de Barcelona en 1929).

El cartel, obligado a resumir, recoge todo el sistema simbólico, las creencias y la estética de una época; nos proporciona, así, una gran cantidad de informaciones sobre la historia y la sociabilidad del momento. Para los carteles de la Feria de la Semana Santa de Málaga y de Sevilla de los años veinte, por ejemplo, el elemento religioso aparece a menudo en el segundo plano; la iconografía es esencialmente la de la Feria, de la fiesta, del cante, del baile, del flamenco, con la fuerte carga erótica que implica la presencia constante de la mujer sensual,

lo que contrasta violentamente con los carteles de la época franquista que devuelven a la evocación de la Semana Santa su dimensión religiosa. Otro tanto se podría decir de los carteles de las fiestas del Pilar, en Zaragoza, o del Carnaval del Círculo de Bellas Artes de Madrid; bajo el franquismo, se prohíbe el baile con máscaras, transformado en baile con trajes regionales. Por lo que se refiere a sus modelos de representación y a su imaginario colectivo vehiculado por el cartel dedicado a las fiestas y a los espectáculos, la sociedad de estos años manifiesta infinitamente más permisividad que la de la posguerra. El hedonismo es la nota dominante, presente también en otras producciones culturales de la época, como las revistas Blanco y Negro, La Esfera y Nuevo Mundo, en Madrid; La Semana Gráfica, en Valencia, o D'Ací i d'Allà, en Barcelona, o en colecciones ilustradas por los mismos cartelistas, como La Novela de Hoy, La Novela Semanal, sin olvidar la Novela picaresca.

Lo que se observa también en el cartel es la modernización y la europeización de la vida cotidiana, la emergencia de una nueva sociabilidad en las grandes ciudades. Al lado de las fiestas tradicionales españolas, la corrida, las Ferias, las fiestas religiosas y los carnavales, cuyo carácter más recreativo que religioso o tradicionalista se ha subrayado, se observa en grandes ciudades, concretamente en Madrid y en la Barcelona que vive entonces la gran época del Paralelo, este turbio bulvar del espectáculo, del juego y del erotismo, un desarrollo considerable de actividades nuevas o que vuelven de moda. El cabaret, las revistas, el teatro musical, el drama lírico e incluso la zarzuela, de cuya libertad de costumbres y de cuyo carácter a menudo ligero y «verde» nos dan testimonio los carteles que, por la estilización y el sintetismo que caracterizan su esencia, ofrecen una de las mejores muestras de este hedonismo y de este erotismo orientalizador, de una estética decadente, simbolista y perversa heredada de la década anterior que se ha vuelto más cosmopolita, europea y deportiva a finales de los años veinte. Esta modernidad temática y estilística, y esta evolución del orientalismo al «Art déco» son particularmente perceptibles en los carteles turísticos y deportivos (tenis, regatas, carreras de motocicletas y de coches) que reflejan bien el desarrollo y la práctica de estas actividades entre la aristocracia y la alta burguesía españolas.

Sin embargo, sería un error imaginar que este hedonismo y esta libertad de costumbres, propios del cartel de los años veinte, se puede aplicar a toda la sociedad española. El cartel que anuncia las fiestas en Aragón, en el País Vasco y en Galicia no suele tener esas connotaciones de modernidad y de permisividad. Refleja a menudo una atmósfera de piedad religiosa (carteles de las Fiestas de Santiago de Compostela, de Camilo Díaz Baliño) o de fiesta familiar, tradicional, folclórica, alegre pero convencional, para Aragón y el País Vasco. La sociabilidad de la España provinciana es evidentemente más tradicional, moralista, que la sociabilidad de las grandes ciudades, en primer lugar Madrid y Barcelona, que podrían aparecer como islotes de libertad (o de libertinaje) y de permisividad, en medio de un océano de moral judeocristiana. Aun así, estas metrópolis producen un efecto de irradiación de la modernidad hacia las capitales de provincia y las ciudades medias, como lo demostró Javier Pérez Rojas para Cartagena, donde llegan las últimas noticias sobre la liberación de la mujer, la moda y la frivolidad (Pérez Rojas). La temática erótica, sexual, frívola, invade la literatura y el cine. La heroína Ivona de una novela de Juan Pujol, cuya acción transcurre en Cartagena, representa el nuevo ideal femenino, como cualquiera de esas mujeres dibujadas por Penagos, según el autor. Esta observación nos invita a pensar que la imagen, la ilustración o el cartel no se contentan con reflejar el cambio de mentalidad de una sociedad española urbana que intenta modernizarse, emanciparse, pese a una fuerte reacción tradicionalista y conservadora que el cartel también refleja; igualmente contribuyen, en una relación dialéctica con la sociedad para la cual están producidas, a darle una imagen simbólica que acentúa su carácter

frívolo y hedonista. Dicho de otra manera, el cartel, nuevo medio de comunicación de masas que define y precisa su lenguaje a lo largo de la década, cada vez más distante de la pintura y cada vez más funcional, contribuye a la creación de una imagen moderna, cosmopolita, europea de España, imagen que matiza, sin embargo, con todo el peso tradicional y «castizo» propio de espectáculos tan hispánicos como la corrida o la Semana Santa. El cartel, en tanto que imagen simbólica y colectiva (no hay que olvidar que el proyecto de un cartelista siempre es un encargo, es decir, juzgado por un jurado si se trata de un concurso, por los comanditarios en los demás casos), permite comprender mejor, ilustrándolo, el gran debate entre la europeización y el aislacionismo de la sociedad española de la época. En sus mejores realizaciones, este conflicto se resuelve con un sincretismo de las dos tendencias (moderno, pero español) que constituye la originalidad del cartel español en el panorama global del cartel europeo de los años veinte.

El deporte

En este marco en el que emerge un cuerpo nuevo, saludable y armonioso, cuidadosamente mantenido y vestido, en medio de un ambiente de triunfante modernidad al alcance de todos (en principio, porque distinta es la realidad, pero atractiva la promesa), practicar deportes, individual o colectivamente, profesional o lúdicamente, no podía quedarse a la zaga. Cuanto más que el deporte, igual que la salud, la moda, el turismo y el cartel, concilia las preocupaciones estéticas e higiénicas del momento con consideraciones más mercantiles. También el deporte es un mercado, una imagen por valorar, un sector ya rentable, trátase de prácticas o, más aún, de espectáculos, sin hablar de las intenciones políticas más o menos confesables que se ocultan tras algunas grandes empresas deportivas, regionales o nacionales. El que el pueblo se vaya entusiasmando por las hazañas de un atleta nacional o un equipo resulta mucho más saludable que frecuentar tabernuchos o lupanares, y mucho menos peligroso que una huelga o una manifestación callejera.

«La actuación deportiva internacional de España empezó en la Olimpiada celebrada en Amberes el año 1920» (Soto Barrera, 1931: 41). La estrella es - ¡ya! - un futbolista, Ricardo Zamora, guardameta del equipo español derrotado en la final. Esa epopeya da lugar inmediatamente a un libro, *La Furia española*, de Juan Deportista (seudónimo del periodista deportivo Alberto Martín Fernández) en la editorial Renacimiento. Es una buena muestra de lo que viene caracterizando la historia nacional e internacional del deporte en España.

Las vacilaciones sobre los términos dan fe de lo lenta que fue la penetración del deporte en España. En 1900, la palabra «sport» resulta más habitual que «deportes» (título de un periódico de Barcelona), lo mismo que «sportman» o «tennisman», pese a los intentos de españolizar el léxico deportivo. Antes de 1920 no se habla de «fútbol», sino de «balompié», término que el Betis de Sevilla sigue conservando. La gloriosa participación española en las Olimpiadas (la primera en la historia de los juegos y limitada al fútbol) fue lo que parece haber determinado la elección de la palabra «fútbol», mientras los demás deportes («baloncesto», etc.) reciben su nombre español en los años veinte.

El fútbol viene simbolizando, de alguna forma, la historia del deporte español en los albores del siglo. Desde su aparición en España en 1879, en Huelva (club que integraba a ingleses en su gran mayoría), y, sobre todo, desde el nacimiento del Barca, el 29 de noviembre de 1899, bajo la dirección del suizo Gamper, el fútbol se extendió rápidamente por el norte y las ciudades portuarias (Irún, Bilbao, Vigo, Barcelona, la cual en 1914 ya ha

conseguido varias veces el título de campeón de España). Entre tanto, se creó la FIFA en 1905 y el fútbol se admitió como deporte olímpico en 1908. Por los años 1920-1925, España cuenta con 25.000 licenciados, frente a los 30.000 de Francia (Gisbert, 1984). Algunos clubs ya han superado los 10.000 socios. En 1927-1928, el Barca alcanza los 11.200 socios, cuando el Madrid no rebasa los 3.000 (Soto Barrera, 1931: 21). Para Artells, el año 1920 y el fútbol catalán son los elementos determinantes para fijar una etapa fundamental en el desarrollo del fenómeno deportivo español (Artells, 1973: 133). En 1930 existen en España 705 clubs; 210 en Cataluña, 91 en Vizcaya, 38 en Guipúzcoa, 42 en Asturias, 37 en Murcia y 32 en Valencia (Soto Barrera, que saca sus cifras del Anuario).

De modo que ya se puede hablar de masificación y democratización del fútbol. Las causas son diversas. Primero, se internacionaliza el fútbol. España juega la final olímpica, en la que «los diablos rojos» y «la furia española» provocan un verdadero terremoto retórico en la prensa española; el Barca recibe al Sparta de Praga en Montjuich. La construcción de estadios favorece el desarrollo de un público popular. El de Les Corts, en Barcelona, viene acompañado de toda una escenografía. Fue una «obra realmente colectiva», con la bendición de Mosén Sabater (Artells); la financiación se hizo por medio de una suscripción de obligaciones hipotecarias de 1.000 a 10.000 pesetas (Maluquer, 1949). El club tiene dos categorías de socios: «los de mérito y los de número» y las cuotas son de 2 o 3 pesetas; en cuanto el derecho de entrada era de 10 pesetas en 1920 (Maluquer, 1949: 134). Para el año que corre desde junio del 1920 hasta mayo del 1921, el total de los ingresos alcanza las 402.823,15 pesetas, como lo puntualiza el *Bulletí* de la asociación; la cuotas de los socios representan la cuarta parte de los ingresos totales y los cobros, más de la mitad. De aquí en adelante el profesionalismo y la industrialización son de actualidad. El Club, como entidad social, recurre a abogados, peritos, banqueros; necesita también entrenadores pagados que sustituyan al capitán-entrenador-jugador. El jugador deja de ser un deportivo aficionado con talento para ser semiprofesional; Zamora es mecánico; Samitier, comerciante; Alcántara, médico. Dinero, eficacia física, competencia y competitividad son las nuevas consignas para que el espectáculo tenga éxito y funcione la empresa comercial. En 1928, el profesionalismo se legaliza con los problemas que supone: aparición de «estrellas deportivas» (Ricardo Zamora, José Samitier, etc.), circulación de los grandes jugadores entre los clubs, compra de estrellas extranjeras, como el húngaro Platko exaltado por Alberti. Esta «vetetización» tiene mucha influencia sobre la afición popular.

La profesionalización de los deportes es un fenómeno internacional, muy lejos ya del «espíritu» de Pierre de Coubertin. Los mismos gobiernos empiezan a mirar el fútbol con más interés, por el prestigio que les aporta. En los años veinte, España accede al nivel de «potencia futbolística» y este nuevo espectáculo de masas consigue distraer las muchedumbres y desviarlas de problemas más graves (Gisbert, 1984: 49). Un poco más tarde, el boxeo provocará el mismo entusiasmo, sobre todo cuando se acompaña de apuestas, pero, por ser deporte individual, favorece menos la exaltación nacional. De modo que es esencialmente el fútbol, sobre todo en Barcelona, lo que sirve de palanca y fuerza política, por la capacidad del público a identificarse con «su» equipo. Los vínculos del Barca con la Federación Deportiva de Cataluña, que preside Joan Ventosa i Calvell, uno de los líderes de la Lliga Regionalista, no es pura casualidad (Artells, 1973: 148). El Barca, por medio de las asociaciones culturales, desempeña un papel determinante de plataforma abiertamente política, como manifestación antidictatorial y antimonárquica, como se expresó en el terreno de Les Corts, el día 14 de junio de 1925 (Artells, 1973: 163). Cataluña es un caso extremo, enraizado en un particularismo regional que aspira a la autonomía: el utilizar el deporte como

cemento de una población opuesta a un régimen en ninguna parte se expresó de modo tan espectacular y violento. Pero otros partidos derechistas han pensado, muy temprano, en utilizar el deporte para adoctrinar y recuperar a las masas, sobre todo a los jóvenes de incierto porvenir; algunos clubs vascos («¡Soy del Racing!» de Fernando Mora, 1923), como el Athletic de Bilbao, que ha utilizado un «cuplé» para convertirlo en su himno, dan fe de ello.

En 1924, el deporte en España es ya sinónimo de fútbol, como lo dice un periodista de Aire Libre (núm. 24, 27 de mayo de 1924). Pero ¿significa esto que no hay más que el fútbol? Casi. Algunas provincias, como el País Vasco, mantienen tradiciones deportivas, como la pelota, en nombre de una identidad regional, y con segundas de índole política. Hay que esperar el final de los años veinte para que se vaya popularizando el ciclismo: en 1929, Cardona acaba cuarto en el Tour de France; Vicente Trueba, sexto en 1930, y Ricardo Montero termina sexto en el Campeonato del mundo de ciclismo en Lieja, en la primera participación española. En el boxeo, la fama de Paulino Uzcudún llegará a las cumbres, se hará proverbial su nombre («¡Más fuerte que Paulino!»); Emilio González del Castillo y Manuel Martí Alonso harán una comedia, ¡Más fuerte que Paulino!, en el teatro Alkazar de Madrid, el 11 de septiembre de 1928.

Por fin, España figura en los deportes menos populares (o netamente más aristocráticos). El equipo nacional de polo, que goza del apoyo del rey, participa en los juegos Olímpicos de París en 1924 y Amsterdam en 1928, y en los Campeonatos de Europa en 1927. La aviación civil también tiene sus héroes. Eduardo G. Gallarza y Joaquín Loriga participan en el vuelo París-Manila en 1926; Ignacio Jiménez y Francisco Iglesias, en el vuelo Sevilla-Bahía-Buenos Aires-La Habana, en el «Jésus del Gran Poder»; Mariano Barberán y Joaquín Collar desaparecen en el vuelo Sevilla-Camagüey.

Aunque limitado al fútbol, de aquí en adelante el deporte forma parte de la vida moderna y se amplifica el fenómeno entre 1920 y 1930, dando origen a muchísimas revistas de deportes que se interesan por las relaciones del deporte con la sociedad, la historia, la higiene física y moral del país. La primera idea es definir «el concepto integral de cultura física» - viejo concepto krausista - para que España entre por fin en el concierto universal de la cultura (Aire Libre, núm. 1, 21 de diciembre de 1923). El deporte, sobre todo, se ve asociado a la fuerza: «Gracias al "deporte", nuestra juventud es apta para afrontar los combates físicos y morales», según reza el título de un artículo de Aire Libre (núm. 2, 27 de diciembre de 1923) que termina así: «Sol, mucho sol, aire, mucho aire, porque con sol y aire lo que está casi muerto vuelve a nacer, y lo que ha muerto se transforma en fermento de nuevas y fuertes energías». El haber participado en la final de Amberes parece haber reactualizado el complejo de decadencia que sacudía episódicamente a España durante los anteriores decenios, en un sentido positivo esta vez, enseñándole la receta del éxito - la fuerza física desarrollada por el deporte - y suscitando nuevos debates.

Por lo que se relaciona con la higiene y la prevención, los ejercicios físicos son saludables para luchar contra la tuberculosis infantil (Aire Libre, núm. 17, 8 de abril de 1924). Pero el deporte provoca un cansancio que conviene compensar con ejercicios metódicos. Se llega de este modo a las nociones de asistencia técnica y vigilancia; de ahí un necesario profesionalismo que vigile y proteja la salud de los deportistas. La dietética, es decir, una alimentación razonada, es uno de los medios. El doctor Juarros publica varios artículos sobre el tema en Aire Libre: dedicarse desenfrenadamente al fútbol o a cualquier otro deporte, vale tanto como suicidarse (núm. 16, 1 de abril de 1924) y comer bien es la base de un

fisiologismo sano («Hacia una higiene deportiva», núm. 20, 29 de abril de 1924). Luis Bello exalta «la internacional del deporte» (Aire Libre, núm. 23, 20 de abril de 1924).

A la inversa, Ramón y Cajal, entrevistado por Aire Libre, vitupera contra los deportes extranjeros: «Anglicismos y galicismos, [...] americanismos: ¡juegos exóticos que acabarán por borrar nuestro carácter racial! Si por lo menos copiáramos la ciencia, el espíritu de empresa, la política». Tiene la convicción de que «el desarrollo muscular excesivo lleva infaliblemente a la agresividad y la violencia» y de que «el ejercicio físico en los hombres de estudios ha de ser moderado porque disminuye la aptitud al trabajo intelectual» (núm. 63, 24 de febrero de 1925). Este tipo de reacción nacionalista, hasta xenófoba, es frecuente. Algunos piden que se restauren los «clásicos juegos españoles» y se dé carta de nacionalidad a «nuestros deportes, L..] sacándolos del olvido en el que les ha sumido la masa britanizada del football» (Aire Libre, núm. 24, 27 de mayo de 1924).

En lo que concierne a las mujeres, las revistas deportivas hablan sobre todo de las americanas y de las alemanas que practican gimnasia y deportes, y poco caso hacen de las españolas. El baile es la única actividad física que se les reserva, concretamente la gimnasia rítmica que resucita los bailes griegos o afines, puestos de moda por Isadora Duncan. Se insiste en el ritmo y la música, la gracia. En cuanto a las competiciones, las mujeres consiguen por primera vez premios en el esquí hacia 1925.

El debate, político y educativo, sobre el deporte se vuelve mucho más insidioso cuando se toca el tema de la relación entre deporte y sexualidad. La mujer deportista es asexual: las revistas de moda lo van expresando sin rodeos. Los escritores añoran una imagen de la mujer en vías de desaparición, como José Francés (Miradas sobre la vida, 1924: 266). Y los médicos toman cartas en el asunto. Por un lado, algunas celebridades, como el doctor Juarros, que había traducido y comentado a Freud a partir de 1914, se preocupan por «el número creciente de tipos sexuales intermedios» (Aire Libre, núm. 5, 15 de enero de 1924) y el término «andrógino» aparece a menudo (Insúa, Hoyos y Vinent). El doctor Juarros achaca la responsabilidad a «los errores de la educación al uso», que no elige los deportes para corregir las tendencias, o demasiado femeninas en los adolescentes o demasiado masculinas en las jóvenes; por ejemplo, el patinaje, muy de moda, no se recomienda a un adolescente «poco varonil, tímido y afectado». Las teorías de Freud y sus estudios sobre sexualidad, ya conocidos en España, dan lugar a aplicaciones demasiado mecanicistas. El doctor Juarros no enfoca el problema bajo el ángulo de la sociedad ni tampoco de las evoluciones de las relaciones entre ambos sexos, particularmente en el papel creciente de la mujer. Incluso, para él y para otros muchos, adoptar un peinado «a la garzona» puede asimilarse a una realidad fisiológica. Por otra parte, el deporte presenta «el enorme interés» de «dilatarse la ofrenda de los jóvenes sobre el altar de Venus», o sea, de frenar la lujuria. Trátese de sanidad o deporte, el espectro del orden moral no anda nunca muy lejos.

En cuanto a Marañón, con el aplomo y la autoridad que le otorgan sus calidades de médico y hombre de ciencia, después de definir los caracteres primarios y secundarios del hombre y de la mujer, afirma perentoriamente que la mujer ha de quedarse en casa, que «su organismo no tiene ninguna aptitud a luchar contra el medio» y que no es apta para mantener un papel social («Sexo y trabajo», Revista de Occidente, 1924, t. XVIII: 315). Partiendo del principio: «Tú, mujer, parirás; tú, varón, trabajarás» (p. 337), desarrolla su concepto del deporte como «mero sustituto del trabajo» (p. 337): «el deporte es estéril», fuera de las virtudes que posee para «mantener la salud y acrecentar la atracción sexual» (p. 338) y el

«puro deportivo se ve libre, por su riqueza, de la necesidad creadora del trabajo y se entrega a esta actividad estéril para no degenerar físicamente y para no quedar barrido en la lucha sexual» (p. 339).

Estos discursos arcaicos son reveladores de una sociedad en la que el deporte es un dato demasiado reciente, casi de importación, un «exotismo» como decía Ramón y Cajal, una sociedad en la que las elites y la aristocracia, a la diferencia de Francia o de Gran Bretaña, no se dedicaban a los placeres o al esnobismo del golf y demás deportes individuales o colectivos (*Naissance du Sport Moderne*, pp. 116 y 159). También permite medir el abismo entre el intelectual, que piensa y ve el mundo a través de sus valores personales y desde lejos - el trabajo es bueno, el deporte no es un trabajo, luego es inútil - y el periodista Luis-Andrés (seudónimo de Hernández González), que ve el deporte desde cerca y vislumbra su porvenir y su dimensión ética: «Creo en la nobleza de la deportividad, como la más alta sabiduría y la más refinada de las técnicas. Creo en el ejercicio físico que recorre, inmortal, toda la Historia como divina esencia humana. [...] Creo que es bueno alcanzar los límites de las energías espirituales y orgánicas del hombre» [En torno al football, Madrid, s. f. (¿1921?)].

Entre fiesta y espectáculo: la corrida

Entre los espectáculos que gozan en España de una popularidad muchas veces discutida pero indiscutible y congenian más de lo que se cree - en la sociabilidad y en el consumo - con los diversos tipos de escenas y el cine, la corrida ocupa evidentemente un lugar preeminente.

Los juegos taurinos siempre han tenido dos facetas en España: una lúdica, desordenada y festiva y otra más organizada, mejor estructurada y más espectacular que gana terreno a partir de finales del siglo XVIII. Reglamentaciones - que separan, entre otras cosas, el público de las gradas y los profesionales en el ruedo - y tratados de tauromaquia, como el de Pepe-Hillo, dedican, a lo largo del siglo XIX, una nueva voluntad de orden en las plazas de toros, esas plazas que se empiezan a construir «en duro», como edificios autónomos y especializados. Sin embargo, esta tendencia indiscutible hacia la profesionalización no consigue borrar del todo la otra tradición que subsiste en la capeas y becerradas de los pueblos, los numerosos encierros - el de Pamplona es el más famoso -, las múltiples fiestas pueblerinas que, de manera muchas veces brutal, atribuyen al toro un papel central que suscita la indignación de los testigos exteriores; el «toro de la Vega», hoy en día todavía, provoca perplejidad por su violencia aparentemente gratuita. Lo que se impone, en este caso, es la participación popular, rural, campesina, mientras que la corrida propiamente dicha, en la plaza, se ha vuelto más urbana y ha transformado el pueblo en espectador (García-Baquero González et al; j).

Estas dos modalidades de juegos taurinos subsisten a lo largo del primer tercio del siglo xx, pero la segunda se impone a expensas de la primera. Se nota, en particular, en la construcción de los edificios. Desde finales del siglo xix, el modelo de la plaza ya está establecido; bajo el nombre de «Monumental» se erigen construcciones que, como su nombre indica, se caracterizan por sus dimensiones y su aforo importante. En las primeras décadas del siglo xx, la tendencia se confirma y se edifican nuevas plazas o se amplían las viejas. En 1912, la plaza de Almodóvar del Campo pasa de 6.000 a 8.000 entradas y, en 1915, la de Logroño, de 9.500 a 14.500; en 1917 se construye una nueva plaza en Albacete, con 12.000 asientos (inaugurada con toros del poeta-ganadero Villalón) y una de 13.000 en Zaragoza. En la década siguiente, en 1922, Pamplona se dota de una plaza de 13.000 entradas, la primera en cemento armado; Cuenca (en 1926), Granada (en 1927-1928) o Cádiz (11.500 plazas, en

1929) se inscriben en esta línea. Más sintomático aún, esta ola de construcción también afecta algunos grandes centros taurinos. En Sevilla, en 1917, en el barrio popular de San Bernardo, edifican una nueva plaza que pretende competir con la antigua y magnífica «Maestranza», sin conseguirlo; inaugurada por el mismo Joselito en el cartel, tendrá que cerrar sus puertas en 1920. En Barcelona, la «Monumental» se construye en 1913 y se amplía en 1916 para alcanzar las 20.000 entradas; diseñada por el arquitecto Raspall i Mallol, exhibe un estilo modernista único en la geografía taurina de la época que opta las más veces por un estilo neomudéjar - ladrillos y arcos moriscos- del que la nueva plaza de Madrid-Las Ventas, empezada en 1923 e inaugurada oficialmente en 1924, es el ejemplo más característico. Con sus 23.000 plazas, la de Madrid es el mayor edificio de su categoría en España (Plaza de toros, 1992; Cossío, 1943: t. 1). En muchas ciudades, la plaza de toros viene a ser el principal edificio público y, por consiguiente, su papel social se ensancha; con la vuelta a la democracia y la proclamación de la República, será el lugar del mitin político de masas por excelencia, que el estadio todavía no tiene.

Este frenesí de la construcción ya es señal de que la corrida arrastra un público cada vez más numeroso, que llena las plazas cuando la ocasión se presenta con grandes figuras en el cartel (que se vuelve un elemento casi consustancial del decorado taurino moderno). La invención de la litografía, luego de la cromolitografía, permite editar carteles en tamaño grande, con colores llamativos (una especialidad de Valencia) que, en adelante, anuncian las corridas en los muros de las ciudades o al borde de las carreteras, con un estilo que dominan, entre otros, Roberto Domingo y Ruano Llopis en los años veinte. La iconografía de este moderno cartel se centra generalmente en un episodio de la corrida o una escena típica; durante el primer tercio del siglo xx, la mujer conquista el espacio: mantilla, abanicos, claveles y faralaes, es una mujer muy «española» la que se escenifica, como subraya Begoña Torres González, que observa que, con los años, esta imagen evoluciona (Torres González, 1998: 33). Cecilio Plá, por ejemplo, dibuja sus jóvenes con un estilo más cercano del «Modernismo» pictórico y, en estos años, aparecen las siluetas alargadas de mujeres elegantes con collares de perlas y dedos finísimos: estamos lejos de la «manola» arrabalera y más cerca de la imagen de moda. ¡El mismo Penagos ganó un concurso de cartel taurino, en 1925! La modernidad penetra en el cartel taurino por otras vías: en la distribución de los motivos que priva entonces; en la parte superior del cartel empiezan a aparecer trenes y automóviles, como tela de fondo sobre la que se destaca, en el primer plano, la imagen taurina habitual del centro del cartel y, en la parte inferior, se anuncia el nombre de los toreros que van a lidiar. Un caso extremo: el espléndido cartel dibujado por Cobos e impreso por José Ortega, en Valencia, para anunciar las corridas de agosto de 1930, en San Sebastián, muestra una hermosa aviadora con su avión en el ruedo de la plaza, en una composición en la que líneas rectas y curvas se conjugan (Torres González, 1998: 36).

Espectacular, coloreado y de grandes dimensiones, el cartel taurino conoce su edad de oro en los años veinte y contribuye evidentemente a imponer la corrida en el paisaje nacional. Pero no basta por sí sola a devolverle su carácter popular a la corrida, que también entra en su edad de oro. Su éxito como espectáculo moderno también se debe a la existencia de una prensa taurina que amplía su número de lectores (ver capítulo sobre la prensa) aunque no siempre su calidad. En realidad, está a menudo conchabada con los «empresarios», una categoría social naciente entonces en el mundillo de la corrida (antes de que aparezcan los «apoderados», una especie que nace después de la guerra); esos «empresarios» controlan, las más veces, las principales plazas, arrendadas por las autoridades municipales, y se vuelven así los organizadores de los grandes festejos; contratos y contratas pasan cada vez más por

sus manos. Las revistas se afanan por hacer y deshacer reputaciones, menos por amor al arte que en función del interés del «empresario» que las financia. Toreros, periodistas taurinos y «empresarios» andan a veces a la greña, como lo indican algunos artículos encendidos que publica Ignacio Sánchez Mejías, en 1925, cuestionando la independencia de unos y la honestidad de otros. El periódico taurino Seda y oro, de Sevilla, después de un intento malogrado acerca de la Asociación de Ganaderos, había conseguido que lo subvencionara la de los «empresarios», lo que animaba al crítico Galerín a guerrear contra Sánchez Mejías en sus páginas; este contestó que una buena publicidad era cuestión de tarifas recordándole al crítico que también era propietario de una agencia de publicidad (Sánchez Mejías, 1991: 56, 63 y 72-73).

Más allá de los conflictos internos del mundo taurino, la corrida ganaba en popularidad. El siglo había empezado con malos vientos para ella; algunos medios intelectuales y algunos publicistas (Eugenio Noel es el más conocido), preocupados por la «europeización» solían ver en ella la causa de la decadencia de España y en el torero, la contrafigura negativa que un «españolismo» arcaico oponía a la ansiada modernidad. Panfletos, ensayos, tratados: todos veían en la corrida la manifestación de un retraso, de una barbarie indigna, de una deplorable «excepción española». Pero esos altisonantes principios civilizadores, esas llamadas a la «cultura» y al rechazo de una «barbarie» arcaica correspondían en realidad - como lo vio muy bien el historiador canadiense Adrian Schubert, a partir de los discursos hostiles a los «animalsports» anglosajones - a una honda diferencia de clase. La batalla contra las corridas podrá aparecer como una victoria de los valores de la civilización, pero también forma parte de la campaña de una clase contra los valores y las prácticas de otra; corresponde a la ortodoxia de la clase media culta «con una mezcla de piedad religiosa y de sensibilidad burguesa» (Schubert, 1999: 13). Esta corriente moralizadora hostil a la corrida, muy fuerte hacia 1900 y en los primeros años del siglo, chocaba con una práctica que, lejos de debilitarse, cobraba nuevos vigos. Si las grandes figuras del toreo, en el siglo xx, desaparecen o empiezan a retirarse (Lagartijo, Espartero, Mazzantini, Reverte...), el relevo está asegurado, desde los primeros años del siglo, con Rafael El Gallo, primero, su hermano José Gómez Gallito, más conocido con el nombre de Joselito, y, luego, de su rival y compañero, Juan Belmonte. Sevillanos los dos, estos últimos son estrictamente contemporáneos; debutan en 1912 y 1913, respectivamente, en la corrida que van a dominar y transformar radicalmente. En un principio, todo los opone. Bartolomé Bennassar dice de José que era guapo, esbelto, que muy pronto conoció su poder y que gozó de la consideración de sus congéneres y de de los aficionados; nacido en una familia taurina, casi una dinastía, se le considera desde la edad de trece años como un niño prodigio (Benassar, 1993: 214). Al contrario, para Valle-Inclán, Belmonte era: «pequeño, feo, desgarbado y, si se me apura mucho, ridículo», pero añadía en seguida: «Pues bien, coloquemos a Juan ante el toro, ante la muerte y Juan se convierte en la misma estatua de Apolo» (Amorós, 1987: 74). Pese a todo, muy pronto llegan a ser, los dos, las estrellas indiscutidas que aseguran el éxito de las plazas que los programan y son las figuras inevitables de los carteles, como se observa en su presencia dominante, casi omnipresente, en las corridas del periodo.

El promedio anual de corridas, sin contar las novilladas, es relativamente estable: 264 por año entre 1910-1919, 278 entre 1920-1929, 246 entre 1930-1935, aunque las variaciones anuales pueden bajar a un mínimo de 210 (en 1923) y subir a un máximo de 321 (en 1925). Su número más elevado corresponde a la década de los veinte, pero la tendencia es ya perceptible a finales de la década precedente (en 1919 se llega a casi 300 corridas). La importancia creciente que adquieren en los programas algunas figuras es muy sintomática.

Rafael El Gallo, el más solicitado aquel año, sólo participaba en una cuarta parte (74 participaciones sobre un total de 304) de las corridas del año 1912, muy fasto para él. Algunos años más tarde, su hermano Joselito superaba con mucho este récord. Las cifras traducen su gloria ascendente: en 1913, Joselito está presente en alrededor de un 28 por 100 de las corridas (80 sobre 280); en 1914, figura en una tercera parte (74 sobre 221), cerca de 45 por 100 en 1915 (102 sobre 245). Si parece bajar el año siguiente (a causa de una herida), con un poco menos de 40 por 100 (104 sobre 273), consigue, en los dos años siguientes un total inigualado, antes y después de él; participa en un 47 por 100 y un 43,5 por 100 de las corridas organizadas en España en 1917 y 1918 (103 sobre 220 y 237, respectivamente). En la apoteosis de su gloria, Juan Belmonte nunca logrará este éxito: en 1919, su año más favorable, no pasa del 37 por 100 de las carreras, lo que es ya considerable. Habrá que esperar a los años de la República para que un nuevo torero, Domingo Ortega, consiga semejante monopolio (participación en un 37 por 100 de las corridas en 1931). Mientras tanto, los mejores podían considerarse satisfechos si conseguían estar presentes en una tercera parte de los espectáculos del año, como Ignacio Sánchez Mejías, en 1920 (30 por 100), Manuel Granero, en 1921 (35 por 100) o Marcial Lalanda (30 por 100, en 1922). Más tarde, Manolete alcanzará cifras parecidas: 37 por 100 de participaciones en su año récord de 1944; Luis Dominguín, un buen 33 por 100 de las casi 300 corridas del año 1948; El Cordobés, menos de la cuarta parte de las 479 corridas de 1965 (Anuario el País, 1996, sacado de Extra-Aplausos, núm. 946, 11 de noviembre de 1995).

Pasión, moda, curiosidad, entre 1915 y 1930, la corrida vuelve a ser una religión que divide a los españoles en dos sectas cómplices y opuestas, «gallistas» y «belmontistas». Para el cronista taurino Néstor Luján (1954), como para otros muchos, este antagonismo algo artificial oculta el hecho capital de que la historia de la corrida se divide en dos periodos. Antes de Belmonte, el público va para presenciar una lucha a muerte entre el hombre y el toro, ver caballos destripados, admirar la destreza y la agilidad de los matadores; era la era de la «fiesta brava» por excelencia, el triunfo de la «lidia», la embriaguez compartida de sangre y de luz. Después de Belmonte, se depura, elimina sus aspectos más violentos, disipa la sangre, borra la violencia y busca la imagen estética; el público va en busca de la perfección formal, de un movimiento coreográfico, de una geometría en acción, de un pase cuyo «temple» mantiene la plaza suspensa. Se vuelve un espectáculo que se admira. Joselito encarna la primera etapa a la perfección; Belmonte es el artífice, el teórico y el maestro indiscutido de la segunda. Uno es el heraldo de la corrida-«fiesta», el otro el campeón de la corrida-ceremonia. Un elemento material demuestra, en el desarrollo de la corrida, el paso de un universo a otro; en 1927 se crea la primera comisión destinada a estudiar la adopción del «peto», este caparazón que protege las ijadas del caballo de los cuernos del toro. La imagen del caballo despanzurrado, corriendo con las tripas fuera, o de su silueta muerta, tendida en el ruedo, va a desaparecer: ilustra de manera ejemplar la desaparición de cierta violencia y el rechazo de lo que aparece ya como una insoportable -e inútil- crueldad, incompatible con la dimensión estética de la «faena» belmontista.

En realidad, la oposición entre Joselito y Belmonte no es tan radical como la pintan. El primero no se contentó con aplicar viejas recetas con más brío que sus predecesores sino que - como lo recuerda el mismo Marcial Lalanda, antiguo torero y testigo de la época (Zumbielh, 1987: 34) - había sabido apropiarse los inventos formales de Belmonte, adaptándolos a sus cualidades técnicas. Su muerte, en la placita de Talavera, el 16 de mayo de 1920 no deja de ser una fecha clave en la historia de la tauromaquia porque dejaba, en adelante, campo libre al arte de Belmonte y a los numerosos toreros con talento, en una época que Lalanda considera

particularmente fértil. Si Belmonte, afectado por la muerte de su amigo y rival, se retira una primera vez en 1922, vuelve a torear entre 1924 y 1926, se retira otra vez, pero viste el traje de luces otra vez en 1934-1935, otros toreros que siguen su línea se vuelven famosos: Sánchez Mejías, Granero, Lalanda, El Niño de la Palma... Sin embargo, el orden nuevo que se ha impuesto bajo el reinado de Belmonte no deja de tener consecuencias en el mundo taurino entero. Hasta entonces - afirma Marcial Lalanda - los toreros estaban bajo la férula de los ganaderos. Organizados en corporación desde 1905, en una «Unión de Criadores de Reses Bravas», estos intentaban contrarrestar los vetos de los toreros, imponer el toro como elemento central del espectáculo y, por ende, defender sus intereses económicos, frenando así el movimiento de reforma (García-Baquero González et alii). Belmonte, que se ha vuelto ganadero e intenta producir toros adaptados a su ideal de faena, lo experimentará hasta el punto de entrar en conflicto con la «Unión» y tener que romper con ella.

Pero la evolución es irreversible y el ganado se tiene que adaptar a la corrida moderna que pide el público. Las cualidades que se exigían al toro habían cambiado: menos brusco, menos brutal, quizás menos fuerte, el animal debía adaptarse a la capa, ser más flexible en el juego de la muleta para que el espectador pudiera admirar la gracia y la estética del pase. Consecuencia de esta evolución, de esta época, son algunas grandes ganaderías salmantinas, como los Pérez Tabernero, que destronan las antiguas ganaderías andaluzas (Bennassar, 1993: 97). Con algo de ironía, Sánchez Mejías confesará a dónde iban las preferencias de los toreros: «Los toros que más nos preocupa torear son los de las ganaderías conceptuadas entre los buenos aficionados como las más bravas. En cambio, solicitamos y protegemos, por sernos más agradables, aquellas otras que son [...1 efectivamente pastueñas y suaves» (Sánchez Mejías, 1991: 29). El público y la prensa especializada acusan a menudo a los toreros de arreglar las corridas, de escogerse toros débiles o pequeños, o inofensivos. La leyenda pretende que Joselito haya padecido cierta hostilidad del público, en 1920, en particular durante su última corrida en Madrid, donde salió abucheador, que precede la de Talavera que le será fatal: bajo tanta presión se habría arriesgado hasta que lo matara «Bailaor», un animal pequeño y de poco trapío. N. Luján insiste: el mundillo taurino, en su conjunto, vivió mal esos años de transición y los toreros han pagado caro la revolución belmontista: su preocupación estética, la proximidad de los cuerpos del animal y del hombre que impone, la lentitud del gesto que erige en norma, multiplican los riesgos y, entre 1917 y 1927, son numerosos los muertos en el ruedo. Además de Joselito, y mucho antes de Sánchez Mejías, Granero, Mariano Montes (lo mató una res de menos de 300 kilos. Cossío, 1943: t. 1), Gitanillo de Triana y otros pierden la vida en las plazas españolas. A título de compensación (una tendencia que se había impuesto progresivamente a lo largo del siglo xix), esos toreros que viven los riesgos que hay que tomar en un juego mortal son también profesionales que se ganan pronto y muy bien la vida, por lo menos mientras les dure la vida o la gloria. Bartolomé Bennassar revela que Belmonte cobra 20.000 pesetas por corrida, unas cantidades consi derables que le permiten retirarse la primera vez con el riñón cubierto; una década más tarde, en 1931, Domingo Ortega cobra 16.000 pesetas por corrida y puede, en una sola temporada, comprarse una hermosa finca, el sueño de numerosos toreros que se vuelven ganaderos (Bennassar, 1993: 154). Vedetariado, ganancias elevadas, número creciente de corridas, subida del precio de las reses bravas, conviene reconsiderar la evolución de la corrida, entre 1900 y 1930, como otra modalidad típicamente española de un fenómeno más general y más universal, el de la profesionalización de los espectáculos deportivos de la cual Adrian Schubert suministra ejemplos contemporáneos en Inglaterra y en los Estados Unidos. Esta contextualización le incita a cuestionar los clichés relativos a las lidias taurinas y a discutir su arcaísmo: según él, la corrida es una forma comercializada de los ocios de masas,

el símbolo de un fracaso nacional y los restos desafortunados del pasado, lo que no desmiente su paradójica pero radical modernidad: «una de las cosas más modernas en España» (Schubert, 1999: 14-15).

Joselito ha sido admirado unánimemente, pero es Belmonte el que más cautivó. El primero, sin embargo, parece más encerrado en el universo social de la tauromaquia del cual procede por su familia. Otros, como Sánchez Mejías, asombroso dramaturgo preocupado de modernidad y de psicología más o menos freudiana, o el ganadero-poeta Fernando Villalón han impuesto la imagen de la nueva promiscuidad que se estaba creando, a lo largo de los años veinte, entre el mundillo literario y el mundillo taurino; Juan Belmonte es otro ejemplo paradigmático. Si a las muchedumbres populares les ha entusiasmado un Joselito deslumbrante de vivacidad, poetas y artistas - con la excepción notable de José Bergamín, fervoroso partidario de Joselito, en su *Arte de Birlibirloque* - suelen inclinarse por Belmonte, que seduce por el rigor plástico de su toreo. Gracias a ellos, desaparece el divorcio entre el mundo taurino y el mundo artístico, que se frecuentan, se admiran mutuamente, fraternizan y hasta comulgan en una - ¿misma? - búsqueda estética. Es famosa la amistad entre Valle-Inclán y Belmonte que una foto, desgraciadamente no fechada, muestra juntos durante una sorprendente excursión a caballo (Amorós, 1987: 75) y es conocida la amistad que reúne, un poco más tarde, a Sánchez Mejías con los poetas y dramaturgos de su época, Federico García Lorca el primero que escribirá, con motivo de su muerte, sin duda una de las más bellas elegías de la literatura española. Los ensayistas, como Pérez de Ayala, o un filósofo como Ortega y Gasset no se quedan a la zaga; no vacilan en escribir y teorizar sobre la corrida para ensalzarla y exhibirse junto a los toreros de moda. Más allá de las discrepancias entre especialistas o aficionados ilustrados, incluso más allá de las figuras de Joselito y de Belmonte, lo esencial es esto: entre 1917 y 1930, la corrida recupera sus cartas de nobleza en el universo intelectual español y reconcilia momentáneamente al pueblo y a los «cultos», sobre todo cuando se creen en la vanguardia de la renovación intelectual o artística. Se integra, como un elemento más, en el proceso de una plena y consciente reconsideración de las normas y de las barreras culturales que las clases medias imponían todavía al país entero alrededor de 1900 y que se caracterizaban por el arrinconamiento de la cultura llamada «popular», pese a las llamadas de un Unamuno a favor de la «demótica» o de un Machado Álvarez a favor del folclore y la copla andaluza. Hacia 1920, aprovechando la rehabilitación del papel social de las capas populares por los intelectuales - lo atestiguan, en el plano político, ciertos contactos entre intelectuales y el partido socialista, entre otras cosas-, «cultura» y «pueblo» dejan de aparecer como términos antitéticos. Así que el reencuentro entre cultos y taurófilos, que contrasta tan violentamente con el divorcio público de principios de siglo, se ha de situar en un contexto más amplio: el de un ingente esfuerzo para superar y borrar las viejas fronteras entre cultura supuestamente «popular» y cultura autoproclamada culta; otro tanto ocurre, en el mismo momento, con la rehabilitación del canto flamenco por Manuel de Falla y Lorca o el rescate, por Valle-Inclán, del lenguaje de los antros y de las tabernas como forma de renovación de la lengua literaria española contemporánea. La «sociedad del espectáculo», según la feliz expresión de Bartolomé Bennassar, que es la corrida accede a cierta modernidad con la revolución belmontista, entre 1915 y 1930. Pero no se trata ya de una mera actualización de lo que se solía calificar, con una mezcla algo condescendiente de nacionalismo y de populismo, con el tópico de «fiesta nacional». Muy al contrario, para los poetas o los pintores de los años veinte, se trata en adelante de enraizar su creación artística más elaborada en la «materia» que les brinda una creatividad popular redescubierta de la cual la corrida aparece como un ejemplo particularmente intenso. Vista así, la lidia puede reunir «masas» y «elites», reconciliar por un momento, en las gradas de las

plazas, al «pueblo» y al «artista» en la búsqueda de una misma cultura en fusión.

El turismo

El turismo es uno de los grandes fenómenos, culturales y comerciales, del siglo xx. Durante los años veinte es cuando se instauran, en España, las leyes e instituciones que originarán, unos decenios más tarde, una de las mayores industrias del país.

A lo largo del siglo xix, España había atraído un turismo «cultural» de intelectuales y escritores ávidos de aventuras o de pintoresquismo: Mérimée, Dumas, Théophile Gautier o Davilliers y Gustave Doré, ¡desilusionados por no haber dado con bandoleros en 1861! Los primeros habían sido los ingleses, como observadores, en la época de Godoy [William Beckfort, *Un inglés en la España de Godoy* (1795)] o durante las guerras carlistas [Frederick Hardman, *La guerra carlista vista por un inglés* (1837)]. España está de moda, fuente de mitos y exotismo, antecámara del Oriente (Delacroix).

Dos elementos contribuyen a desarrollar el turismo en el sentido moderno de la palabra. Primero, la boda de Alfonso XIII, en 1906, que obliga a los urbanistas y arquitectos a modernizar la catedral y crear hoteles (Alonso Pereira). Luego, la primera guerra mundial, durante la cual extranjeros de todos los países acuden a España, por motivos variados, y viven en hoteles. Se trata otra vez de un turismo esencialmente urbano del que sólo las grandes ciudades sacan provecho.

Las primeras infraestructuras se instalan con el nombramiento, en 1911, de un «comisario real» del Turismo, el marqués de la VegaInclán, ya conocido por su actuación a favor de Toledo (Traver Tomás). Como lo sugería Canalejas, entonces presidente del Consejo de Ministros, era menester fomentar y encauzar la afluencia de turistas que, aunque escasa en número, tenía muy arraigada tradición en España. Existen, por otra parte, en Europa, guías apreciadas - Baedeker, Murrays - que orientan a los turistas hacia Italia o Suiza antes que hacia España. Un Real Decreto de 19 de junio de 1911 fija el programa que piensa imponer el gobierno para integrar a España dentro del concierto europeo de la cultura turística: «promover, y sostener las relaciones internacionales que la época actual exigen en materia artística» [sic] (art. 2, § 3), «Facilitar el conocimiento y el estudio de España, procurando la comodidad de los alojamientos, la seguridad y rapidez de las comunicaciones y el acceso a las bellezas naturales y artísticas de nuestra Patria» (g 4), «Desarrollar por los métodos más eficaces, las relaciones espirituales, sociales y económicas que enlacen América con España» (g 5). Este programa asocia turismo cultural (se deben al marqués varias guías de museos de España) y turismo «natural», que recuerda el «excursionismo» puesto de moda en los últimos años del siglo xix por la Institución Libre de Enseñanza y por todos los clubs velocipédicos que habían surgido en casi todas las ciudades de España, en particular en Cataluña y Levante.

La «Comisaría Regia por el Turismo» no prevé sólo la restauración y el mantenimiento de los monumentos nacionales, sino también la creación de «hospedajes y medios de comunicación que merecían que se fomentasen y mejorasen», sin olvidar las obras de divulgación bajo forma de libros y fascículos que empiezan a circular en el mercado. De este modo, el turismo se convierte en una empresa cultural a escala nacional, pero también en una empresa industrial y comercial vinculada con unos de los aspectos determinantes de la época, la ausencia o el mal estado de los medios de comunicación. Esto le incumbe en primer lugar a la misma España, y los miembros de la Comisión tienen el sentimiento de la necesidad

primera de convencer a los mismos españoles y a las autoridades de lo legítimo de su programa.

El gobierno se preocupa tanto del turismo que llega al punto de disolver la «Comisaría Regia de Turismo», el 25 de abril de 1928, considerando cuán artesanal y hasta personal era la obra del marqués de la Vega-Inclán, más interesado por el patrimonio artístico que por el aspecto comercial del turismo. Su paso por la Comisaría caracteriza una época de transición, entre la ausencia de política y la organización del turismo, a la vez en el plano nacional e internacional. El desfase se había hecho patente en 1927, cuando la Federación Hostelera Española había pedido la ayuda de la Comisaría para organizar el turismo con vistas a las Exposiciones de Sevilla y Barcelona, en 1929. La tarea (publicidad, información, mejora de la vivienda y comunicaciones, relaciones con las agencias de viajes internacionales, etc.) superaba las posibilidades de un hombre y de un organismo paternalista y arcaico, dotado, además, de un presupuesto demasiado reducido; la nueva era de la velocidad, del automóvil, del avión y de las comunicaciones internacionales exigía una estructura nacional más amplia que no descansara en un solo hombre, sino que se apoyara en grupos financieros y culturales capaces de exaltar y explotar con más eficacia el patrimonio nacional. La creación del «Patronato de Turismo» señala el paso a la edad moderna con el objetivo de acoger a millares de turistas; la Exposición Universal de Barcelona en 1929 ha sido el hito que separa dos épocas.

Entre los proyectos y su aplicación media mucha distancia. José Francés se queja del atraso español: «Lo que Suiza, Alemania, Francia tienen hecho en el arte y en la literatura para atracción del turista gregario y complacencia del viajero sensitivo, la Alpujarra no lo tiene todavía» (Francés, 1924: 147). De hecho, la Alpujarra tendrá que esperar mucho tiempo. Invita el novelista y ensayista a la Comisaría y a las autoridades regionales aragonesas a editar otra vez una novela de José Llampayas que ensalzaba las tradiciones del Alto Aragón, con fotografías de pueblos y campos, retratos de los campesinos de Huesca que «conservan intacto el culto al pasado» (Ibid.: 259).

En los años veinte, empieza a despuntar una publicidad turística en todas las regiones de España, publicadas en su mayoría por grandes revistas (La Esfera y sus reportajes sobre monumentos españoles, por ejemplo) y las revistas automovilísticas como El Heraldillo Deportivo. Esta publicidad viene acompañada de magníficas fotografías en papel glaseado, con descripciones de lugares, sitios históricos y hoteles próximos.

Se concreta la restauración del patrimonio nacional. En 1924, el marqués de la Vega-Inclán inaugura el «Museo Romántico» de Madrid. En 1927, se construye el Parador de Gredos. En 1929, la antigua cárcel de Mérida se transforma en «parador», con motivo de la Exposición Ibero-Americana de Sevilla. La Comisaría del Turismo se va interesando por la rehabilitación de edificios antiguos: «La Casa del Greco», la sinagoga del «Tránsito» y la «Casa de Cervantes», en Toledo, y «La casa de los Tiros», en Granada. Se emprende el censo de los monumentos románicos de España y se encarga su publicación a Mélida, arquitecto y decorador. Se publican unos Itinerarios de arte por España. Fracasado el proyecto de una posada o un refugio al pie del Veleta, construye la Sociedad Alpinista una posada, con sus propios recursos y un subsidio personal del rey, en el Campo de San Francisco. Como se desarrollan los deportes alpinos a lo largo de los años veinte, le compete a la Comisaría del Turismo favorecer el turismo interior y «ocuparse de las sierras y rutas, los deportes de la nieve, la caza y el descanso vivificador para el español de las grandes ciudades con albergues,

paradores y hoteles» (Traver Tomás, 1965: 189). El turismo ya ha incluido los ocios y diversiones del ciudadano de la gran ciudad.

En cuanto al turismo «popular» que no depende ni de la Comisaría ni del Patronato, como en los demás países de Europa donde la moda y el deporte están en pleno auge, se desarrolla durante los años veinte, en España, un turismo balneario, sin hablar del termalismo, que cuenta con 157 sitios por toda la Península, bien reseñados según su especificidad terapéutica (Anuario Médico de España, 1927). El verdadero «turismo popular» se ha de buscar en los «trenes-botijos» que designaban los trenes baratos, llenos de viajeros con sus botijos de agua que iban al borde del mar los domingos y los días de fiesta. Estos trenes, que se deben a la iniciativa de Ramón Mestre Martínez (La Correspondencia de España, 7 de marzo de 1917), conciernen sin duda una parte bastante reducida de la población urbana, pero el que existan, a lo largo de las costas catalanas o cantábricas, construcciones estivales que se remontan al principio del siglo xx indica que el fenómeno tenía cierta amplitud, no sólo la burguesía y la aristocracia, sino también la pequeña burguesía y las clases medias (La Bien Plantada, de Eugeni d'Ors). Sea lo que fuere, las nociones de «veraneante» o de «turista» dejan de ser exóticas por aquella época, incluso cuando el turismo social y las vacaciones pagadas no están todavía en el orden del día.

ESPECTÁCULOS

(TRADICIÓN, MODERNIDAD, INDUSTRIALIZACIÓN, COMERCIALIZACIÓN)

Los dos conceptos básicos de «crisis» y de «renovación» acompañan todas las manifestaciones del teatro español y, más generalmente aún, todos los espectáculos que ensanchan el marco estricto de la escena tradicional (Dougherty-Vilches, 1990, 1992, 1997). Y lo que está en juego es tanto la institución como la producción, la recepción y el receptor, la sociedad entera.

En lo que concierne a la «crisis», ya formulada con vehemencia en las últimas décadas del siglo xix y a principios del xx (sirva de ejemplo la serie de artículos de Angel Guerra, en *Vida galante*, en 1905, sobre «La irremediable bancarrota del género chico»), también es un leitmotiv durante los años veinte, para todos los géneros, incluso los más nobles. El concepto mismo de crisis es problemático por ser el debate prolijo y confuso, porque los objetos designados son heteróclitos y las intenciones variadísimas y a veces sesgadas. Indudablemente, la crisis existe. Muchos se desesperan de la baja calidad general y del exceso de producción. Hay crisis moral y estética, crisis de crecimiento, búsqueda obsesiva de la modernidad, excesivo peso de las tradiciones y de las rutinas. El panorama de los años veinte es exuberante y complejo; ni los especialistas tienen siempre un diagnóstico lúcido y no hacen más que balbucear su propio malestar, en busca de improbables soluciones.

La confusión y la efervescencia que caracterizan la primera década del siglo se prolongan y se amplifican entre el final de la primera guerra mundial y la República. Algunas figuras del teatro desaparecen (Echegaray en 1916, Dicenta en 1917, Galdós en 1920). Fórmulas secundarias y comerciales (denostadas, pero rentables y más prometedoras de lo que se suele pretender), como la «sicalipsis», el «género ínfimo», las «variedades», entran en una fase de decadencia, provocada en gran parte por el orden moral dominante desde 1910. Lo que no significa que todas estas fórmulas desaparezcan del todo, ni mucho menos: el teatro burgués seguirá atomizándose en subfórmulas parecidas y la corriente popular (o populista) se mantiene (con más discreción). Esbozar un balance de los espectáculos durante los años veinte supone evitar todo dogmatismo y toda simplificación, evitar las sentencias perentorias y admitir la evidencia de que se escribe, se escenifica y se consume de todo, en las grandes capitales que siguen marcando pautas modélicas (Madrid y Barcelona) y, más aún, en este inmenso continente mal conocido que son las provincias españolas. Pretender, por ejemplo, que el «género chico», o el teatro corto, cómico o ligero en general, ha decaído es, a la vez, una evidencia y un error; el «género chico» evoluciona, se diversifica, pero sigue siendo el pasto favorito de sectores importantes de la población que ya no corresponden en absoluto con la imagen estereotipada del público de la zarzuela, supuestamente consensual en lo social y en lo estético.

En realidad, muy pocos géneros teatrales, muy pocas fórmulas escénicas han desaparecido, si bien algunos ya no son tan boyantes. En cambio, otras prácticas y otras expresiones han nacido, o se han masificado o utilizan nuevos soportes para acceder al público. La gran novedad de estos años es el nacimiento, desigual según los casos, pero ineluctable, de una cultura de masas (pre)industrial y comercial, nacional por vocación pero

internacional por razón social. Es cuando emerge una auténtica cultura moderna, más abierta a las aportaciones e influencias exteriores. La otra originalidad, complementaria de la anterior, es que los conceptos de modernidad o de innovación no proceden necesariamente de la vanguardia estética o cultural; la canción de variedades, la radio o el fútbol se vuelven poco o poco prácticas familiares y representan una apertura indiscutible hacia formas de modernidad, sin que les pueda considerar como formas de emancipación ideológica o estética. A la inversa, ¿cuántas empresas que pretenden «innovar» o «reformular» los espectáculos, incluso animadas con las mejores intenciones sociales o culturales, no son más que parches más o menos rimbombantes que no hacen más que prolongar viejas recetas? El asunto es tanto más complicado en los espectáculos - y el teatro ya no es más que una modalidad escénica entre otras - que siguen siendo un producto para colectividades, para públicos variados, vinculados a una oferta y una demanda cuya resistencia o aptitud para evolucionar puede escapar a un análisis racional. Al fin y al cabo, hay que seducir, llenar las salas, y son preocupaciones legítimas en el teatro, hasta en el más vanguardista.

En primer lugar, la crisis no es en absoluto sinónima de baja del consumo, al contrario. Madrid tiene, en término medio, 24 o 25 teatros abiertos durante el año, y entre 7 y 10 durante el verano. El promedio de representaciones alcanza las cien mensuales. En 1920-1921, se dan 10.768 representaciones (con 209 estrenos); 12.305 en 1922-1923 (216 estrenos) (Dougherty-Vilches, 1990), 12.300 en 1928-1929 y 10.200 en 1930-1931 (Dougherty-Vilches, 1997). La bulimia teatral no disminuye, por parte de sectores diversificados que, es verdad, ya no se mezclan como en los tiempos felices de la zarzuela o en los primeros modernos cafés cantantes. El «interclasismo» de principios de siglo dejó paso a una frecuentación socialmente mucho más homogénea de los diversos tipos de espectáculos. La crisis del público, indiscutible, tantas veces aludida como causa o excusa, quizás se explique, en primer lugar, por esta jerarquización social de los públicos, con lo que implica de resistencias a los cambios, de hábitos adquiridos y de anquilosis cultural, en el seno de grupos sociales, que el sistema de la Restauración fomentó insistentemente como mecanismo de cohesión y de adhesión ideológica. El teatro ligero, lírico o no, sigue teniendo sus adictos, en Madrid, y más aún en las provincias, y son los que aseguran la buena salud de las «temporadas» y de las «taquillas», por mucho que se quejen los paladares finos. Las audacias de un Valle-Inclán, de un Azorín, de un Rivas Cherif o de un Lorca incluso, en los años veinte, hay que reconocerlo, no pasan de minoritarias, por no decir confidenciales. El divorcio entre las elites y el consumidor raso es la primera realidad cultural, mientras se siguen pregonando esquemas mentales obsoletos de arte nacional y de consenso.

Las herencias del pasado

El «género chico» y todas las fórmulas más o menos degradadas que ha engendrado están en franca regresión desde 1910, pero son moribundos todavía vivitos y coleando. El espectáculo lírico o musical representa, en Madrid, 70 por 100 de la oferta teatral y la mayor parte del 30 por 100 restante pertenece al teatro cómico, sin música pero no por esto más innovador. Las provincias, que quedan al acecho de cuantas novedades pergeña la capital, siguen saboreando con fruición y sin complejos el repertorio del sainete, del «juguete cómico» y de la «sicalipsis». El erotismo (suave) de San Juan de Luz [Arniches y Jackson Veyán, música de Valverde (hijo) y Torregrosal o de La alegre trompetería (Paso, música de Lleó), más de quince años después de su estreno, de El método Gorritz, de Arniches, por ejemplo, siguen siendo valores seguros que giran por toda la Península, año tras año, de compañía en compañía. A nivel local, este teatro queda sólidamente vinculado con los tipos

de sociabilidad (galantería, prostitución, juegos, café) que acompañan tradicionalmente este teatro. La vitalidad y el número de periódicos especializados (que asocian, cada vez más, otros espectáculos populares como los cabarets, los toros, el deporte) atestiguan el arraigo social de estos espectáculos. Incluso en Madrid, donde los pequeños géneros se mantienen con más dificultad, esta prensa está en expansión. En 1922 nace una Guía del ocio, distribuida gratis. A partir de 1923, los principales diarios de Madrid (ABC, El Heraldó, El Imparcial) publican suplementos dedicados a los espectáculos. Entre 1920 y 1930, unas veinte publicaciones especializadas aparecen; algunos tienen un éxito comercial duradero. En el torbellino de las colecciones populares (una obra por número, a menudo semanal, pequeños formatos, papel mediocre) que pululan a partir de la segunda década del siglo, las dedicadas al teatro («La Novela Cómica», «El Teatro moderno», «Nuestro Teatro», «Teatro Selecto» o «La Farsa» que se quiere más encopetada) atestiguan la salud del teatro tradicional donde alternan las obras más recientes y la reedición de títulos ya clásicos.

Sin embargo, este teatro que prolonga las recetas y los métodos heredados del siglo xix no vive del todo bien, ni económica, ni moralmente. Los teatros que siguen fieles a los géneros tradicionales subsisten con un déficit crónico y alternan los directores o los empresarios que buscan la fórmula milagrosa para sanear su hacienda; son muchas las obras «que se van al foso» y cuestan caro en trajes y decorados. La competencia del cine y del cabaret, mucho más baratos en la instalación, también explican la crisis financiera y la desafección de una parte del público.

Las soluciones inventadas ilustran, a la vez, la incapacidad del «género chico» para ponerse al día, para adaptarse a la sociedad moderna, y su tozuda capacidad para durar. Se echa mano del repertorio antiguo que, pese a su aspecto ya arcaico, tiene sabor genuino, y a autores de cuya fama se esperan ingresos seguros. Los hermanos Álvarez Quintero, por ejemplo, son indefectibles y remachan sus estereotipos andalucistas; La cuestión es pasar el rato, como reza el título de una de su obra, en 1927, resume su estética de abastecedores impertérritos que todos los teatros se disputan. Cuando Valle-Inclán pretende, para remediar los males del teatro, que hay que fusilar a los Álvarez Quintero, es algo más que una humorada. Arniches, que ya no cree en el sainete de marras, también se ve en la obligación de contribuir a la salvación del género nacional. Por un curioso anacronismo que ilustra la incapacidad de este teatro de rejuvenecer, el «género chico» se alarga (la frecuencia de las obras en dos actos es notable, lo que contradice la tendencia moderna a la reducción de la unidad de consumo cultural) y se «dramatiza» o se «melodramatiza», hasta lo trágico o lo sangriento, a veces, lo que es un evidente contrasentido. El signo más patente de la decadencia de los «pequeños géneros» es la invasión de las «varietés» (o variedades) en el seno mismo de sus templos más castizos. A partir de febrero de 1913, la Fornarina ocupa dos «secciones» (dos sesiones de una hora) en el Apolo y, a partir de 1915, las «vedettes» de variedades alternan con las zarzuelas. Más asombroso aún, la tradicional «fiesta del sainete», creada para exaltar la tradición, introduce las cupletistas a partir de 1917 y, en 1927, todo el programa de la fiesta lo ocupan Conchita Piquer, la Yankee, etc.

El «género chico» y la zarzuela se han aburguesado. El público supuestamente «popular» ha desertado ya de los coliseos tradicionales, si es que por «popular» se entiende lo que Chispero llama, en el Apolo, «la gente de bronce», es decir, empleados de los Ministerios y del comercio, militares de bajo rango, estudiantes, la fauna taurina, criadas; la población obrera y proletaria de las ciudades nunca fue asidua y los campesinos aún menos. En los años veinte, son las burguesías pequeñas y medianas las que mantienen lo que queda de la

tradición lírica y sainetera, son ellas el «público» que impone sus gustos y deciden del éxito o del fracaso de las nuevas fórmulas teatrales. La muerte lenta del «género chico» la ilustran los últimos años de agonía del Teatro Apolo, la vieja «catedral» del género, que reduce sus funciones de seis a dos desde 1918 (aunque, es verdad, con muchas «sesiones dobles») y cierra definitivamente, en 1929, como *El Eldorado* de Barcelona, liquidando así uno de los capítulos claves de la historia del teatro español.

Pero el «género chico» tiene sucesión; en el plano lírico, con la zarzuela grande y, en el plano dramático, con una nueva ola de comedias esencialmente cómicas. El burgués de los años veinte quiere seguir «pasando el rato» y riendo.

La ópera está moribunda. El Teatro Real cierra sus puertas entre 1925 y 1936. La zarzuela chica sobrevive gracias a los efectos del cosmopolitismo musical: una pizca de wagnerismo, una pizca de opereta vienesa y una fuerte dosis de variedades. El niño judío, en 1918, ilustra la tendencia de los compositores a integrar modas musicales variadas y un orientalismo de pacotilla. Mediante el apoyo insistente de los compositores y de las clases dominantes, la zarzuela grande reaparece, quizás para contrarrestar el cosmopolitismo invasor de las revistas y de las variedades. Esta vuelta a un nacionalismo lírico explota el filón agrarobucólico-romántico, versión musical del drama rural con happy end, con una fuerte tonalidad patriótica, nacional y sobre todo regional. En resumen, una zarzuela que pretende renovar el género por los temas (más exotismo y más localismo) y la música (más violines y menos cobres), con visos francamente conservadores, por no decir reaccionarios. El éxito de la vieja zarzuela Cádiz, de Javier de Burgos, Chueca y Valverde (unas sesenta representaciones entre 1928 y 1930), obedece al mismo nacionalismo escénico. España no deja de producir compositores que abastecen el teatro: Rafael Millán, jacinto Guerrero (*La montería*, en 1922; *Los gavilanes*, en 1923; *La rosa del azafrán*, en 1930), Reveriano Sotullo y Juan Vert (*La del soto del parral*, 1927; *El último romántico*, 1928), Francisco Alonso (*La linda tapada*, 1924; *La calesera*, 1925), y también Pablo Luna, Amadeo Vives (*Doña Francisquita*), Federico Moreno Torroba o Pablo Sorozábal, los últimos grandes maestros, colmados de gloria y prebendas bajo el franquismo. Las variantes regionalistas no faltan: el vasco Jesús Guridi (*El caserío*, 1926) y el catalán Fernando Díaz Giles (*El cantar del arriero*), por ejemplo, son músicos muy famosos, a partir de libretos que denotan un rancio paternalismo tradicional.

En cuanto a la comedia, sea poética, histórica o costumbrista, es burguesa, como lo son sus autores y el público; abunda con tal frenesí en estos años que toda tentativa de reforma del teatro resulta irrisoria. Es lo que tiene éxito, lo que se vende, por lo menos en Madrid y en las grandes capitales. Los 884 autores noveles que se presentan al concurso de ABC, en 1928, atestiguan la atracción del teatro burgués que promete todavía gloria y fortuna. En lo cómico, más aún que Arniches y los Álvarez Quintero, el gran ídolo del público (pero no de la crítica) es Pedro Muñoz Seca, uno de los «inventores» del «astracán», híbrido estrambótico de juguete cómico, de farsa y de parodia. *La venganza de don Mendo*, en 1918 (¡aquel año estrena once obras!) es sin duda la más famosa (y la más lograda), con *Los extremeños se tocan* (1926) y *Anacleto se divorcia*. Muñoz Seca explotará el filón hasta su asesinato, en 1936, con posturas cada vez más claramente antirrepublicanas. Díez-Canedo vilipendia su «descaro ético y desenfado estético», pero Azorín (que colaboró con él, en 1928, en una obrita que se burla de los intelectuales y de Azaña) ve en Muñoz Seca el precursor de la vuelta a la farsa y a lo grotesco. La opinión de Araquistáin es seguramente lícita cuando considera que el «astracán» representa el «estado moral» de la sociedad española del momento. Igualmente fecundos y apreciados por el público, Antonio Paso (¡Suéltate el pelo,

Rosario!, 1927) o Antonio Estremera (El día menos pensado, 1927) acumulan farsas vodevilesas para paladares no demasiado finos. El hit parade de los autores más representados entre 1918 y 1931 es para desanimar a los más optimistas. Siempre los primeros, los Álvarez Quintero (unas 35 obras, un promedio de 4 o 6 estrenos al año, entre 1918 y 1926; 96 en cartelera en total entre 1926 y 1931). Luego vienen Muñoz Seca (83 títulos en cinco años), Arniches (73), Benavente (53); estos cuatro dramaturgos ocupan el 16 por 100 del total de las obras representadas. Con Paso Cano (56 títulos entre 1918 y 1931), García Álvarez (36), Paso Díaz (30) y Linares Rivas (29), estos ocho autores superan la cuarta parte de las obras montadas en Madrid (Vilches-Dougherty, 1990). Y la inmensa mayoría del teatro extranjero, francés principalmente, que penetra en España, tanto de autores antiguos (Rostand, Brieux, Bernstein, Cúrel) como nuevos (Porto-Riche, Géroldy, Guitry, Lenormand o incluso Achard), se traduce y se «arregla» (o se «fusila») con el mayor desparpajo para ajustarlos a los modelos del teatro cómico o del melodrama burgués (Martín Rodríguez, 1999; Salaün, 2003).

El teatro «poético», muy en boga, halaga la mediocridad cultural de la burguesía de la dictadura de Primo de Rivera: el verso preserva su imagen aristocrática, sobre todo cuando viene sazonando platos bien pensantes, un poco melodramáticos, un poco morales, un poco retrógrados. Eduardo Marquina, que ya no es el rebelde modernista de principios de siglo, es el gran sacerdote, después del éxito de En Flandes se ha puesto el sol y de Las hijas del Cid, ensarta obras que son éxitos (sobre todo con las escenografías de Burmann): El pavo real (1922), El pobre carpintero (1924), Don Luis Mejía (1925), Fruto bendito (1927), El camino de la felicidad (1928), etc. El mismo Lorca se inspirará de Marquina, por ejemplo en Mariana Pineda. Luis Fernández Ardavín, Joaquín Dicenta (hijo), José López Pinillos, Julián Sánchez Prieto (bajo el seudónimo de «El Pastor Poeta») prolongan el filón romántico, melodramático y/o rural. Incluso los hermanos Machado, Antonio y Manuel, asociados en lo que pretende ser una reforma del lenguaje teatral, cultivan el verso escénico que no pasa de sonsonete almibarado y convencional: Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel (1926), o La Lola se va a los puertos (obra de 1929 que explota la moda de la «comedia flamenca»), por ejemplo, atestiguan el dominio del verso de los autores pero no aportan ni el menor vintecillo de novedad en el teatro nacional. Y tampoco faltan los émulos de Villasespa. Pero el verso no puede, por sí solo, traer la ansiada renovación, y menos aún bajo la pluma de dramaturgos estéticamente (e ideológicamente) pocos dispuestos a revolucionar lo que sea.

La gran figura del teatro burgués y aristocrático de los años veinte es Jacinto Benavente. Procedente del «género chico», se ha impregnado de Shakespeare, Musset, la Commedia dell'Arte, ha leído el teatro europeo moderno (Ibsen, d'Annunzio, Shaw), pero nunca creyó en la posibilidad de educar un público adocenado y ha abandonado muy rápidamente toda veleidad reformadora para dedicarse a la explotación cínica de una fórmula que le garantiza el éxito de las cuatro o cinco obras que estrena al año. El Premio Nobel que le conceden en 1922, en opinión de los más modernos, como era el caso ya con Echegaray, en 1904, tiene un sabor a arcaísmo. El Premio Nobel sanciona un teatro obsoleto, arropado en diálogos «finos», ambientes de salones aristocráticos o de venerables casonas pueblerinas, meandros psicológicos y parlanchines en los que una supuesta «fina ironía» halaga más que araña la sociedad de su tiempo: «un Oscar Wilde traducido», comenta con perfidia M. del Portillo. Desprovisto de acción y de audacias dramáticas, el teatro «benaventino» (la lexicalización de la expresión ya proclama el estereotipo) designa, y para décadas, una fórmula que se identifica con las burguesías españolas: «ha tiempo que he señalado en la dramaturgia benaventina una tara radical: hibridismo, esterilidad escénica. Es el suyo un teatro antiteatral»

(Pérez de Ayala, en Ruiz Ramón, 1997: 22). Además, su inclinación reaccionaria, ya patente en *La ciudad alegre y confiada*, de 1916, irá creciendo con los años hasta llegar a *Santa Rusia*, en 1931, una de las piezas más virulentas del teatro conservador.

Los que cultivan un teatro psicológico y antiprogresista son legión. Manuel Linares Rivas, igualmente aplaudido (según Díez-Canedo, 1968: t. 1), a partir de 1910, edifica su éxito a la sombra de Benavente y de los Álvarez Quintero: *Cuando empieza la vida*, 1924; *El alma de la aldea*, 1924; etc. Federico Oliver también explora hasta el empacho el alma femenina: *Lo que ellas quieren*, 1926. En cuanto a Martínez Sierra, mucho más moderno como director de teatro que como dramaturgo, acumula durante treinta años una obra (probablemente escrita toda por su fiel esposa) hartamente convencional donde domina la nota sensiblera (*Mujer*, 1924; *Seamos felices*, 1929).

Todo este teatro burgués, producido por excelentes profesionales de la escena, nacidos entre 1866 y 1881, prolonga durante el primer tercio del siglo xx un teatro psicológico y/o cómico, un teatro de la palabra (por oposición a un teatro del cuerpo y del movimiento) heredado del siglo xix. Los años veinte consagran, en los escenarios de todo el país, su autoridad y casi su monopolio: la mayoría ha desaparecido no solamente de los repertorios, sino incluso de las antologías y hasta del panorama crítico actual.

Las explotaciones comerciales de la modernidad

Para este teatro burgués omnipresente, la competencia no proviene tanto de las tímidas tentativas de reforma como de otros espectáculos comerciales, alrededor de la canción y del music-hall. Desde principios de la segunda década del siglo, los artistas de variedades le hacían sombra al teatro lírico tradicional. Los años veinte prolongan la tendencia y la radicalizan y, sobre todo, la racionalizan. Mucho más que el teatro, las variedades y la canción entran en una fase de modernización e industrialización, a escala europea.

Los espectáculos montados en torno a la canción -o alrededor del baile y de los números de variedades (sketchs, transformistas, circo)- que, en estos años, se organizan en tour de chant, representan una parte cada vez mayor del consumo cultural español, en todo el país y en todas las clases sociales y se erigen en auténtica cultura nacional. El número de cafés cantantes, «salones», «divanes», cabarets, es decir, de establecimientos relativamente pequeños (entre 15 y 25 filas) que ofrecen espectáculos de variedades, paralelamente a los «coliseos» tradicionales, no deja de aumentar: entre cinco y seis mil, hacia 1912, según una opinión fidedigna, y parece que el movimiento no para de crecer, pese a la debilidad de los censos, hasta la República, que reactiva notablemente el fenómeno. Como botón de muestra, en la provincia de Ciudad Real (que no es una de las provincias más frenéticas en asuntos de frivolidad), pueblos como Santa Cruz de Tudela o Tomelloso poseen, respectivamente, 5 y 8 «salones» permanentes (según los inventarios de la Sociedad de Autores). Madrid tiene un centenar hacia 1932 y Barcelona (ciudad y provincia), más de 225. Son miles de salas que suponen una población de profesionales en plena expansión: decenas de miles de «artistas», de músicos, compositores y autores. Y este mundillo «gira» de manera acelerada: la duración de los espectáculos pocas veces pasa de un mes, una quincena como promedio, a veces menos. Y como los gremios se han organizado, a nivel nacional e internacional (las dos Américas incluidas, África del norte y hasta el Ural), esta fauna cosmopolita y abigarrada dispone de redes de revistas, de empresarios, de agencias de colocación y hasta de alojamientos. En este aspecto, España supo aprovechar la primera guerra mundial y se ha

vuelto el país que acoge masivamente la frivolidad escénica en el mercado cultural mundial.

La jerarquía de los establecimientos, desde el más lujoso (para la «hili») hasta el antro cochambroso, caracteriza, a la vez, una intensa frecuentación bien enraizada en la sociabilidad (masculina, esencialmente, pero las cosas van a cambiar, a mediados de los años veinte) y una cada vez más radical diferenciación social que empieza hacia 1910-1912. La promoción muy concertada del «cuplé decente» en torno a figuras como la tonadillera La Goya tiene dos consecuencias directas: por una parte, eleva la canción al rango de producto cultural nacional, desdiabolizado, podríamos decir, ya que en adelante será accesible a todos los públicos, mujeres y familias burguesas incluidas, y, por otra parte, legitima la canción como arte. Es ejemplar, en este sentido, el caso de Raquel Meller (Barreiro, 1992), que introduce una verdadera dramaturgia en la interpretación, con decorados, trajes, luces que configuran una auténtica «puesta en escena», y accede al estatuto de «vedette» internacional, representativa de la cultura española en el extranjero, en París o en Nueva York. No cabe duda de que la expansión de la canción atestigua las mutaciones que se están operando en las prácticas culturales y en las mentalidades; la canción consagra la emergencia de un nuevo tipo de consumo cultural y de un nuevo tipo de unidad de espectáculo (la sucesión de secuencias de alrededor de unos tres minutos, la duración media de una canción). En el panorama nacional y europeo, la canción de variedades representa un factor (superficial, si se quiere, pero indiscutible), de modernidad, por su contenido y su organización, por el mercado dinámico tanto más eficaz que suscita una nueva impregnación cultural, marginando la zarzuela (que, sin embargo, contribuyó enormemente a preparar el terreno). También está claro que la canción española moderna de los años veinte está estrechamente vinculada con los intereses políticos de las clases dominantes, por su temática mucho más benigna y sentimental, por el papel motor de un vedetariado poco dado a la contestación social (¡un eufemismo!), y porque oculta mucho más que antes el hecho de que miles y miles de «artistas» de segunda y tercera división (como dice Álvaro Retana) practican la tradicional «galantería» que caracteriza la sociabilidad teatral de la burguesía española. El cuplé stricto sensu conoce su edad de oro entre 1912 y 1925, instaaura la hegemonía de una casta de profesionales vinculados con los sectores dominantes (mucho más que en Francia, donde, por lo menos, se mantienen alternativas disidentes o transgresivas que en España desaparecen), cada vez más conservadora, hasta reaccionaria, como lo ilustran precisamente la Raquel Meller o la pareja Florián Rey-Imperio Argentina. La extrema densidad de la red de establecimientos, lo módico de los precios o de las consumiciones, la ausencia de alternativa cultural para poblaciones urbanas en plena expansión y condenadas a la promiscuidad, a la miseria, a la falta de comodidades, explican el éxito de la canción y su papel en el proceso de aculturación «moderna» de las masas. La edad de oro del cuplé obedece, a la vez, a mecanismos de modernidad cultural, comercial y tecnológica y a mecanismos de alienación: la victoria del «cuplé decente» o del «cuplé sentimental», vinculada con la exaltación de un progreso de fachada (el deporte, el automóvil, el ascensor, los nuevos comportamientos afectivos y sexuales, todo este «progreso» que la canción populariza aunque sólo esté al alcance de una ínfima minoría) reproduce, medio siglo después y a gran escala, la misma empresa de captación ideológica por la seducción cultural que la zarzuela y el sainete decimonónicos. Las masas siguen siendo las destinatarias de la empresa; la gran diferencia es que, en esta década, estas masas han adquirido un peso decisivo en la sociedad contemporánea.

En 1925, se puede decir que los objetivos sociales y culturales propalados por este cuplé se han cumplido o se han enraizado sólidamente. La canción se está convirtiendo en el más

cotidiano de los productos de consumo como dice Edgar Morin. Ya puede diversificarse o ampliar sus clientelas. Las masas, en las capitales como en provincias, conservan sus cabarets locales, para una sociabilidad que sigue girando alrededor de los espectáculos: el alcohol, el juego y las necesidades sexuales. Pero, aunque masiva sin lugar a dudas, esta sociabilidad ha perdido su visibilidad: los cabarets de baja categoría - los más numerosos - ya no anuncian sus programas en la prensa, que sólo se interesa en las capas superiores. Las burguesías disponen de establecimientos propios - que prestan rigurosamente los mismos «servicios» - y parecen dispuestas a preservar sus hábitos, a pesar (o valiéndose) del orden moral que se impone hasta 1931; la Dictadura, en este punto, es sumamente comprensiva para las debilidades humanas. Por ejemplo, se han dotado de locales modernos, como los cafés con orquesta o, más refinados aún, los «bares con orquesta» que pululan en los años veinte. Son estos cafés los que popularizan las novedades, zarzuelas, canciones y ritmos de moda, el jazz de importación reciente (en 1919, la primera orquesta de jazz enteramente compuesta de músicos negros actúa en el Parisiana), etc.

La explotación de la canción cobra una dimensión más comercial y más ambiciosa a partir de 1925. Paralelamente al renacimiento de la zarzuela grande, y confundiendo a veces con ella, la moda de la gran «revista» cunde hasta 1936. La receta, importada de Broadway, es la siguiente: una sala muy grande (ya saben rentabilizarlas), un escenario inmenso donde alternan números de canto y baile y una gran vedette con cuadros de «girls» uniformemente (poco) vestidas. Volvemos a los principios del music-hall, pero americanizado e industrializado. Las castigadoras, de Mariño Lozano, música de Francisco Alonso (uno de los mayores proveedores del género, con Jacinto Guerrero), lanza este tipo de «revista de visualidad». Las arrepentidas (de Paso y Joaquín Dicenta, que se ha convertido a la farándula), Las lloronas, Las Leandras, Broadway, etc., atestiguan el éxito de la fórmula.

La canción, sola o aliñada con atracciones secundarias, acompaña y dinamiza la evolución de las técnicas y de las mentalidades, que da un giro notable, precisamente en estos años veinte. La gran innovación de la década es el advenimiento y la primera consolidación de una verdadera industrialización de la cultura; y es la canción la que se beneficia y, a la vez, estimula esta evolución. Es cuando aparecen y progresan sensiblemente los procedimientos o las tecnologías de nuestra actual sociedad cultural.

El cine es buen ejemplo de ello. Después de padecer un bajón serio a partir de 1904-1905 (la desigual calidad técnica había cansado a parte del público popular), la mejora de las instalaciones eléctricas en los establecimientos públicos de espectáculos de todo tipo da un nuevo impulso al cine entre el final de la guerra mundial y la República. Desde 1907, la producción cinematográfica nacional se limita casi exclusivamente a adaptar el teatro lírico al cine (¡mudo!) y los años veinte se caracterizan por un alud de versiones (¡mudas, siempre!) de zarzuelas grandes y pequeñas: Maruxa, La reina mora, Curro Vargas, El pobre Valbuena, en 1923; Alma de Dios, Gigantes y cabezudos, La Revoltosa, Doloretas, en 1925. La primera versión cinematográfica de La verbena de la Paloma cuesta unas 42.000 pesetas, y es el mismo Bretón el que dirige la orquesta en el estreno de la película. En enero de 1920 sale la primera película española dedicada a una cupletista: Los arlequines de seda y oro, melodrama hiperlacrimoso de Ricardo Baños, con Raquel Meller. Es el principio de una larga serie con cupletistas afamadas que se lanzan en una carrera paralela, igualmente prolífica, en el cine: Raquel Meller (Violetas imperiales, Flor del mal), Tórtola Valencia y, sobre todo, Pastora Imperio. La llegada del cine sonoro, en 1929-1930 en España, confirma la debilidad de la industria nacional, la hegemonía definitiva del cine americano y el dominio casi absoluto del

teatro filmado o de las películas dedicadas a cantantes (Maurice Chevalier, Gardel y sus tangos). En 1930, la primera película sonora española es precisamente *La canción del día*, música de Jacinto Guerrero. Todo esto ilustra la dependencia del cine comercial hacia el repertorio lírico y los hábitos del público que, en los principios del sonoro, exigía de los operadores que repasaran dos o tres veces las canciones de la película. Los años siguientes confirmarán esta situación: la producción nacional irá menguando (o se realizará fuera de España, en París o en los Estados Unidos, como en el caso de Benavente o Martínez Sierra), las cantantes ocuparán más espacio y la tendencia reaccionaria del gremio también se acentuará. Pero el cine ganará sus cartas de popularidad: 3.377 salas en 1935 (Larraz, 1986: 61) y proyecciones por doquier, para mayor desesperación de la Sociedad de Autores, que no sabe cómo cobrar sus derechos de ejecución. ¿Y el séptimo arte? En la cabeza de algunos, en algunas revistas atentas a lo que se hace fuera, en París, por ejemplo, donde Buñuel rueda *Un chien andalou*, en 1928. Una gota de agua en la inmensidad del mercado y, sin embargo, una referencia ineludible para las generaciones posteriores.

El disco existe ya en 1920. La SAE contabiliza sus (irrisorios) ingresos desde 1912. El disco y el gramófono van a progresar rápidamente y consolidan sus estructuras de producción y difusión durante la década, lo suficiente como para inquietar a los profesionales del espectáculo. Odeón y Columbia tienen el monopolio del disco. Si son escasos los beneficiarios todavía, todos estos artilugios inician una evolución decisiva. De la misma manera que el cine instauraba una era de la imagen en movimiento y de su reproducción en serie, el disco y el gramófono anuncian la era de la reproducción mecánica del sonido a gran escala. Por otra parte, consagran la supremacía de la música, de la canción en primer lugar.

La aparición de la radio, a principios de los años veinte, va en el mismo sentido. Sus progresos son aún más rápidos y su irradiación en el país es inmediata. A partir de 1924, después de Madrid y Barcelona, Sevilla, San Sebastián Oviedo y Valencia disponen de una emisora y en 1936 toda la península quedará cubierta: cerca de 300.000 receptores privados y 8.323 en establecimientos públicos (bares y cafés). La radio, en sus principios, difunde esencialmente canciones, retransmisiones de deportes o de teatro, todo en directo. Dominar el mercado de la canción es, mediante todas las infraestructuras técnicas y comerciales, ejercer una especie de dominio cultural en el país. Las innovaciones técnicas van en este sentido, sin dejar de prolongar la tradición y las prácticas orales, sistematizándolas, privatizándolas (discos y radios instauran la cultura del consumo individual, sin participación directa y colectiva), democratizándolas también ya que el acceso es cada vez más masivo.

Esta década constituye a este respecto una época clave. Consideradas una por una, estas innovaciones técnicas como el cine, el disco, el gramófono, la radio, hasta el micro (que ya se usa en Francia y entra en España por la «revistas de visualidad») distan mucho de corresponder a utilizaciones masivas, pero, en conjunto, encaminan a la sociedad hacia un proceso irreversible de masificación e industrialización de la cultura. La paradoja es que estos factores de extrema modernidad (que el futuro confirmará) prosperan en el terreno considerado como el más tradicional y menos artístico, al margen de la vanguardia estética (aunque las variedades representen un sector punta en asuntos de decorados, iluminación, baile y gestualidad, lo que, por lo visto, no tiene la menor incidencia en la escena teatral), pero perfectamente recuperados por grupos y gremios conservadores, preocupados ante todo por cuestiones de orden y de provecho, como se verá durante la República.

Las tentativas de renovación

En un panorama hasta este punto dominado por los imperativos comerciales, las instituciones y las rutinas, la reforma del teatro en los años veinte ofrece perspectivas más que brumosas, tanto en lo teórico como en lo práctico, y cobra un aspecto obsesivo, incluso entre los vivos del teatro comercial. Además, ni en Francia (todavía brújula y norte para mucha gente), ni en el resto de Europa existe una corriente estética teatral dominante, como era el caso a principios de siglo.

Las razones externas de la «esclerosis» son las mismas que a principios de siglo y se expresan en los mismos términos: el inmovilismo cerrado del público, el ánimo de lucro y la estulticia de directores y empresarios, la mediocridad de los actores y de las compañías (Dougherty, 1984). Arrecian las campañas lanzadas por ciertos periódicos (*El Imparcial*, *La Libertad*, *El Sol* o *El Heraldo de Madrid*, a partir de 1925) o individuos como Federico Navas, que publica una encuesta en *El Heraldo de Madrid*, en 1928, editada luego en *Las esfinges de Talía* o encuesta sobre la crisis del teatro. Es verdad que los males ancestrales de la escena española no permiten la menor evolución: la presión de la demanda y la «ley de la taquilla» no facilitan una reforma en profundidad.

Entre los intelectuales, la urgencia de la renovación sigue apremiante, cada uno por su cuenta y a su manera, incluso entre numerosos escritores que carecen de auténtica experiencia teatral pero se lanzan con coraje en la batalla. La lista de las tentativas de reforma es larga, pero no suelen pasar de experimentos individuales, pocas veces llevados a la práctica, a menudo confidenciales y, en honor a la verdad, escasamente exultantes en el plano escénico. La (simpática) inquietud que agita el mundillo de los creadores no parte de un esfuerzo coherente de teorización: no emergen corrientes o escuelas que pudieran estructurar el teatro nacional que sigue sin poseer «conservatorio» o institución afín que marcaría rumbos y pautas; la batalla por la creación de un Teatro Nacional, intensa en 1910-1920 (Rubio, 1998), se reanima en la década siguiente, con el mismo resultado. El «pirandellismo», por ejemplo, que cunde por España a partir de 1924 (Dougherty, 1990: 44), no desemboca en nada concreto, aunque la influencia de Pirandello - en Lorca, entre otros - va mucho más allá de las pocas representaciones que se ven en el país. Se conocen en España las teorías de Craig, Appia, Stanislavski o Meyerhold, o las experiencias de Reinhardt, Gémier, Baty, Copeau, etc. De ahí a aplicarlas... Si hay que dibujar tendencias en este frenesí de la renovación impotente, sobresalen tres orientaciones.

La primera la constituiría una especie de frente del rechazo: rechazo de la comicidad mecánica, rechazo del retruécano, rechazo de los tipos costumbristas (el «fresco» ha sustituido al «chulo» o al «castizo»), rechazo incluso de los aspectos positivos que podría tener el teatro comercial, como pasa en Francia, donde el «vodevil» es capaz de flirtear con la modernidad (Achard) y el drama burgués con Freud (Lenormand). La mayoría de los buenos profesionales de la época pertenecen a este grupo, de Benavente a los hermanos Machado. Su exigencia de «dignidad», de decencia, de altura, etc., acaso contribuya a restituir cierto lustre al teatro nacional, pero no desemboca para nada en una auténtica renovación, muy al contrario, ya que se limitan (en el mejor de los casos) a revocar fachadas sin tocar el edificio.

En un segundo grupo caben todos los que exigen la liquidación definitiva del naturalismo y del realismo que no solamente oponen una sólida resistencia, sino que han conquistado buena parte del teatro del «Boulevard» en Francia y en España (Martín Rodríguez): el teatro realista sigue teniendo sus públicos y sus autores. En 1923, Rivas Cherif rezonga: «El realismo literario nos infeccionó al cabo. ¡El realismo! La negación del arte en su esencia

[...]. La vida misma fotografiada con insolente y desconsoladora veracidad». Azorín, uno de los críticos teatrales más fecundos en la prensa de entonces, cultiva con cierto retraso la herencia simbolista, como en las cuatro piecitas de *Lo invisible*, montadas en 1927 y publicadas en 1928, de estricta observancia maeterlinckiana, o se inventa un teatro «surrealista» que nada tiene que ver con el de Breton. Pero sus obras tienen poco éxito: *Old Spain*, en 1926; *Brandy, mucho brandy*, en 1927, o *El clamor* - ¡en colaboración con Muñoz Seca!-, en 1928. Unamuno, con *Fedra* (1924), *El otro* (1926) o *El hermano Juan* (1929), sigue estancándose en un teatro psicológico y filosófico respaldado en conceptos y palabras: un teatro que prolonga su producción narrativa (la cual, a su vez, recurre a la dramatización de los diálogos) basada en personajes desgarrados y agónicos, un teatro siempre estático y verboso y muy poco «teatral», como lo reconoce Manuel García Blanco, el prologuista de su *Teatro Completo*. Marcelino Domingo (*Vidas rectas*, 1924), Luis Araquistáin (*El rodeo*, 1925), incluso Ignacio Sánchez Mejías (que estrena su muy freudiana *Sinrazón*, en 1928, en el Teatro Calderón) ilustran la preocupación por el teatro, pero los aplausos no los acompañan. Jacinto Grau, entre 1919 (*El Caballero Varona*) y 1929 (*El Señor de Pigmalión*), influenciado por Pirandello y Lenormand, no gusta en España pero triunfa en Francia (Dullin lo monta en el *Atelier*) y en Praga.

El fracaso de estas experiencias se explica, al parecer, porque no hacen más que prolongar la tradición muy española (su fuerza y, también, su punto débil) de un teatro de la palabra en el que el lenguaje era y sigue siendo el motor y el protagonista esencial, a expensas de la acción y, sobre todo, de lo escénico. Unamuno y Casona, en el fondo, ilustran treinta años de continuidad. Azorín, tan presente en el terreno crítico, perora: «En el arte del teatro, el diálogo lo es todo; en el diálogo debe estar contenido todo. El carácter de los personajes, la escena, el traje, las costumbres. [...] Todo, en fin, se debe deducir del diálogo. El teatro vale y brilla por el diálogo» (OC: IX, 93). En la línea del sainete o de la literatura realista, la palabra es siempre superior al gesto, al movimiento, a la escenografía, es fuente de entendimiento y de placer (casi carnal, en el mejor de los casos), complicidad e identidad compartidas por encima de las diferencias culturales y regionales; chistes, retruécanos, conceptismos a la Benavente, versos altisonantes que la burguesía española sigue saboreando aunque, paradójicamente, como lo deplora la crítica, los actores no saben recitarlos, la palabra es el manjar privilegiado, en el melodramón o el «astracán», en la tragedia o la comedia supuestamente fina. Renovar por el lenguaje sigue siendo la gran obsesión nacional; es el reflejo más inmediato, quizás la reforma más necesaria también, pero sin olvidar la escena. En los años veinte y treinta, como a finales del siglo xix, y a pesar de la aportación del Simbolismo, la palabra se sigue considerando como el vehículo del mensaje indispensable, de la «Verdad» y de la obsesión pedagógica o didáctica que el mejor teatro español no sabe (o no quiere) abandonar. Como se lamenta Pérez de Ayala, en 1915, la tradición teatral española, definitivamente literaria y poco escénica, lleva «a la simple palabrería», «al verbo inflado e insane».

La tercera orientación, la más vigorosamente moderna y la más minoritaria, pretende «reteatralizar» el teatro mediante el actor, el gesto, la danza, la pantomima, el ritmo, la plasticidad, la acústica, es decir, por la escena. El rechazo del teatro «a la italiana» sigue de actualidad; Shakespeare, el ídolo de los reformadores o la *Commedia dell'Arte*, siguen proporcionando modelos. Se trata de devolver al teatro sus verdaderas dimensiones donde el texto no es más que uno, entre muchos, de los múltiples mecanismos que entran en juego, en la perspectiva de lo que se lleva haciendo, desde hace algún tiempo, en Europa; desde Craig, Appia, Meyerhold y la larga lista de directores como LugnéPoe, Gémier, Dullin, Jouvet,

Pitoéff, Reinhardt, etc. Pero esta alternativa a la escena «a la italiana» no pasa de piadosa ilusión. Mientras que la reforma del teatro en toda Europa da la prioridad a la escena sobre el texto, España se resiste. No porque los españoles no viajen ni ignoren lo que pasa fuera, en París, Berlín o Moscú; los intermediarios culturales, como Gómez Carrillo y la prensa en general, cumplen con su labor informadora. Muchas compañías extranjeras pasan por Madrid o Barcelona, las italianas, en prioridad, pero también las francesas, como la tropa Karsenty, que aporta una presencia francesa regular; como Lugné-Poe en 1922; los Pitoéff en febrero de 1927; la «Compagnie des Quinze», discípulos de Copeau, en 1933; los «Théophiliens» (teatro medieval francés, en 1936), etc. El auditorio de la Residencia de Estudiantes recibe a autores, conferenciantes y obras de vanguardia: Jules Romains (en 1922), Pitoéff, etc. Pero el impacto en la crítica y en el público es débil, sea porque las compañías francesas viajan a España con actores de segundo orden o instalaciones escénicas más que sucintas (una ligereza que se censura en España desde hace tiempo), sea porque las novedades escénicas se consideran «como inauditas extravagancias», según Díez-Canedo («Panorama del Teatro Español desde 1914 hasta 1936», *Hora de España*, abril de 1938: 13-52).

La crisis del teatro español no carece de culpables: público, actores, autores, críticos, empresarios, y también muchos intelectuales bien intencionados que, por lo general, no analizan con tino las necesidades de la escena moderna. «Nuestra pobreza escénica» (José Rogelio Sánchez, en 1914) también se explica por la ausencia de verdaderos directores de escena. Se mantiene la vieja usanza de confiar la dirección al primer actor o al dueño de la tropa, pero no hay auténticos especialistas de la dirección artística, a excepción de Adriá Guad, que no tuvo el apoyo que se merecía. «¿Existe el director de escena en nuestros teatros? Creemos que no», escribe Luis Millá Gacio, en 1914 (Rubio, 1998: 341). En 1915, Pérez de Ayala, en un artículo titulado precisamente «Las máscaras. La reteatralización», publicado en España, diagnostica que la crisis del teatro viene de la confusión entre «el arte dramático» y «el arte teatral», es decir, entre literatura y escena. España posee una rica literatura dramática, pero no pasa de una teatralidad convencional, que ignora la danza, la pantomima, la música, hasta tal punto de que unas Tórtola Valencia o Imperio Argentina sean infinitamente más modernas, hasta de vanguardia, cosa que se les reconoce en toda Europa, que la mayoría de las empresas teatrales del momento (Rubio, 1998: 201-203). Esta lucidez de Pérez de Ayala sólo es un caso aislado.

Sin embargo, en los años veinte, algunas tentativas de reteatralización por la escena, en círculos limitados, inventan por así decirlo el teatro de arte y ensayo: «Los amigos de Valle-Inclán» en 1920, el proyecto dirigido por Gual desde 1913 en la óptica de la «Escola Catalana d'Art Dramatic» y, sobre todo, las tres experiencias de Rivas Cherif: «El Cántaro roto» (1926), «El Mirlo Blanco» (1926-1927) y «El Caracol» (1926-1928) que montan Azorín, Cocteau y Sueño de la razón, una obra sobre la homosexualidad femenina del propio Rivas. Estas experiencias tienen el mérito de configurar un proyecto coherente y moderno, fuera de los círculos comerciales e institucionales. Estas iniciativas, cuando pasan de mero proyecto, son efímeras y a menudo íntimas, como el salón de los Baroja o el Club Anfístora de Pura de Ucelay, a partir de 1930. Otra tentativa de Gual para resucitar un nuevo «Teatre Intim», en Madrid, con el apoyo de Azorín, Rivas Cherif y Pérez de Ayala, en 1923, fracasa. Habrá que esperar los años treinta para que otros proyectos se lleven a cabo.

Dos figuras destacan en la época, con objetivos muy distintos: Gregorio Martínez Sierra y Cipriano de Rivas Cherif.

Después de una juventud dedicada al culto fervoroso del Modernismo, el polígrafo Gregorio Martínez Sierra (poesía, ensayos, traducciones: también funda las Ediciones Renacimiento en 1907, que son un modelo de trabajo editorial de calidad) escoge la vía del teatro profesional, con el Teatro de Arte, creado en 1915 y disuelto en 1930 y que utilizó el Teatro Eslava entre 1916 y 1926. En un principio, se trata de conciliar el arte con el aspecto comercial, de buscar «el éxito artístico más que la material prosperidad» (Martínez Sierra, «Buenos consejos», Boletín de la Sociedad General Española de Espectáculos, núm. 2, enero de 1924). Con una tropa estable, compuesta de actores no muy «maleados» por la rutina (su obsesión), que aceptan la disciplina colectiva y un mínimo de ensayos, Martínez Sierra es antes de todo un pragmático que da espectáculos de calidad para un público burgués al que intenta seducir; la instauración del «lunes de moda», a partir de noviembre de 1917, y del «Teatro de las familias», a partir de enero de 1923, caracterizan la orientación muy «posibilista» del proyecto.

En cuanto al repertorio, no se aventura demasiado: un Molière por aquí, un Goldoni por allí, algunas obras de Ibsen o de Shaw (que no gustan). El estreno de *El maleficio de la mariposa*, de Lorca, en 1920, con una escenografía atrevida, se va al foso ruidosamente y le disuade de perseverar en la audacia. Martínez Sierra prefiere halagar a su público con obras cómicas o sentimentales: Sassone, Luca de Tena, Borrás, Arniches, los Álvarez Quintero, Linares Rivas, Muñoz Seca, traducciones del «Boulevard» (los inevitables Flers y Caillavet, Sardou, Augier, Croisset, Tristan Bernard, Dumas, Verneuil), o con las «comedias» lacrimales que le escribe su esposa, María Lejárraga (que firma él) y que representa su amante, Catalina Bárcena. Tampoco vacila en escribir y montar zarzuelas, operetas, revistas y demás espectáculos de variedades que le sanean la tesorería. Sin embargo, entre sus méritos entran, por un lado, el teatro para niños, donde juega con la fantasía y la visualidad, y, por otro, algunas pantomimas o espectáculos de danza, inspirados en los ballets rusos, que asocian a Fontanals y Bürmann (para la parte plástica) con Falla, Turina, Usandizaga y Conrado del Campo para la parte musical; *El corregidor y la molinera*, de Antonio de Alarcón, con música de Falla, en 1917, será adoptada y adaptada por Diaghilev.

Martínez Sierra figura sobre todo como el primer «Director de escena» español. Admirador de Craig y de los ballets rusos, supo rodearse con un equipo de pintores y escenógrafos que proceden de la vanguardia plástica: Barradas, Fontanals y Bürmann (que se ha formado con Reinhardt en Berlín y viene del Expresionismo alemán) dan a los decorados una «poesía» y una fantasía muy lejos del tradicional verismo. La crítica, a menudo poco favorable a los textos, reconoce la calidad de la interpretación y el trabajo de los escenógrafos. En realidad, Bürmann es el que salva la mayoría de las obras. *El pavo real*, de Marquina, en 1922, con decorados de Bürmann y Fontanals, marca una fecha en la historia de la escenografía española: lujo, calidad, buen gusto, refinamiento, la crítica no escatima sus alabanzas, tanto más cuanto que la tensión ideológica del repertorio no asusta para nada al público del Eslava. Lejos de ser un revolucionario, Martínez Sierra aporta una vitalidad y un sentido del espectáculo a la escena española.

Con Rivas Cherif, conviene hablar de ruptura radical y aun de vanguardia estética e ideológica. Admirador de Wagner, de los ballets rusos, influenciado por Craig, por Copeau y su «Vieux Colombier», por «la teoría de los silencios» de Baty, por Dullin y los Pitoéff, es uno de los más virulentos críticos del teatro burgués, bajo todas sus formas. Para con Martínez Sierra, demuestra una lucidez feroz: «Martínez Sierra se ha convertido en un "producteur" para familias distinguidas, para imbéciles de la buena sociedad, para cretinos

que van al teatro para digerir la cena y sienten predilección por la comedia blanca, la abominable comedia blanca. [...] Se ha pasado al público» («Hay que huir de Martínez Sierra», en *Fantasio*, 1926, con el seudónimo de Julien Sorel). Es un teórico prolífico, en la prensa, con seudónimos variados, y crea el Teatro Escuela Nueva, en 1919-1920, en el que intenta renovar el repertorio, con unos clásicos y obras inéditas españolas o extranjeras: Cervantes, Ibsen, Tagore, Synge, Crommelynck, Chéjov, Cocteau (*Orfeo*, por la Compañía Caracol, y *La voix humaine*, en 1930), a veces con obras propias o de Ricardo Baroja. Pone en práctica una estética moderna de la escena, con una nueva concepción del trabajo de actor, una nueva teoría de la puesta en escena, de la luz y del espacio: Bartolozzi y Bürmann encuentran allí dónde emplear sus talentos. Monta a Cocteau con mimos, acróbatas, máscaras, payasos, cabezas de cartón y una buena dosis de humor, y con «*El Cántaro roto*», monta *Ligazón*, de Valle-Inclán. El teatro se vuelve fiesta y placer de los sentidos, goce inmediato y ritual.

Por otra parte, Rivas Cherif que congenia con las ideas de Barbusse y del grupo «Clarté», se inspira de Firmin Gémier y de sus experiencias de teatro popular que presencié en París, en 1919-1920: la primera representación del TEN, *Un enemigo del pueblo*, de Ibsen, coincide con el congreso de la UGT, en el Teatro Español, en 1920, y cobra un evidente valor emblemático. Concibe el teatro como un arte social, dotado de una misión, que debe responder a las exigencias de la época actual, con vitalidad nueva, al aire libre, fuera de los esquemas impuestos, lejos del decorativismo y de todas las rutinas, suscitar una comunión auténtica, más sensible que intelectual, con un público también disponible y capaz de volverse «actor». Esta alianza de lo político y del arte explica quizás los temores que inspira a Rivas un experimentalismo excesivo y algunos le reprocharán unas concepciones escénicas un poco tibias, más didácticas que experimentales. Sin embargo, Rivas es la gran figura de la escena española de los años veinte y, sobre todo, de los años treinta en los que, después de la disolución del TEN que no pudo con las obligaciones económicas del teatro, emprenderá una renovación de mayor vuelo.

Arniches, Valle-Inclán, Lorca

Entre los centenares de autores de la época, tres merecen un capítulo aparte.

Carlos Arniches representa la tentativa más convincente de superación e incluso de subversión de la mecánica y de las recetas del teatro cómico (Ríos Carratalá, 1994). Es la figura incontestable del sainete y del lenguaje enjundioso y se le llamará hasta la guerra para rellenar las salas, pero intuye, desde principios de la década de 1910, que la fórmula es ya obsoleta, repetitiva y desconectada de las realidades del país. Movido, a la vez, por un sentimiento de insatisfacción estética y social, y por la convicción de que el mensaje no puede abandonar del todo los mecanismos eficaces de la risa si quiere conseguir algún efecto en el público, Arniches se compromete, a su manera, en la reforma del género. En 1915-1916, escribe unos sainetes muy concentrados (algunas páginas), reunidos en 1917 bajo de título *Del Madrid castizo*, donde la vitalidad del lenguaje subvierte la relojería placentera de la risa, desestabilizan la (buena) conciencia y hasta el género. No se representan, pero implican un giro que se concreta con las «tragedias grotescas». No han desaparecido las cascadas de chistes, los tipos caricaturales, todo lo que le asegura el éxito desde hace un cuarto de siglo, pero las preocupaciones moralizantes (nunca ausentes en Arniches, hasta en el sainete más comercial) y las perspectivas críticas (contra el oscurantismo provinciano, el caciquismo, la oligarquía, la esclerosis de una sociedad) dan a esta risa una nueva dimensión. A partir de La

señorita de Trevélez - que aún no tiene la etiqueta de «tragedia grotesca», pero la merece-, en 1916, Arniches inventa una nueva fórmula teatral que combina los mecanismos tradicionales con ingredientes melodramáticos y hasta trágicos que pervierten la buena risa confortable. La mueca amarga asoma detrás de la risa. Esta simultaneidad de la risa y de la mueca, al límite del malestar, con atisbos de melodrama paródico, de inverosimilitud asumida hasta el absurdo, invita a considerar que Arniches ensaya un nuevo proyecto de renovación teatral, por el mensaje (a veces convencional, pero nunca fue un revolucionario) y por la dramaturgia. Los caciques, en 1920, es seguramente una de las más feroces y eficaces denuncias del caciquismo hispano en toda la literatura española y una tentativa de superación de los géneros cómicos. Lorca (que decía que había más «poesía» en una obra de Arniches que en todo el teatro de la época) y Valle-Inclán (que no vacila en reutilizar ciertos procedimientos suyos como, por ejemplo, el juego de saluciones es trambólicas, los tacos jocosos y la onomástica sugerente) han alabado un teatro que la crítica no valoró siempre. Sigue siendo un teatro de la palabra, pero donde el lenguaje deriva hacia la greguería, el hallazgo vertiginoso y lúdico o la mera glosolalia; una lengua enjundiosa y festiva en la que el significante domina, lo que sí le confiere este aspecto «poético» del que habla Lorca. Durante los años veinte, al lado de los sainetes y zarzuelas tradicionales (¡hay que vivir!), Arniches alimenta un repertorio de «tragedias grotescas» que queda por descubrir: ¡Que viene mi marido! (1918), Es mi hombre (1921), La locura de Don Juan (1923), El solar de mediacapa (1928), ¡La condesa está triste! (1930), etc. Rehabilitar la risa contra los espíritus cascarrabias podría ser una prioridad.

En 1920, cuando vuelve al teatro, después de algunos años de silencio, Valle-Inclán ya no es un principiante. La pipa de kif, en 1919, parecía anunciar una nueva orientación. El año 1920, su *annus mirificus* según Mainer, es particularmente fecundo: la primera versión de *Luces de Bohemia*, *La enamorada del rey*, *Divinas palabras* y *Farsa y licencia de la reina castiza*. La unidad profunda del teatro de Valle-Inclán, ferozmente antiburgués y antirealista, es patente detrás de su aparente diversidad. Su abundante producción en estos años es sinónima de experimentación, de búsqueda de una estética teatral en franca ruptura. En 1923, *Cara de Plata* cierra la trilogía de las Comedias bárbaras y lo grotesco más estilizado se nutre visiblemente de las vanguardias estéticas (el Cubismo, en particular). En 1924 sale la versión definitiva y más combativa de *Luces de Bohemia*. En 1927 publica el extraordinario *Retablo de la Avaricia, la Lujuria y la Muerte*, que contiene dos «autos para siluetas»: *Ligazón*, de 1926, y *Sacrificio*, de 1927, además de *La cabeza del Bautista* y *La rosa de papel*, de 1924. Por fin, en 1930, *Martes de Carnaval* reúne tres esperpentos: *Las galas del difunto* (1926), *Los cuernos de don Friolera* (1921) y *La hija del capitán* (1927). Estas obras, que suponen una auténtica renovación teatral, textual y escénica, no se representan casi nunca, tanto más cuanto que el exigente Valle se enfrenta con la inercia del teatro oficial y se enfada con todo el mundo o es víctima de la inquina de los militares. También es verdad que es difícil imaginar a la Guerrero, curtida en obras de Echegaray y Benavente, capaz de representar una Comedia bárbara o un esperpento. Sus apariciones en los escenarios durante los años veinte se limitan al carácter experimental de sus colaboraciones con Rivas Cherif: tres representaciones de *Ligazón* en el Círculo de Bellas Artes, en 1926, unas treinta representaciones de *Farsa y licencia de la reina castiza*, en 1930, y nada más.

Para Valle, estos años son sobre todo los del esperpento. La definición que da Max Extrella, en *Luces de Bohemia*, de lo que no es un término genérico teatral, es más una pirueta lexical truculenta, un rechazo de los géneros convencionales y de los buenos modales (la caricatura, lo deforme, lo monstruoso). La metáfora y la provocación son los instrumentos

de una búsqueda estética y de una visión despiadada de la historia. Inventado por Goya (la referencia plástica), el esperpento obedece a una estética expresionista de la deformación («Los héroes clásicos han ido a pasearse en el callejón del Gato») que corresponde a la realidad histórica nacional, tan irrisoria y ridícula que no permite la tragedia y sus perspectivas consoladoras: «El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada», «España es una deformación grotesca de la civilización europea». Pero el esperpento es antes de todo teatro, una teoría y una práctica estéticas marcadas por el rigor absoluto: «Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas». En este sentido, no sería descabellado aplicar el término de esperpento a la producción de los años veinte, incluso a las obras que, como el Retablo, no llevan esta etiqueta.

El esperpento, como otras muchas fórmulas artísticas de la década, en el teatro y en el arte en general, cuestiona el concepto de género, sus fronteras, las relaciones necesarias y conflictivas entre el arte y la realidad. Como en el teatro de Jarry (un modelo posible) o de Arniches, asocia lo grotesco, la pintura feroz de las elites (sociales, políticas, intelectuales) con un proyecto estético coherente, antiaristotélico, antipsicológico y antimimético. Valle-Inclán también reivindica un teatro de la palabra, del lenguaje como materia primordial, pero un lenguaje gesticulante, virulento hasta la crueldad, corrosivo, que, de tanto parodiar y caricaturar, acaba por subvertir las raíces mismas de las convenciones semiológicas del lenguaje nacional. Valle echa mano de todos los repertorios: el género chico, el sainete, el gran guiñol, la farsa, el folletín, el melodrama, para elaborar una estética de la distorsión, de la violencia, de la desmesura sistemática, de la simultaneidad de los sentidos y de las recepciones que prohíbe todo tipo de identificación, del placer sensorial y de lo infinitamente chirriante, un teatro que provoca malestar, en el que los personae descoyuntados son títeres y marionetas, donde el lenguaje recupera su libertad y su aptitud creadora sólo después de haber subvertido su aptitud a la designación, en una sociedad española en la que las cosas y los signos ya no coinciden. En última instancia, el lenguaje (la materia, los sonidos, los juegos, más que los conceptos) define la Poética y la estética de Valle. Las didascalias, por ejemplo, ya no meramente denotativas, sino lúdicas y metaliterarias, ilustran estas nuevas funciones de la palabra y del procedimiento: «De repente el grillo del teléfono se orina en el gran regazo burocrático» (Luces de Bohemia, escena 8). Valle-Inclán prolonga el simbolismo que le impregnó (su poética y las tensiones metafísicas de su teatro deben mucho a Maeterlinck) hacia un expresionismo chispeante que lo convierte en uno de los representantes más suntuosos de la nebulosa expresionista europea.

Valle-Inclán representa sobre todo una exploración vertiginosa de la teatralidad y de la escena que las posibilidades materiales y técnicas (y sobre todo mentales) del teatro español de su época no permiten aprovechar. Por algo la rutina y la crítica lo han arrinconado tantas veces en el tópico del «teatro irrepresentable». Como no deja de proclamarlo, el teatro es ante todo plasticidad. Dotado de una inmensa cultura en pintura europea y española, antigua y moderna, cada una de sus escenas está construida como un cuadro, un retablo o un tríptico donde las reminiscencias pictóricas abarcan todos los registros, en una intertextualidad pictural de una riqueza inaudita. Cada una de sus piezas se elabora con juegos de luces, ritmos, movimientos, sonidos. Su empleo de la iluminación (por debajo, oblicua...), de los contrastes entre el blanco y el negro o los flashes de colores violentos (rojo, morado, algo de azul o de verde), de los desplazamientos de los personajes o de los grupos corales, de los ruidos exteriores al escenario (una novedad en España), de las voces, los gritos, los silencios (la gran lección de Maeterlinck) y el cuerpo en general supone un trabajo de actor impensable

en España en la época. Todo remite a un teatro de la «sugestión», como lo exigía Mallarmé, de la sensación física inmediata. En su sistema, algunos años antes de Artaud, hasta el lenguaje es gesto, impacto sensorial directo, reflejo de defensa o de agresión y nunca instrumento de análisis y de razón. La escena, en Valle, es el auténtico motor de lo grotesco, de la farsa, del guiñol que le dan su consistencia al discurso metafísico o histórico.

En cuanto a Lorca, los años veinte son años de tanteos y de experimentación, con los mismos principios básicos que Valle, pero con otros registros expresivos. Su reivindicación de un teatro «poético» implica, precisamente, no una vuelta al verso, sino una dramaturgia de lo sensible, de todos los significantes que, en el teatro, participan en la representación. Su reforma del teatro como espectáculo «total» también pasa por el cuerpo, la plasticidad, el espacio, la arquitectura, la luz, el color, el movimiento, la música, la danza, la pantomima. De ahí la atención que presta a los decorados y a las perspectivas (en conformidad con las enseñanzas de las artes gráficas desde el Cubismo: la aportación de Burmann también es decisiva), al trabajo del actor (mimo, pantomima, marioneta), al cuerpo, a la voz, todos los códigos físicos presentes en el escenario. En esta óptica, incluso el lenguaje designa más por sus ingredientes sonoros y sensuales o sus aperturas hacia el imaginario (la metáfora) que por sus mecanismos lógicos y conceptuales; «poético», como en Valle-Inclán, remite a la «función poética» de la que habla Jakobson, es conexión de significantes antes de ser instrumento de conocimiento o de razón, y obsesión del metalenguaje. Es evidente la relación estrecha con su escritura poética y la de los demás poetas de la época.

En esta década, todo esto es aún vacilante, pero la búsqueda estética se está elaborando, con registros variados y complementarios. El maleficio de la mariposa (cuatro representaciones en 1920) es una «tragedia en miniatura», con influencia de Shakespeare, que contiene ya un proyecto de espectáculo total que combina la fantasía irrealista, el color y la danza. La Tragedia de don Cristóbal y la señá Rosita (escrita desde 1923) y el Retablillo de don Cristóbal juegan con el contraste entre lirismo y la farsa guiñolesca. Mariana Pineda, escrita en 1925 y representada en 1927, por la Xirgu, recupera el romance del drama histórico (a la manera de Marquina) al servicio del conflicto íntimo. La zapatera prodigiosa, empezada en 1923-1924, remodelada varias veces antes de su estreno, en 1930, y Amor de don Perlimplín y Belisa en su jardín (1929, estrenada en 1930, en el Club Anfístora) son farsas metafísicas.

Todas estas obras contienen, con combinaciones variadas, los ingredientes de la estética teatral lorquiana basada en la conjunción de tres mecanismos esenciales. Por un lado, una tensión simbólica y metafísica omnipresente, muy bien resumida por Ruiz Ramón por la oposición entre «un principio de autoridad y un principio de libertad» (1997: 177). En Lorca, la libertad, el amor y el mundo se excluyen; el fracaso individual y la muerte, la frustración del deseo individual son el motor de la acción y de toda la dramaturgia. Por otro lado, un teatro de los sentidos y de la sensualidad, un festín de gestos, colores y sonidos, ritmo y movimiento. Por fin, una voluntad metateatral obsesiva, perceptible en los prólogos, las presentaciones y las escenas primeras con valor programático que proclaman, más allá del fracaso existencial y afectivo, la primacía absoluta de la creación artística.

Inspirándose, a la vez, en el patrimonio popular o folclórico y en las corrientes más modernas del arte contemporáneo, en la farsa y las marionetas, el teatro de Lorca representa indudablemente (aunque no sea siempre fácil calibrar su deuda hacia las teorías europeas) una empresa original de renovación por el lenguaje y, sobre todo, por la escena, una empresa de

superación sistemática del lenguaje hacia la sensación y el sueño. La situación general del teatro español es todavía un obstáculo para esta renovación, pero, gracias a directores como Rivas Cherif y actrices como Margarita Xirgu, consigue mal que bien llegar a los escenarios a finales de los años veinte. Con *Así que pasen cinco años* (1930-1931), a la vez experimental y muy elaborada, asoma una ruptura formal que anuncia la madurez de los «poemas dramáticos» y de las tragedias de los últimos años.

LAS ARTES PLÁSTICAS ENTRE 1917 Y 1930

Con motivo, principalmente, de la primera guerra mundial que provoca la llegada de artistas de vanguardia en España, el panorama artístico cambia a partir de 1917. Al lado del arte tradicional, definido desde principios de siglo por el arte regionalista o nacionalista, con una variante muy peculiar de un arte nacionalista propiamente catalán, el Noucentisme, múltiples ecos de la vanguardia europea hacen su aparición en un plano experimental. Entre estos dos polos opuestos - la tradición y la vanguardia-, lo que se impone como arte característico de los años veinte en España es una renovación del arte tradicional que se hará según diversas modalidades, en función de la variedad geográfica ibérica, y que podemos reunir bajo el nombre de los «Realismos», adoptando el plural como lo hizo, para el conjunto del arte europeo coetáneo, la exposición organizada por el Centro Pompidou de París, en 1981.

La tradición: el arte regionalista y el arte nacionalista

El desastre de 1898 mostró claramente la fragilidad de las infraestructuras del Estado español, consideradas hasta entonces más o menos sólidas, lo que acentuó las diferencias regionales. Los escritores regeneracionistas quisieron dar una visión nueva del país, haciendo resaltar las diferencias regionales. Los textos de Azorín sobre el paisaje, la pintura de Zuloaga, el que Valle-Inclán haya puesto de relieve la lengua y las costumbres gallegas, los paisajes mediterráneos valencianos de Sorolla, el regionalismo «costumbrista» de Blasco Ibáñez, etc., provocaron la aparición de una cultura regionalista que sólo recurría a la cultura popular como justificación, como folclore (Bozal, 1993). El arte regionalista valoriza los rasgos específicamente regionales. Lo promueve la gran burguesía de los terratenientes que hacen votos por un renacer del pasado tradicional y se oponen a cualquier novedad. En este sentido, regionalismo y nacionalismo son las dos caras de una misma moneda, aunque puedan parecer opuestos, ya que el nacionalismo reivindica igualmente la «quintaesencia» de la tradición, pero a un nivel nacional, no únicamente regional (Bozal, 1993). La similitud entre las dos corrientes artísticas es todavía más evidente cuando uno se percató que un mismo conjunto, el del arte del País Vasco, aparece como regionalista visto desde Madrid, y nacionalista visto desde las Vascongadas. El arte regionalista es un arte claramente orientado hacia el pasado, la tradición. Es significativo que no lo haya en Cataluña, con alguna excepción que sería la del leridano Viladrich, y que represente sólo un aspecto del arte del País Vasco, de Asturias y de Galicia, es decir, de las regiones más industriales y más modernas de España para las tres primeras, mientras que en Galicia la situación del proletariado agrícola es tan catastrófica que provoca la aparición de un arte realista de denuncia social. Podríamos observar, en todas las regiones del Estado español, la corriente del arte regionalista que, en los años veinte, ha entrado ya en una fase de franca regresión. Nos limitaremos a mencionar sus manifestaciones más importantes.

Sorolla (1863-1923) es el pintor del Levante, del Mediterráneo, de la luz de la costa valenciana, antes de emprender, entre 1911 y 1920, quizás la obra maestra de la pintura regionalista y de la pintura nacionalista, el ciclo folclórico de los catorce cuadros que le encarga la Hispanic Society de Nueva York; esas pinturas, en conformidad con el nacionalismo de los escritores regeneracionistas de principios del siglo xx, dan de España una imagen arcaica y rural e insisten sobre la gran diversidad regional del país y sus raíces

populares. Al lado de Sorolla y de Zuloaga, los dos grandes maestros de la pintura española tradicional, merecen ser citados Cecilio Plá y Antonio Muñoz Degrain, dos valencianos instalados en Madrid; un pintor postsimbolista y decadente, Eduardo Chicharro, y dos pintores catalanes de fama mundial, con clientela internacional, dos grandes maestros de la pintura decorativa monumental, Hermenegildo Anglada Camarasa y Josep Maria Sert. En Andalucía y Extremadura, al lado de pintores como Gonzalo Bilbao, en Sevilla; José Denís Belgrano, en Málaga, o Eugenio Hermoso, en Extremadura, cuyo regionalismo parece proceder en línea directa del costumbrismo del siglo xix, aparece la personalidad muy controvertida del cordobés Julio Romero de Torres, que une el regionalismo y el simbolismo en una visión mítica y folclórica de una supuesta alma o esencia del pueblo andaluz. En Aragón, la gran exposición de Zuloaga en Zaragoza, en la primavera de 1916, había alentado el regionalismo. Si Díaz Domínguez es el artista más influido por el pintor vasco, el pintor regionalista aragonés más interesante es Francisco Marín Bagüés (García Guatas, 1976). En Galicia, Fernando Álvarez de Sotomayor es el gran representante de la pintura regionalista, con José Seijo y Carlos Sobrino (Filgueira Valverde, 1984). Luis Menéndez Pidal y Álvarez Sala definen el regionalismo asturiano. En el País Vasco, el arte regionalista parece más moderno estéticamente que los otros regionalismos peninsulares. Se complace en una evocación sintética con colores brillantes del mundo campesino vasco, símbolo de las tradiciones y de las virtudes raciales del país. Los hermanos Valentín y Ramón de Zubiaurre y, un poco más tarde, los hermanos Arrúe llevan el arte regionalista a una especie de etnografía del pueblo vasco. Curiosamente, es otro vasco, Ignacio Zuloaga, quien inventa, mejor que los demás artistas de su tiempo, en su búsqueda casi metafísica del alma o esencia de España (paralela a la de otro vasco enamorado de Castilla, Miguel de Unamuno), lo que se podría denominar el arte nacionalista español. Zuloaga pinta una España mítica, atemporal, provinciana, profundamente religiosa y tradicional, creadora de tópicos que recuperará un poco más tarde el nacionalismo de derechas.

No existe una escultura regionalista o nacionalista equivalente a la pintura, por culpa del desfase cronológico que existe entre las dos modalidades artísticas. La escultura regionalista, castellana, vasca o gallega, que se desarrolla con fuerza en los años veinte, experimenta la influencia de la renovación estética entonces en plena pujanza. Por eso, en mi opinión, resulta más conveniente incluirla en la corriente de los «Realismos». La tradición viene, por consiguiente, representada por escultores como Mariano Benlliure, Agustí Querol o Aniceto Marinas, que son como una supervivencia de la escultura historicista y ecléctica del siglo xix, y por Miquel Blay, escultor modernista catalán establecido en Madrid desde 1906. Apreciados por los círculos académicos, protegidos por el poder político, se benefician todavía de numerosos encargos oficiales de escultura pública.

El Noucentisme: un arte nacional catalán

En la Cataluña de los años veinte, el Noucentisme es la corriente artística e intelectual preponderante. La palabra, inventada y difundida por Eugenio d'Ors, a partir de 1906, en su *Glosari*, se aplica a una cultura que se pretende nueva, diferente de la cultura decimonónica («nou» tiene en catalán el mismo doble sentido de nueve y nuevo que «neuf» en francés) y que se proclama como la cultura del presente, la de los años mil novecientos, del nuevo siglo que empieza. Esto no significa que el Noucentisme rechace el pasado y la tradición como lo hace el arte de vanguardia. La tradición que reivindica el Noucentisme no es localista, folclórica, rural, como lo es la del regionalismo hispánico. Es, por lo contrario, una tradición grecolatina, un clasicismo que habría sobrevivido hasta el siglo xx, a pesar de unas

interrupciones esporádicas y que, según Eugenio d'Ors, sería eterno, lo que constituiría una garantía ideológica frente al arte revolucionario. Contra las nociones de evolución y de revolución, D'Ors propone el concepto de intervención, al que designa, en el terreno estético, con el nombre de Arbitrarismo, es decir, la construcción teórica de un catalanismo de inspiración y de finalidad estatales, un nacionalismo que no busca su legitimidad en la tierra, la lengua, las costumbres, las tradiciones (al revés del Regeneracionismo castellano y del arte nacionalista que resulta de él), sino más bien adoptando libremente una serie de convenciones artificiales apropiadas a la finalidad que se busca. En el terreno artístico, el Arbitrarismo orsiano se articula en torno a tres conceptos fundamentales: el clasicismo, el mediterraneísmo y la ciudad. Dos pintores representan esta primera etapa clásica y mediterránea del Noucentisme. Joaquim Torres García -célebre, sobre todo entonces, por la polémica decoración del Saló de Sant Jordi del Palacio de la Generalidad- y Joaquim Sunyer proponen una visión idealizada de Cataluña que se transforma en su obra en una nueva Arcadia. Es significativo, al respecto, que una de las obras maestras de Sunyer tenga por título Pastoral. A pesar del primitivismo del primero y del «cezannismo» del segundo, en ambos artistas domina el espíritu clásico entendido como armonía, exactitud de las proporciones y paisaje hecho a la medida del hombre. Al margen de la ortodoxia orsiana, un grupo dirigido por Feliu Elías y nacido en 1908 en torno al semanario satírico Papitu, preconizaba la crítica irónica antes que la idealización como fuente de renovación artística. Con Feliu Elías, Xavier Nogués, que proviene del Modernisme, es el mejor exponente de esta corriente medio realista, medio irónica con su Catalunya pintoresca.

La escultura representa para el Noucentisme el arte paradigmático del clasicismo y del mediterraneísmo, con la iconografía casi exclusiva del desnudo femenino que obedece a los cánones de la estatuaría griega clásica. Josep Clara, Enric Casanovas y Esteve Monegal esculpen nuevas diosas mediterráneas, siguiendo el ejemplo de otro catalán, el gran escultor y precursor del mediterraneísmo, Aristide Maillol.

Este panorama cambia a partir de 1917 con la muerte de Prat de la Riba, el carismático primer presidente de la Mancomunitat, la defección de Torres García y luego la de Monegal, y el apartamiento de Eugenio d'Ors. Si se prolonga todavía la ortodoxia mediterránea y clásica, la corriente realista iniciada por Feliu Elías y Xavier Nogués se va a fortalecer.

Entre la tradición y la vanguardia: los Realismos

Entendemos por Realismos, adoptando la definición dada por Jean Clair (Clair, 1981), corrientes estéticas que marcan una vuelta hacia la realidad, es decir, cierta fidelidad en la observación de la realidad y, para ordenarla, una vuelta a los géneros tradicionales (bodegones, paisajes, escenas de género, alegorías e incluso pintura religiosa).

Los Realismos de los años veinte aparecen en Cataluña como una superación del Noucentisme, cuya estética clásica y mediterránea se cuestiona después de 1917, y tanto en Madrid como en las zonas periféricas del norte de la Península, Galicia, Asturias y el País Vasco, como una modernización del regionalismo, ya que la situación económica y social de esas regiones se había alejado de la estructura agraria tradicional sobre la cual se fundamentaba el arte regionalista.

Hasta la llegada de Daniel Vázquez Díaz, en 1918, fecha que coincide más o menos con la introducción de la vanguardia, Madrid había permanecido como el baluarte del arte

tradicional con el peso de la Academia de Bellas Artes de San Fernando y de las altas esferas del poder político. Lo que trae Vázquez Díaz de París es cierto influjo del Cubismo en la composición que pone al servicio de un arte que pretende a la monumentalidad de la pintura mural (Los músicos ciegos, 1921, y Los Monjes blancos, 1925). Desde su cátedra de pintura mural en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, Vázquez Díaz ejerce una gran influencia sobre sus discípulos y ha dejado, como mejor ejemplo de su muralismo, el conjunto de los frescos del monasterio de la Rábida cuyo tema es el descubrimiento de América por Cristóbal Colón. Vázquez Díaz es el primero y mejor ejemplo de lo que se ha llamado la renovación del arte español, es decir, una vía intermedia entre la tradición y la vanguardia, representativa del arte en Madrid, sobre todo a partir de la fundamental exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos, en 1925, donde se mezclan en un conjunto ecléctico, desde regionalistas como los hermanos Zubiaurre, hasta los auténticos artistas de vanguardia que son Barradas, Bares, Dalí, Moreno Villa, etc., pasando por los nuevos realistas vascos y castellanos. A propósito de cierta corriente decorativa, mural y clásica de la pintura de los años veinte que encontramos tanto en Madrid como en el Noucentisme catalán o en el arte vasco, con Arteta o Jesús Olasagasti, Valeriano Bozal (Bozal, 1993) ha sugerido, con motivo de los numerosos viajes de artistas españoles a Italia, una influencia del Novecento italiano, con artistas como Sironi o Severini. En Madrid, el mejor exponente de esta estética italiana es la obra de Timoteo Pérez Rubio (Tenerías en Siena, 1926).

En el contexto de una cultura profundamente académica, conservadora y, además, mucho más aislada e introvertida que las culturas catalana y vasca, la escultura castellana de la renovación busca su vía en el realismo austero e incluso ascético de la tradición de sus grandes imagineros. Es, curiosamente, un catalán afincado en Castilla, Julio Antonio, quien primero explora esa vía, con sus célebres Bustos de la raza, en los que la influencia de la estatuaría clásica romana no impide la expresión del carácter del pueblo castellano. Julio Antonio muere muy joven, en 1919, pero su realismo, popular y clásico a la vez, emparentado con la ideología de los escritores regeneracionistas, constituye un modelo para la mayoría de los escultores castellanos. Victorio Macho, amigo de Julio Antonio, consolida el realismo de este en sus bustos y estatuas, pero sobresale sobre todo con sus monumentos de una sencillez y de una fuerza arquitectónica sorprendentes para la época (Monumento a Pérez Galdós, 1918) y por la síntesis entre Realismo y Expresionismo, inspirada del arte del yugoslavo Iván Mestrovic, a la que llega en la Estatua yacente de su hermano Marcelo (1920) o en el Retrato de Unamuno. La gran aportación a la escultura hispánica de Mateo Hernández, escultor de Béjar afincado en París, pero que permanece al margen del arte francés, fue la talla directa de la piedra y un prodigioso sentido del volumen que aplica a una escultura de animales donde reúne, a la vez, la vuelta a una tradición del arte de Mesopotamia, presente en el peso del volumen, y una esquematización de las formas emparentada con el «Art déco» coetáneo. Muchos escultores jóvenes imitan el estilo realista definido por Julio Antonio y Victorio Macho, tanto castellanos como Luis Marco Pérez, que logra, en algunas obras como El alma de Castilla es el silencio (1922), un realismo austero e impactante, próximo al Expresionismo, y Francisco González Macías, oriundo de Béjar como Mateo Hernández, como escultores de la periferia afincados en Madrid, y lógicamente impregnados por el realismo castellano, como el andaluz Juan Cristóbal (La Sibila Casandra, 1931), el valenciano José Capuz (Monumento a Justino Flórez, en Jaén) y Juan Bautista Adsuara, de Castellón (Maternidad, 1927). Ese realismo castellano de finales de los años diez y principios de los años veinte, que conservaba todavía un aspecto tradicional, clásico y no tan alejado del espíritu del arte regionalista, va evolucionando poco a poco hacia un arte más renovador que francamente de vanguardia, gracias a Emiliano Barral, Francisco Pérez Mateo y Daniel González. Emiliano Barral,

natural de Sepúlveda (Segovia), venía, como Mateo Hernández, de una familia de canteros y, como este, practicó la talla directa de la piedra. En una primera etapa, sigue la vía definida por julio Antonio, produciendo unas esculturas realistas, austeras, raciales, como *Mujer de Segovia* (1924). A partir de 1926, año en el cual viaja por Italia, Barral somete su obra a un proceso de simplificación y de monumentalidad que lo emparenta con la estética de Europa central. Tanto en sus esculturas de pequeño formato (*Maternidad*, 1927) como en sus monumentos (*Tumba de Pablo Iglesias*, 1927-1930; *Monumento a Diego Arias de Miranda*, Aranda de Duero, 1930), lo que salta a la vista es la plenitud del volumen, la geometrización y el esquematismo de las formas que aparecen como la expresión de un nuevo realismo, próximo al arte coetáneo de Europa central, en un artista que está al tanto del Cubismo y de su derivación posterior, el «Art déco». Francisco Pérez Mateo, como Barral, encuentra en su trabajo con la materia (trabajó en un taller de canteros para aprender la técnica de la talla directa y también utilizó el aluminio) y con el volumen una manera de superar el carácter anecdótico del realismo castellano. Es uno de los pocos escultores españoles que tratan el tema moderno del deporte (*Boxeadores*, 1930; *Lanzador de martillo*, 1931), en un estilo igualmente original, basado en unos volúmenes cerrados, potentes y una geometrización que recuerda el Cubismo analítico, practicado todavía en aquel entonces por algunos pintores. Daniel González, oriundo de La Rioja, después de haber vivido algunos años en el País Vasco, se instala en París, en 1918. Allí elabora una escultura realista de tendencia arcaizante, inspirada por el arte egipcio (*Italiana*, 1924; *Autorretrato*, 1926), próximo por su pureza formal y la simplificación de los volúmenes, a la escultura de Barral y de Pérez Mateo. En sus interesantes dibujos y bocetos, se nota una fuerte influencia del Cubismo que una muerte prematura le impidió desarrollar en su escultura.

Galicia constituye un caso particular por tratarse de una sociedad mayoritariamente rural en la cual el fenómeno de la emigración y el sistema foral contribuían a mantener un estado de gran pobreza en el campo. Por consiguiente, el arte regionalista de Sotomayor o de Máximo Ramos parecía un engaño puramente decorativo para los artistas conscientes de la dramática situación del mundo campesino y de la necesidad de acabar con el mito de un mundo rural feliz. Al lado de Castelao, la personalidad más importante del arte gallego de los años veinte, pintor, dibujante, escritor, hombre político que publica un álbum - *Nos* (1931) - de dibujos de crítica social muy popular en Galicia, en el cual es patente la influencia de Goya, Carlos Maside, pintor, dibujante y grabador, trabaja en la misma dirección. Como Castelao, tiende a una simplificación y a una síntesis formal que refuerzan el poder satírico de su obra. A Maside, más joven, le influyen el Fauvismo y el Neocubismo, a partir de su viaje a París en 1926. Desde entonces participa en un movimiento de renovación formal que lo acerca a la vanguardia, como lo hace también Arturo Souto. Este, después de una primera etapa durante la cual somete la realidad social gallega a un tratamiento formal neocubista, característico del arte renovador de estos años, se inclina, durante la República, hacia la pintura italiana del Novecento. En Galicia, la escultura es original y dotada de gran fuerza, ya que ha sabido reunir el primitivismo inherente al arte moderno con una tradición muy rica, tanto en la utilización de los materiales (el granito y la madera policroma del arte románico y del barroco) como en la temática del realismo social. Todo eso le permite a la escultura gallega superar el banal «costumbrismo» y crear una escultura fuerte, sobria, monolítica, que pretendía simbolizar a una Galicia intemporal, marginal y dejarnos un testimonio digno del sufrimiento y de la pobreza del pueblo, de los campesinos y de los marineros. El mejor representante de esta escultura es Francisco Asorey, afincado en Santiago de Compostela, que se inspira en su escultura sobre madera policroma del arte románico gallego. Numerosos discípulos de Asorey, José María Acuña, Camilo Nogueira y Uxio Souto, trabajan en la

misma línea. La obra de juventud de Bonome, llena de un humor negro cercano al de las caricaturas de Castelao o de Bagaría, expresionista, es más crítica y sarcástica. Bonome practica la talla directa de la madera con una fuerza y una violencia que lo emparentan con la vanguardia expresionista de Europa central.

En Asturias, Evaristo Valle, después de una primera etapa modernista, pinta escenas de la vida cotidiana asturiana como, por ejemplo, manifestaciones de mineros y de pescadores o dibuja caricaturas de los ricos asturianos que han hecho fortuna en América, los indianos. En su obra, como en la de Nicanor Piñole, próxima al arte vasco por su monumentalidad, se observa una modernización estilística que proviene del postimpresionismo, con un abandono del naturalismo objetivo en provecho de una investigación formal y de una visión subjetiva y más emotiva.

La Exposición Internacional de pintura y de escultura que tuvo lugar en Bilbao en 1919 resultó un acontecimiento relevante para la modernización del arte vasco, gracias a la presencia de 61 artistas extranjeros, desde Cézanne, Gauguin, Van Gogh, hasta Matisse, Van Dongen y Vallotton. Entre los artistas españoles estaban Solana, Picasso, Gargallo o Julio Antonio (Baraňano, 1987). Si la idea de la exposición era de la Diputación de Vizcaya, el trabajo de preparación y montaje fue realizado por la Asociación de Artistas vascos (AAV), fundada en 1911 y particularmente activa después de 1915, año en que puso en marcha, en su sede de Bilbao, un programa permanente de exposiciones, tanto de pintores jóvenes y de artistas vascos consagrados, como de artistas españoles o extranjeros. Precisamente, durante la primavera de 1919, Robert y Sonia Delaunay exponían en la AAV. Ese contacto directo con la vanguardia artística europea, sobre todo francesa, tenía que influir sobre los artistas vascos. El arte vasco se modernizó sin llegar, salvo alguna excepción, a la vanguardia y lo hizo de forma muy diversa. Ya entrados en años, Iturrino y Juan de Echevarría, artistas consagrados, siguen practicando su «fauvisme» templado. Aurelio Arteta, emparentado por ciertos aspectos formales con la pintura «noucentista» catalana (también influenciado por la pintura decorativa de Puvis de Chavannes, luego por Cézanne y finalmente por la pintura mural italiana), difiere sin embargo de esta por su iconografía más popular, más social, probablemente inspirada por el escritor socialista Tomás Meabe que había orientado la pintura vasca, a principios de siglo, hacia un realismo de tipo social. La pintura de Arteta ennoblece el trabajo al dar a la vida cotidiana un sentido heroico. El aspecto potente, estructural, de su estilo encuentra su mejor expresión en el fresco, a la vez épico y decorativo, de la rotunda del Banco de Bilbao, en Madrid, donde el tratamiento formal clásico, simétrico, monumental, transforma en algo mítico la actividad manual e intelectual de todo un pueblo, el pueblo vasco. Esa misma monumentalidad y ese mismo carácter épico se vuelven a encontrar en algunos cuadros de gran formato de Gustavo de Maeztu, con temática castellana o vasca, de una simplificación y una amplitud de composición que lindan con el primitivismo, con un dibujo que, como el de Miguel Angel, da a sus cuadros una masa tectónica y a sus personajes cuerpos potentes, con colores rutilantes y suntuosos, y una iconografía legendaria donde lo decorativo se une con lo simbólico (Los novios de Vozmediano, El ciego de Calatañazor, Mujeres de mar). Tres pintores, Julián de Telleche, J. M. de Ucelay y Antonio de Guezala representan, a mi modo ver, por su independencia y originalidad y por la visión distanciada que dan de la realidad vasca, ese espíritu artístico de los años veinte que va de la pintura metafísica italiana a la Neue Sachlichkeit (Nueva Objetividad) alemana. Telleche vuelve, en sus vistas de puertos llenas de barcos, de colores sobrios y de consistente composición postcubista, a la visión plana, sintética de Gauguin y de los Nabis. Alejado del tono épico, del lirismo frecuente en las marinas, Telleche nos da una

visión fragmentada del mar, una visión quieta, más construida que sentida. José María de Ucelay propone igualmente una visión distanciada de la realidad, lejos del romanticismo y del folclore populista tan frecuentes en el arte vasco. Ucelay se dedicó principalmente al retrato, al bodegón y a obras de carácter marítimo con un estilo poético, manierista, distante, que lo emparenta, por su frialdad y su sequedad, con la *Neue Sachlichkeit*, pero conservando una gran originalidad. Antonio de Guezala es el gran animador cultural del Bilbao de estos años, el alma de la Asociación de Artistas Vascos y sin duda el espíritu más inquieto y mejor informado sobre el arte europeo de su generación. Es el único artista vasco de la época en que se nota de forma evidente la influencia de la vanguardia, sin que, no obstante, se identifique con ella, ya que Guezala, como Ucelay, es fundamentalmente un artista independiente. Se nota una doble influencia en su obra: por una parte, la del Expresionismo alemán con la temática ciudadana de la calle y, por otra parte, la del Futurismo italiano con la síntesis dinámica de las formas (*Automóvil rojo*, *Choque de tranvías en el Arenal*, 1922; *La puerta giratoria*, retrato de Begoña de la Sota, 1927). Guezala intenta plasmar la imagen psicológica del movimiento mediante un vocabulario sencillo y dinámico, formas sintéticas y colores vivos muy apropiados para el arte del cartel y de la ilustración, artes gráficas de las cuales será, como para el *ex libris*, el mejor representante en el País Vasco.

Después del impulso dado por el Modernismo a la escultura vasca a principios del siglo xx, con Paco Durrio y Nemesio Mogrovejo, Quintín de la Torre, influenciado por el realismo social del gran escultor belga Constantin Meunier, emprende, paralelamente a la pintura de Arteta, la representación de prototipos de la raza vasca y de trabajadores (*El Timonel*, 1913; *La Cargadora*, 1917; *El Grumete*, 1924). En esta misma temática de reivindicación de los tipos populares se inscribe una parte, la más interesante, de la obra de un escultor más académico, León Barrenechea (*Prueba de bueyes*, 1929). En definitiva, frente a la pintura modernizada en algunos aspectos formales, gracias al contacto con las vanguardias europeas, la escultura vasca de los años veinte aparece más regionalista y más tradicional, sobre todo si se añade a la corriente del realismo social de Quintín de la Torre, el otro movimiento mayoritario en el País Vasco, la corriente clásica representada por Moisés de Huerta y Fructuoso Orduña.

Durante esta década, Murcia vive un renacimiento cultural en torno al Círculo de Bellas Artes, renacimiento que se plasma en la creación de una excelente revista literaria: *Verso y prosa*. De ese grupo saldrán el escultor José Planes, que sólo empieza, después de 1931, a producir una obra original y renovadora, y tres pintores: Pedro Flores, Juan Bonafé y Ramón Gaya, quienes elaboran una pintura intimista, poética, inspirada por Bonnard y Vuillard, un postimpresionismo próximo al de ciertos paisajistas catalanes como Rafael Benet. Muy parecido a ellos, el castellano Esteban Vicente, amigo de Bonafé, con quien pintó en Murcia, realiza entre 1929 y 1931, durante un largo viaje a París, Londres y Barcelona, cuadros caracterizados por la levedad cromática y el carácter abocetado. El valenciano Genaro Lahuerta también tiene muchas afinidades con ese realismo poético del grupo de Murcia, pero emplea un colorido más intenso y es algunas veces atraído por lo irracional (*Escapate de camisería*, 1929; *Naipes en libertad*, 1930). El andaluz Cristóbal Ruiz, profesor en Úbeda, autor de un célebre retrato de Antonio Machado, puede completar, con su pintura melancólica de colores pastel, esa corriente de pintura intimista y poética, «juanramoniana», como la califica Valeriano Bozal (Bozal, 1993).

En Cataluña, entre 1917 y 1919, nacen agrupaciones de artistas jóvenes: Els Evolucionistes, Agrupació Courbet, Saló Nou Ambient, Agrupació d'Artistes Catalans, que

quieren diferenciarse del grupo «noucentista» preeminente, Les Arts i els Artistes, fundado en 1910. Rechazan el estilo clásico y mediterráneo del primer Noucentisme y se orientan hacia un arte más realista siguiendo dos grandes tendencias: una definida por el Impresionismo, otra por Cézanne. Este parecía, a la vez, clásico por su interés por la composición y el retorno a la forma, al volumen, y revolucionario por su rechazo del Impresionismo. Por eso inspira a una parte de esa nueva generación de artistas educados en la norma noucentista que desean ir más allá, huir de un clasicismo demasiado conservador para su gusto. Al lado de pintores que permanecen fieles a esta estética realista, como Joan Serra, Alfred Sisquella, Francesc Domingo, E.C.Ricart, Rafael Sala, Rafael Benet, Francesc Camps-Ribera, Bosch-Roger, etc., encontramos también en esos grupos a futuras figuras de la vanguardia como Joan Miró y el ceramista Josep Llorens Artigas, cuyas respectivas etapas de juventud se inscriben en ese realismo de tipo cezariano, como también el Dalí joven, demasiado joven todavía para ser miembro de esas agrupaciones. En cuanto a Feliu Elías, es el gran precursor, en Cataluña, de esta corriente realista crítica respecto al clasicismo del Noucentisme, menos influido por Cézanne que por la Neue Sachlichkeit germánica, esa especie de hiperrealismo frío y distanciado que lo aproxima a los vascos Guezala y Ucelay. Para esta generación realista de 1917, Xavier Nogués sigue siendo un maestro y una referencia, aunque su realismo crítico que linda con la caricatura no tenga seguidores. A pesar del deseo de superar el primer Noucentisme clásico y mediterráneo, esa nueva generación realista no publica manifiestos ni propone una nueva estética. Su credo realista y «cezanniano» podrá ser perfectamente recuperado durante los años veinte por el Noucentisme, un Noucentisme más realista que el primero. Es significativo al respecto que el grupo disidente de 1917, Els Evolucionistes, se fusione diez años más tarde, en 1927, con la primera y veterana asociación noucentista, Les Arts i els artistes.

El panorama de la escultura catalana es algo diferente del de la pintura, ya que el estilo clásico y mediterráneo permanece mayoritario en la obra de los jóvenes escultores Rafael Solanic, Josep Dunyac, Martí Llauredó, Fidel Aguilar, Josep Armengol, etc., que esculpen casi exclusivamente desnudos femeninos. La escultura de Joan Rebull se diferencia por una voluntad de entereza y de mayor rigor. Josep Viladomat, miembro del grupo Els Evolucionistes, produce una obra más realista, así como el veterano Manolo Hugué, cuya escultura posee, además, un carácter popular que se encuentra también en parte de la estatuaría tradicional de Pan Gargallo, perteneciendo la otra parte de su obra a la vanguardia parisina. Finalmente, la escultura, sobre todo de temática animal, muy original, alejada de la idealización noucentista, de Josep Granyer posee una ironía que recuerda el arte de Xavier Nogués.

La vanguardia

La investigación artística española que quiso ir pareja de la vanguardia y del «Movimiento moderno» europeo, llamado generalmente «Arte Nuevo», consiste en el mejor de los casos en una reinterpretación global de los «ismos» (Cubismo, Futurismo, Orfismo, etc.) que aparecen más como referencias, incitaciones, que como un conjunto de doctrinas estrictas que se tendrían que seguir. La vanguardia española del primer tercio del siglo xx se puede dividir en dos épocas distintas. En la primera, que va de 1917 a 1925, las vanguardias anteriores a la primera guerra mundial o coetáneas de esta y la «Vuelta al orden» se desarrollan casi al mismo tiempo, pero los ensayos de vanguardia pudieron nacer antes de que la «Vuelta al orden» impusiera sus revisiones (Carmona, 1993). En la segunda época, a partir de 1925, este movimiento artístico mayoritario en España, que Eugenio Carmona llama el «Estilo 1925» y

que califica de nuevo clasicismo derivado de la «Vuelta al orden», un compromiso entre la tradición y la modernidad (lo que he llamado los «Realismos», a causa de la vuelta a la figuración y a la realidad como referente), verá surgir corrientes de vanguardia paralelas como la Figuración lírica, inventada entre París y Madrid, y, en los últimos años del periodo considerado, las primeras manifestaciones del Surrealismo.

A pesar de la actividad muy precoz en el campo de la vanguardia de Ramón Gómez de la Serna en Madrid, Barcelona fue el primer foco de la modernidad en la Península ibérica gracias a la actividad asombrosa del marchante Josep Dalmau, en el origen de todas las manifestaciones de vanguardia en Barcelona, por lo que tuvieron cierta repercusión, cosa que no se produjo, al principio, en Madrid. Durante cinco años, de 1912 a 1917, fecha crucial para la vanguardia en Cataluña, Dalmau presentó en su galería la primera exposición de arte cubista fuera de París (1912), el «Planismo» de Celso Lagar (1914), influido por el Cubismo que el artista había conocido en París, las pinturas de Van Dongen (1915) y los trabajos de algunos artistas de vanguardia europeos que se habían refugiado en Barcelona, huyendo de la guerra, como Serge Charchoune, Helena Grunhoff (1916) y Albert Gleize, a finales del mismo año 1916. Paralelamente al trabajo de promoción de la vanguardia de Dalmau, el poeta Josep Maria Junoy daba, desde 1911, muchas informaciones sobre el Cubismo en sus críticas artísticas publicadas en el diario La Publicidad (en 1917). Editó también la revista Trocos, una de las revistas más modernas de la época, con los dibujos cubo-futuristas de Miró y de E.C.Ricart. Entre tanto, en 1914, la Revista Nova también daba informaciones acerca de los movimientos de vanguardia en Europa. Los contactos de los pintores E.C.Ricart y Sala con el grupo florentino futurista Lacerba tuvieron como consecuencia la aparición, en 1916, de un número monográfico sobre el Futurismo de la revista Themis, editada en la pequeña ciudad de Vilanova i la Geltrú.

La breve pero intensa primera experiencia de vanguardia catalana sólo duró tres años, entre 1917 y 1920. Empieza con la edición de 391, la revista barcelonesa dadaísta de Francis Picabia, financiada por Dalmau, en la cual la vanguardia francesa estaba bien representada con, en particular, Apollinaire y sus caligramas. Sigue con la primera exposición individual, en 1918, en la galería Dalmau, del joven Miró, influido entonces por Cézanne y el Fauvismo, y con el encuentro entre el poeta Salvat-Papasseit y los pintores Barradas y Torres-García, encuentro fundamental para esta primera vanguardia ya que de él nacerán las revistas Un enemic del poble y Arc Voltaic. Luego, durante el verano de 1917, hay que subrayar la presencia en Barcelona de Picasso, considerado ya entonces en Cataluña como el prototipo del artista revolucionario, presencia cuyo efecto fue multiplicado por la presentación por los ballets rusos en el Liceu, en noviembre, de Parade, obra resueltamente de ruptura, con los decorados y los figurines de Picasso, la música de Erik Satie y el libreto de Cocteau. Esta primera vanguardia se acaba con la impresionante «Exposición de Arte Francés de vanguardia» organizada en 1920 por el incansable Dalmau. Desde el punto de vista artístico, la obra de Barradas y la de Torres-García - ambos nacidos en Uruguay, lo que sin duda reforzó su fraternidad - son las que mejor definen esta primera vanguardia catalana. Barradas, después de salir de Montevideo, permanece un año, en 1913, en Milán donde entra en contacto con el Futurismo y Marinetti. Cuando llega a España, en 1914, después de pasar una temporada en Zaragoza, vuelve a Barcelona en 1916, donde conoce a Celso Lagar y su «planismo», a Salvat-Papasseit y a Torres-García. Es evidente también que conoce la pintura de los Delaunay por algunas obras posteriores (Paisaje vibracionista, 1918). A fines de 1917, expone con Torres-García en las galerías Dalmau, donde presenta obras que llama «vibracionistas». Si la herencia del Cubismo y del Futurismo es, desde el punto de vista

estilístico, patente en el Vibracionismo, lo que importa para Barradas es transmitir el vitalismo dinámico de la ciudad moderna, plasmar el movimiento, la velocidad, mediante acuerdos de colores vivos, fundidos los unos en los otros para recrear, en una suma de fragmentos, la atmósfera en la cual los seres y los objetos están sumergidos. En sus mejores cuadros (*Tranvía La Catalana*, *Quiosco de Canaletas*, 1918), Barradas nos ha dejado la transcripción plástica del dinamismo febril y del vitalismo de una gran ciudad de principios de siglo, Barcelona, entonces en proceso intenso de modernización. Desde finales de 1916, gracias a la relación estrecha con Salvat-Papasseit y Barradas, Torres-García se aleja del clasicismo grecolatino que había hecho de él el pintor casi oficial del Noucentisme y se interesa, como Barradas, por la vida contemporánea que se podía definir, según él, por una perpetua transformación, sometida a estímulos visuales y plásticos simultáneos. Da el nombre de Evolucionismo (o Plasticismo) a esa nueva etapa de su obra. Su estética, que no corresponde exactamente a una corriente del arte de vanguardia en particular, pone de relieve la naturaleza doble de las formas que son simultáneamente signos plásticos y referentes precisos de la realidad, la realidad urbana y dinámica de Barcelona (*Calle de Barcelona*, 1917; *Composición vibracionista*, 1918), la misma que inspira a Barradas, con la misma fragmentación de elementos yuxtapuestos sobre la tela, elementos sacados del mundo moderno de la maquinaria (ruedas, relojes, automóviles, tranvías).

Simultáneamente, en 1918, en Madrid, en torno a Cansinos-Asséns, algunos jóvenes poetas fundan el Ultraísmo, como consecuencia de la estancia en la capital de Vicente Huidobro, que les había hecho conocer los movimientos de la vanguardia literaria europea. Muy pronto, un grupo de jóvenes artistas plásticos interesados por la vanguardia entran en contacto con el Ultraísmo. En el mismo periodo, la presencia de Sonia y Robert Delaunay en Madrid abría nuevas perspectivas estéticas con su Orfismo, especie de síntesis de los primeros «ismos». Norah Borges proporcionaba al movimiento la corriente expresionista germánica y Marjan Paszkiewicz el formalismo polaco. Las críticas artísticas de este, así como las informaciones difundidas por Guillermo de Torre favorecen el nacimiento de la vanguardia madrileña, que refuerza la llegada de Barradas, en 1918, y su posterior incorporación, en 1920, al Ultraísmo. *Grecia*, *Ultra* y la revista de La Coruña *Alfar* representan la flor y nata de la prensa ultraísta. Barradas fue el director artístico de la publicación gallega cuyos principales colaboradores gráficos fueron Norah Borges, Santacruz y los jóvenes artistas gallegos Francisco Miguel, Luis Huici y Ramón Núñez de Carnicer. Esta primera vanguardia madrileña fue tan efímera como la barcelonesa. En 1922, el repentino cambio estético de Barradas hacia un arte más tradicional y el movimiento internacional de la «Vuelta al orden», particularmente bien ilustrado en Madrid por Vázquez Díaz, provocaron la muerte del Ultraísmo. Frente a este arte figurativo modernizado («Los Realismos») que representa, como ya lo hemos indicado, el arte mayoritario de los años veinte, un grupo de pintores se opone a esta estética y crea uno de los movimientos más originales de la vanguardia española, la «Figuración lírica». Este grupo, formado por artistas que viven a caballo entre Madrid y París, donde muchos residen o han residido (Borés, Cossío, Peinado, de la Serna, Ángeles Ortiz, Hernando Viñes), ha sido incluido en lo que se ha llamado «La escuela de París», pero el grupo no perdió nunca el contacto con España, gracias a exposiciones, colaboraciones de sus miembros en revistas, etc. El conocimiento internacional del arte hispánico en aquel entonces se debe en gran parte a este grupo. Después de 1925, sus miembros se sitúan en la encrucijada de varias tendencias del movimiento moderno. El Cubismo, hacia el cual Ángeles Ortiz, Peinado, Viñes, Cossío y especialmente José Moreno Villa se habían sentido atraídos unos años antes, como el joven Salvador Dalí, entonces residente en Madrid, seguía interesándoles a causa de la lectura doble y simultánea

que proponía, a la vez figurativa y puramente plástica. Del Surrealismo, entonces en plena formación, toman la idea de no separar la imaginación del acto de la creación en el momento mismo de pintar. Entre 1927 y 1932, Cossío, Bores, Viñes, Benjamín Palencia, Moreno Villa y González Bernal llegan, como Miró en la misma época, a un lenguaje pictórico al límite entre la figuración y la pura plasticidad. Tériade y Zervos, fundadores de los Cahiers d'Art, defendían en París esta nueva corriente del movimiento moderno, así como simultáneamente lo hacían Benjamín Jarnés y Frédéric Macé en Madrid desde La Gaceta Literaria, y Sebastià Gasch en Cataluña desde la revista L'Amic de les Arts. Gasch escribió que, con la «Figuración lírica» (a la cual da el nombre de «Pintura plástico-poética»), el lirismo y la imaginación habían vuelto a ser presentes en el arte contemporáneo. Incluía en esta corriente los dibujos de García Lorca y algunas obras del grupo de Murcia, de Ramón Gaya y de Esteban Vicente. A principios de los años treinta, la figuración lírica llevaría a algunos de sus representantes (Benjamín Palencia, Moreno Villa y González Bernal) al Surrealismo, cuya influencia se había notado en Cataluña, un poco antes, entre 1924 y 1929, es decir, entre los dos manifiestos de André Breton. Lo que los catalanes, con Dalí en primera fila, asimilan del Surrealismo es la afición al exhibicionismo y al escándalo, ya presentes en el Futurismo y el Dadaísmo.

En 1928, el Manifest groc (manifiesto amarillo, del color del papel sobre el cual venía impreso), publicado en L'Amic de les Arts y firmado por Dalí, Gasch y Muntanyà, explota como una bomba en el mundo intelectual de Barcelona, del cual denuncia el estado de «putrefacción», reivindicando en cambio la herencia futurista, cubista y dadaísta. La revista Hélix (1929) constituye la plataforma del Surrealismo en Cataluña. La lectura de Freud empieza a hacerse sentir en la obra de Dalí a partir de 1926. De la teoría freudiana, Dalí asimila el principio del placer, el polimorfismo perverso infantil, el complejo de Edipo y las nociones relativas a la paranoia que serán, un poco más tarde, las bases de su método paranoia-crítico que dará a conocer en su famosa y escandalosa conferencia: «Posició moral del surrealisme», de 22 de marzo de 1930, en el Ateneu de Barcelona, pero cuyos primeros resultados tangibles ya se manifiestan en sus pinturas de los años 1927-1928 presentadas en Barcelona, siempre en las omnipresentes galerías Dalmau. En esas obras, Dalí aplica el delirio interpretativo que permite la percepción de diferentes imágenes a partir de una misma configuración. En 1929 se instala en París y se incorpora, gracias a Miró, al grupo surrealista francés, aportándole, conjuntamente con Luis Buñuel (Un chien andalou), una nueva dimensión, que consiste en una temática escatológica, digestiva, formas viscosas y blandas, resultante de una inmersión total en el onirismo. Las relaciones privilegiadas de Dalí con la vanguardia madrileña y con Lorca, la amistad, entonces, entre Sebastià Gasch y Giménez Caballero - que acaba de crear La Gaceta Literaria (1927-1932) - facilitan una propagación rápida del Surrealismo en Madrid, movimiento fortalecido por el encuentro, en 1928, entre Benjamín Palencia (que ha podido ver la obra de Miró en París) y el escultor Alberto, encuentro que tiene como resultado la fundación de la Escuela de Vallecas de la cual son próximos estéticamente Maruja Mallo, Díaz Caneja, Rodríguez Luna y el escultor Lasso, y también en Andalucía, con el apoyo que dan al Surrealismo el grupo de Málaga que edita la revista Litoral y García Lorca, que publica, en 1928, en Granada, la revista Gallo. Esta agitación surrealista, con la notable excepción de Salvador Dalí y a pesar de la creación de las primeras obras de tipo onírico de Benjamín Palencia, Alberto, Maruja Mallo, José Moreno Villa y del joven aragonés González Bernal, sólo dará frutos a partir de 1931, en el clima mucho más receptivo de la República, con un Surrealismo al servicio de la revolución, según la prescripción de André Breton. Y sólo será durante la República cuando España recuperará a sus grandes maestros vanguardistas establecidos en París.

Incluir a los grandes artistas españoles como Picasso, Juan Gris, Miró, Julio González, Pablo Gargallo, Manolo Hugué, figuras preeminentes del movimiento moderno, en el panorama del arte español de los años veinte no deja de ser problemático. Si estos artistas fijan su residencia en París, todavía metrópoli del arte occidental entonces, es sencillamente porque les es imposible producir un arte de vanguardia en España, ya que el mercado artístico local, tanto el de Madrid como el de Barcelona, no los admitía. Por otra parte, la recepción en la Península de su obra parisina fue más bien limitada hasta la República, con la excepción de Barcelona, con las muestras colectivas organizadas por Dalmau («Exposició d'Art Francés d'Avantguarda», 1920, con la presencia extraña pero reveladora de lo dicho anteriormente, en medio de los artistas franceses, de María Blanchard, Joan Miró, Juan Gris y Pablo Picasso; «Exposició de Modernisme pictòric català confrontat amb una secció d'obres d'artistes d'avantguarda estrangers», 1926, con Barradas, Torres García, Manolo Hugué, Miró, Dalí como principales figuras catalanas) y, en Madrid, con la exposición colectiva en el jardín Botánico, «Exposición de pinturas y esculturas de españoles residentes en París», organizada por la Residencia de Estudiantes y la Sociedad de Cursos y Conferencias, en la fecha tardía de 1929, donde figura la lista casi completa de los españoles de la «Escuela de París», a los cuales se añade, por su afinidad estética, Dalí, Alberto y Benjamín Palencia. Se puede decir que la obra de Picasso, Juan Gris, Miró y la de los promotores de la nueva escultura de hierro, Julio González y Pablo Gargallo, no fue expuesta en España durante la dictadura de Primo de Rivera y sólo se conoció por reproducciones en la prensa, tanto nacional como internacional. Por supuesto, no se trata aquí más que de la recepción por el público intelectual español, ya que la obra de estos grandes precursores la conocían directamente los jóvenes artistas que viajaban a París en busca de nuevas orientaciones, y su influencia fue considerable sobre la vanguardia posterior a 1925, es decir, la «Figuración lírica». No deja de ser significativo el hecho de que, a su vez, estos jóvenes artistas, Bores, La Serna, Peinado, Viñes, a pesar de su estrecho contacto con España, también se instalan en la «Ville lumière» donde encuentran, a la vez, un reconocimiento por parte de la crítica de arte y un sostén por parte de grandes marchantes. Es verdad que otros como Benjamín Palencia vuelven a España, pero es sobre todo el advenimiento de la República lo que provoca la vuelta de Manuel Ángeles Ortiz o de Manuel de Olivares.

En definitiva, para analizar y comprender el arte español de los años veinte, si nos situamos, no en la perspectiva histórica internacional desde nuestro presente, en la cual, obligatoriamente, Picasso, Juan Gris y Miró dominan el panorama artístico de la Península, sino más bien en la realidad del mundo del arte de la época, sin proceder a recuperaciones que no son más que mentiras o deformaciones de la realidad del panorama artístico de un país, España, que lucha todavía para salir de un provincianismo que favorecen las instituciones y el régimen político de la dictadura de Primo de Rivera, nos damos cuenta de que, tanto desde el punto de vista de la producción artística como de su recepción por parte de la sociedad, lo más representativo del arte español de estos años es la síntesis entre la figuración tradicional y las fórmulas plásticas postcubistas conseguidas por Daniel Vázquez Díaz, estética en la cual se pueden incluir, por su parentesco formal y espiritual, la pintura de Joaquim Sunyer, para Cataluña, y la de Aurelio Arteta, para el País Vasco. En realidad, esos Realismos de nuevo temple marcan un progreso para el arte español porque, por un lado, suponen una superación de la tradición, de la doble tendencia regionalista y nacionalista representada por Sorolla y Zuloaga y, por otro, los elementos formales sintéticos que encierran van a facilitar el paso a la vanguardia de buena parte del arte español durante la República.

CRISIS DE LA NOVELA

La subversión de los códigos estéticos que se ha producido en las artes plásticas, a principios del siglo xx en Europa, se da también en la literatura. Ya no se estima el objeto artístico según la perfección y fidelidad de su captación de las apariencias, pero es cierto que junto a la general impugnación de códigos y criterios, el abandono del realismo, de la representación mimética de la realidad en la novela será más tardío y más difícil. Aunque la producción de novelas va aumentando año tras año, los medios culturales lamentan «la crisis de la novela» (M. Raimond, 1966), augurando su decadencia y, si no su muerte, cuando menos su eliminación del mundo de las Bellas Letras. Hay crisis porque las reglas de escritura practicadas en la novela realista del siglo xix y que la han consagrado como género han acabado por imponerse como modelos obligados, pautas rígidas y estrechas que al menor desliz amenazan con desbaratar todo el edificio; hay crisis porque, siendo ya la novela un objeto de consumo para un público poco exigente, se han instalado hábitos rutinarios de lectura que imponen códigos y tópicos, ahogando cualquier intento de renovación.

La crisis de la novela en los años veinte en Europa fue interpretada como el síntoma de una crisis intelectual provocada por el quebranto de las certidumbres heredadas del siglo xix. Las teorías del bergsonismo y, posteriormente, del freudismo y de la nueva física de Einstein y, por encima de todo, la guerra de 1914 ponían en tela de juicio las bases en las que descansaba el pensamiento: el individuo aparecía minado por tensiones y conflictos interiores ignorados hasta el momento (el inconsciente, los sueños, la libido). Se creía que el tiempo era una dimensión material y objetiva, pero se descubría que la duración era lo esencial de la vida; y la ciencia revelaba que todo observador estaba limitado por su propio punto de vista, que nadie podía pretender poseer una visión total y completa de lo real. A la luz de estos descubrimientos, los novelistas no tienen más remedio que dar del mundo una imagen desgarrada, y las obras más bellas son aquellas que adaptan su escritura a la búsqueda del tiempo íntimo, vivido o perdido, a la afirmación de la complejidad de la persona, de la relatividad de los puntos de vista (*A la Recherche du temps perdu*, *Ulysse*, *Point Counter Point*, *Les Faux-Monnayeurs*, etc.). En estas condiciones, todo lo que hacía la armazón clásica de la novela - un argumento bien hilvanado, personajes con psicología coherente - se encontraba amenazado, y la novela se disolvía, cada vez más invadida por el escepticismo o el subjetivismo.

En España, al parecer, no se le atribuye el mismo significado ontológico a la crisis de la novela; el peso de las convicciones representa todavía una sólida protección contra el asalto de las dudas creadas por los descubrimientos científicos, y aunque los intelectuales, en su mayoría, lamentaron el aislamiento de su país durante el conflicto mundial, España no sufrió el trauma de la guerra. Así pues, para los novelistas españoles, la disolución lírica de la novela, la fragmentación del relato no ha significado sino una modalidad estética moderna, una pura forma, un estilo, y rara vez el resultado de una reflexión intelectual sobre una nueva manera de situarse en el mundo, una nueva manera de observarlo.

La crisis de la novela empieza al principio del siglo, cuando el filón creador del realismo y del naturalismo parece agotado, y la crítica, nostálgica de las grandes obras del pasado, deplora constantemente la mediocridad de las novelas de los primeros decenios. La proliferación de los relatos que repiten los mismos esquemas crea la impresión de una degradación del género, de su prostitución incluso, porque los libros más apreciados son

aquellos que relatan aventuras sentimentales, galantes o eróticas, aun cuando la moral algo equívoca acaba siempre por acatar las convenciones burguesas. La conciencia de la crisis es tanto más dolorosa cuanto que viene acompañada de un sentimiento de inferioridad por parte de los escritores españoles frente a la novela extranjera; la persistencia de formas obsoletas, como la novela erótica a la que, en Francia por ejemplo, la Gran Guerra puso fin, la sempiterna representación de un campo ya no tan pintoresco en su arcaísmo o de unas ciudades de provincias aletargadas e impermeables a los progresos de la civilización, ponen en evidencia el atraso cultural y el inmovilismo de la sociedad española, sin denunciarlo realmente, provocando la irritación de los medios de la cultura y un anhelo de apertura y cambio. La introducción de las novelas extranjeras, rusas y anglosajonas especialmente, y la lectura de Proust acrecientan el malestar.

La repulsión producida por la proliferación de una mala literatura provoca el menosprecio por la novela como género, considerada esta como la expresión paradigmática de una burguesía condenada por su mediocridad y vulgaridad, y la obra de Pérez Galdós, interpretada como su expresión directa, es rechazada en bloque: del desprecio por la clase representada en la novela realista se ha pasado al desprecio por la obra que la pintaba. Sin embargo, frente a la sobreproducción de obras de ficción, algunos escritores intentan renovar temas y modalidades de escritura, pero estos intentos quedan aislados y minoritarios. Con la crisis de la novela, la gente cae en la cuenta de que hay ya un abismo entre una literatura de creación y una literatura de consumo.

Ahora bien, para renovar profundamente un género literario hace falta definir sus componentes y su estructura, y en este aspecto hay mucha duda, faltan los instrumentos para una reflexión teórica. El debate sobre la novela no se abre en España, o de forma sólo rudimentaria, por falta de revistas literarias y de críticos competentes, por la ausencia de un público interesado en el problema. La encuesta llevada a cabo por Fernández Cifuentes, a través de las revistas de principios de siglo, demuestra bien la pobreza de la crítica literaria: algunas, como *La Pluma* o *España*, son efímeras y no llegan a ser tribunas de discusión, limitándose a dar a conocer las obras nuevas. Los críticos más receptivos, como Díez-Canedo o González Blanco, no proponen más que una lectura impresionista de los textos, a menudo benévola hacia el colega periodista, escritor ocasional; otros, como Salaverría, J.Cejador, J.Casares, L.Astrana Marín o Gómez de Baquero, permanecen adictos a criterios académicos. El lector de novelas más asiduo, R.Cansinos Asséns, prefiere utilizar las páginas literarias de los diarios (*Los Lunes del Imparcial*, *El Sol*, *La Libertad*) para dar cuenta de las últimas novedades y, en su libro de cuatro tomos, *La Nueva Literatura*, no consigue distinguir, en toda la producción novelesca, categorías o criterios claros y rigurosos de clasificación, pasando de los autores a las «escuelas» y a los temas (t. I, *Los Hermes*, 1917, t. II, *Las Escuelas*, 1917, t. IV, *La evolución de la novela*, 1927, y t. V, *La evolución de los temas literarios*, 1936). Las revistas de los años veinte (*Alfar*, *Cervantes*, *Grecia*, *Ultra*, *Cosmópolis*...), así como las que crearán los jóvenes poetas a partir de 1927, se ocupan en prioridad de las experimentaciones poéticas de la vanguardia. Por fin, sólo las dos grandes revistas literarias del decenio - la *Revista de Occidente* y *La Gaceta Literaria* - manifiestan un limitado interés por el porvenir de la novela. No existe, pues, una tribuna de discusión que pueda compararse con *La Nouvelle Revue Française*, *La Revue des Deux Mondes* o *Le Mercure de France*, por no citar más que tres de las cincuenta revistas que M.Raimond utiliza en su análisis de la crisis de la novela en Francia en la misma época. Cuando en 1925 se abre un debate bajo el impulso de J.Ortega y Gasset, este no podrá valerse del soporte de ninguna revista: Ortega publicará sus ensayos como folletín del diario *El Sol*, y Baroja, que dispone de

las páginas de la Revista de Occidente para contestarle, utilizará el prólogo de su última novela («Prólogo casi doctrinal», en *La nave de los locos*, 1925).

Este debate de 1925 ha de ser analizado primero como la manifestación ostensible, promovida por la crítica, de un proceso de cambio estético, que viene realizándose desde hace diez años y cuyos hitos y avances son determinados por las obras respectivas de los novelistas Unamuno, Valle-Inclán, Pérez de Ayala y Gómez de la Serna. Pero, además, este debate, aunque presenta en cierta medida las características de un manifiesto unipersonal, llega a ser, por sus repercusiones, de una importancia decisiva en la historia de la novela española, puesto que tiene como efecto la ruptura con los antiguos modos de escritura y abre la vía a un corto pero fecundo periodo de experimentación. Ya antes del fin del decenio, la política y las cuestiones sociales invaden la vida cultural, planteando al escritor inéditos problemas morales y modificando por completo las condiciones estéticas de la creación artística. Las ideas de Ortega sobre la novela se ven sometidas a revisión y rectificación, la relación del autor y de la obra con la realidad se define sobre nuevas bases, y el retorno al realismo abrirá nuevas perspectivas que la guerra no dejará explorar.

Ficciones a granel

En el momento de elaborar una historia de la cultura, el crítico cae en la cuenta de que, para los años veinte más que para cualquier otra época, dará de la vida literaria una imagen truncada con sólo referirse a los autores acreditados como tales y a las obras juzgadas estéticamente valiosas por la posteridad; simultáneamente, en efecto, son publicadas obras a las que las historias de la literatura dedican poca atención pero que, por su gran número, su éxito y su provisional influencia, ocupan un lugar sumamente más importante en el espacio cultural del momento y en la conciencia del público contemporáneo. Es cierto que, en España como en otros países, la novela triunfa sobre todos los de más géneros en el mercado editorial, producida y difundida bajo dos formas distintas: la novela extensa, un libro de unas trescientas páginas, en rústica con tapa ilustrada, vendido al precio de tres a cinco pesetas y publicado por algunos editores especializados en Madrid (Biblioteca Renacimiento, Biblioteca Hispania, Gregorio Pueyo, Sanz Calleja, Mundo Latino y Rivadeneyra, esencialmente), en Barcelona (Sopena, Maucci...) y en Valencia (Sempere). La otra forma es la novela corta, forma breve de relato, un folleto de 32 a 64 páginas sin encuadernar que no se vende en las librerías sino en los kioscos de la prensa, por 15 a 30 céntimos, y aparece cada semana, en un día fijo, bajo la tapa de una colección. Las «Revistas literarias», como se designan enfáticamente estas colecciones baratas, no son una cosa nueva; han empezado a difundirse en 1907 y conocen en los años veinte una expansión y un éxito de venta tan fabulosos que merecen que se les dedique una atención singular. Estos dos tipos de relato no difieren sino por su tamaño, su precio y su lugar de venta, pero comparten los mismos autores, los mismos temas y procedimientos narrativos, el mismo éxito de lectura. Tal fenómeno cultural, muy específico de España, plantea al historiador problemas delicados a la hora de apreciar el valor y la calidad de tales relatos, tanto desde un punto de vista sociológico como puramente literario.

Para explicar tanta profusión de obras de ficción, tiene que haber un mercado y una demanda, lo que remite a los progresos de la alfabetización, gracias una política escolar más eficaz y amplia, y al desarrollo de las clases medias, especialmente en las grandes ciudades. Las colecciones semanales de novelas cortas contribuyeron al aprendizaje de la lectura de un público modesto, para quien el libro representaba un esfuerzo excesivo, tanto financiero

como intelectual (Sáinz de Robles, 1975; B.Magnien, 1986; R.Mogin-Martin, 2000; J.Blas Vega, 1995). Sirvieron además de plataformas que dieron a conocer a escritores nuevos que van a producir profusamente durante veinte años, novelas y cuentos para satisfacer esta demanda de lecturas.

Nunca en España hubo tantos escritores, cuyas creaciones -novela, cuento, poesía, ensayo o artículo de prensa político o literario- fueron tan numerosas y diversas como en aquel tiempo, como lo atestigua una encuesta realizada por El Herald de Madrid (2 de marzo de 1926), «Encuesta sobre la novela». Se invitaba al lector a citar el nombre de sus siete novelistas preferidos y, de las 2.156 respuestas, surgían 204 novelistas citados. La mayoría de ellos queda hoy olvidada, pero sus obras han sustentado las colecciones de novelas de la época y las editoriales. En cambio, los nombres que encabezan la lista de los sufragios no son los de escritores de última hora: son Pérez Galdós, Baroja, Blasco Ibáñez, Valle-Inclán, Pérez de Ayala, Palacio Valdés, Unamuno, Miró y Fernández Flórez. Si, un año después, Galdós, Blasco Ibáñez y Baroja siguen siendo los favoritos de la lectura popular (encuesta de La Gaceta Literaria, en 1927) no tardarán en ser sustituidos por Fernández Flórez, Pedro Mata, Zamacois y A. Insúa (mejores ventas en la Fiesta del Libro, según La Libertad de 7 de octubre de 1929). Un hecho nuevo puede ayudar a explicar tan gran número de novelistas y es el profesionalismo creciente del escritor; salvo algunas excepciones (López de Haro es notario, Díez de Tejada, telegrafista y Álvaro Retana trabaja en el Tribunal de Cuentas), todos estos novelistas viven de su pluma, son periodistas o, por lo menos, firman crónicas en los periódicos de la época.

Mediante la práctica cada vez más frecuente de las entrevistas en la prensa y la publicación de sus retratos o caricaturas en las tapas de libros y revistas, estos autores llegan a ser «vedettes» o figuras de primer plano celebradas en rituales banquetes. Persuadidos de que la novela es el género «moderno» por definición, ninguno se siente auténtico escritor mientras no haya producido por lo menos un relato y no figure en la lista de los colaboradores de una «revista literaria». Además, una novela que se reedita en el año mismo de su salida permite obtener del editor interesantes contratos de exclusiva, como es el caso de José Más y Pedro Mata con Pueyo, o Alberto Insúa con Renacimiento (Cansinos-Asséns, 1995: t. II). En efecto, tanto los directores de las editoriales como los de las colecciones de cuentos tratan de instaurar una verdadera política de autores con el fin de granjearse la fidelidad del cliente-lector: tal colección (La Novela con Regalo) afirma que tiene colaboradores fijos, de los que propone la lista, donde junto a los maestros acreditados que son Benavente, Octavio Picón, Palacio Valdés, Baroja o Unamuno, figuran los jóvenes que prometen como Cristóbal de Castro, Fernando Mora, Gómez de la Serna, etc. De colaborador fijo se pasa a colaborador exclusivo, prueba de la calidad de la revista, como ocurre en La Novela de Hoy, que publica la lista de sus autores en un orden que parece indicar las preferencias del público. El editor Pueyo anuncia siempre, como para hacer propaganda, el número de ediciones y las tiradas de las publicaciones anteriores de sus autores exclusivos, y nadie puede decir si las cifras que da merecen entero crédito (67.000 para Un grito en la noche, de Pedro Mata, por ejemplo). Los grupos de prensa que publican juntamente periódicos, revistas, libros y colecciones semanales de novelas cortas establecen todo un sistema de publicidad interna: por ejemplo, Prensa Gráfica, que publica tres grandes revistas, Nuevo Mundo, Mundo Gráfico y La Esfera, anuncia en ellas cada semana los títulos de las novelas de sus colecciones, La Novela Semanal, La Novela Política, etc. Si el novelista es ya una persona considerada, también el objeto impreso, libro o revista, es elevado a alto grado de estimación: se solicita la colaboración de los mejores ilustradores, como Rafael Barradas, Puyol, Rivero Gil, para

confeccionar tapas que hoy todavía atraen las miradas con su grafismo moderno y colorista. Como el libro, la novela corta es «coleccionable con tapas encuadernadas y números - almanaques ricamente ilustrados».

Antes de todo es la ficción, el relato con sus temáticas y técnicas que, vulgarizándose, se adapta al nuevo público. Durante veinte años, nada o casi nada vendrá a alterar la continua repetición de los mismos temas y argumentos, la rutina de una escritura inmutable. Tres escritores sirven de modelo: Blasco Ibáñez, Felipe Trigo y Eduardo Zamacois, y Eugenio de Nora tiene toda la razón cuando afirma, a propósito de estos tres autores a los que califica de «goznes sobre los que gira en esos años la novela española», que «toda la literatura narrativa posterior no puede comprenderse ni explicarse plenamente sin esos tres nombres-frontera» (1962: 1, 384). Su éxito comercial no basta para explicar la imitación que se hace de su obra. Han trazado los derroteros por los que seguirán transitando los novelistas durante más de veinte años, marcados por las características siguientes: una sobrecarga de efectos sentimentales como coordenada obligatoria de todo argumento, la sumisión del lector a una tensión emocional o sensual, a menudo empalagosa y mojigata, la exploración de conflictos o problemas amorosos, o de vocaciones erradas, la observación neonaturalista de los atrasos hispánicos, tan pintorescos como trágicos, el drama rural, la vida sórdida de las ciudades de provincias, la bohemia madrileña rancia y lamentable, una estructura del relato uniformemente calcada sobre un modelo biográfico, con momentos-claves que jalonan el trayecto vital del protagonista y un encadenamiento lógico de la acción bajo la batuta de un narrador omnisciente que no se abstiene de opinar y cuyo papel es desempeñado a menudo por un personaje convertido en alter ego del autor y, por fin, una voluntad de estilo «artístico» que se manifiesta sobre todo en las descripciones, retratos y paisajes, y en la búsqueda de un léxico y una adjetivación, «originales».

La repetición de estos esquemas crea en los autores una pereza intelectual y el abandono de todo esfuerzo innovador y, en los lectores, una pasividad comodona. Los promotores de las colecciones - muchos son también novelistas como Zamacois o Artemio Precioso justifican la rutina del público y su poca afición a lecturas más densas, evocando el ritmo acelerado de la vida moderna, el gusto por las sensaciones fuertes e inmediatas que despierta, la cultura de lo instantáneo, esa sociedad moderna que Paul Morand llama la «de l'homme pressé».

Puesto que la forma y el significado ideológico del relato quedan fuera de toda renovación, sólo en las acciones o en las «aventuras» es posible introducir alguna novedad, y sobre este punto con razón proclama Ortega en 1925 que el filón se ha agotado. La multiplicación y estandarización del producto provocan la degradación del género; las variantes, en las que se alterna la novela rosa con la novela negra, pasando por la novela verde, no desmienten una inercia fundamental. Lo único nuevo es una voluntad de modernidad superficial, relacionada con la actualidad y con el clima de ocio y diletantismo mundano, de frivolidad que en parte caracteriza este periodo.

Las colecciones de novelas cortas (1916-1932): ¿comercio de la cultura o empresa cultural?

Entre 1916, fecha de la creación de La Novela Corta, y 1930 se crean, en Madrid y Barcelona principalmente, más de un centenar de «revistas literarias» o colecciones de novelas cortas (A.Sánchez Álvarez-Insúa, 1996), sin incluir las revistas catalanas, y este número se ve multiplicado por tres si añadimos las 250 colecciones eróticas y pornográficas

catalogadas por J.L.Guereña con un total de unos 5.000 títulos (Guereña, 1999). No tienen todas la misma importancia ni la misma longevidad, siendo la de más larga vida Los Contemporáneos, creada en 1909 por Zamacois, y cuyos últimos títulos aparecen en 1926. Entre las más célebres, cabe citar: La Novela Corta (1916-1925, 499 números de 24 páginas) cuyo director es José de Urquía, publicada por Prensa Popular, y muy pronto seguida de La Novela Cómica (1916-1919, 178 números de 32 páginas) y de su suplemento La Novela Policiaca; La Novela Teatral (1916-1925, 447 números de 32 páginas), también dirigida por J. de Urquía y también propiedad del consorcio de Prensa Popular; La Novela Semanal (1921-1925, 238 números de 64 páginas), publicada por Prensa Gráfica; La Novela de Hoy (1922-1932, 526 números de 64 páginas); La Novela de Noche (1924-1926, 61 entregas de 120 páginas); La Novela Mundial (1926-1928, 129 números de 64 páginas). Sólo con esta lista de las ocho colecciones más conocidas se alcanza un total de 2.000 relatos.

Las primeras colecciones (El Cuento Semanal, 1907, y Los Contemporáneos, 1909) nacieron bajo el impulso de un escritor, Eduardo Zamacois, y con fondos privados, pero a partir de 1916 son los grupos de prensa (Prensa Popular, Prensa Gráfica, Prensa Moderna) los que explotan el mercado creando sus colecciones. Sólo La Novela de Hoy es creada en 1922 con los fondos propios de Artemio Precioso y será recuperada, al cabo de tres años, por la editorial Atlántida, que financia ya La Novela de Noche y La Novela Mundial: aparentemente, tal empresa debía de ser fructífera. Debió de serlo para los promotores - si no ¿cómo explicar tanta profusión de revistas?-, pero no para todos, ya que algunas colecciones no pasan de algunas entregas; es difícil evaluar siquiera aproximadamente las tiradas, pero en todo caso se sabe que hubo a menudo reediciones no sólo de números, sino de colecciones anuales. El negocio era bastante ventajoso también para los autores: Artemio Precioso, por ejemplo, pagaba 1.000 pesetas el manuscrito a los autores «exclusivos» de La Novela de Hoy.

La presentación de las colecciones no es uniforme: las primeras (El Cuento Semanal y Los Contemporáneos) se distinguían por su gran formato - 17,5 x 27,5-, su papel cuché y sus lujosas ilustraciones en blanco y negro o en tricromía, pero la crisis de la Papelera Española en 1916 obliga a reducir el formato y adoptar el papel de periódico: es el caso de La Novela Corta, de tamaño más modesto -13,5 x 19,5 - y donde desaparecen las ilustraciones. La gran innovación de los años veinte es el miniformato, concretamente el formato de bolsillo, ya que La Novela de Hoy mide 10 x 14,5; La Novela Semanal, 11 x 14,5; La Novela Mundial, 11,5 x 17; etc. Todas las colecciones son ilustradas por un gran número de dibujantes, entre los que la historia sólo recuerda algunos nombres: Penagos, Bartolozzi, Zamora, Masberger...

Contrariamente a las que nacerán después de 1931, estas revistas no poseen una temática homogénea -excepto las colecciones eróticas, cuyos títulos anuncian la temática: Afrodita, Picardías, El Libro Galante...- ni una tendencia ideológica unilateral, salvo La Novela Ideal, publicada en Barcelona por las Publicaciones de la Revista Blanca (véase infra). Cualesquiera que sean las opiniones personales de los autores, publican indiferentemente en una u otra colección, incluso en varias a la vez; así, el masón Fernando Mora (fusilado en 1936 por los franquistas) colabora en las mismas revistas que J.M.Carretero, «El Caballero Audaz», quien siempre proclamó sus convicciones antiliberales. Aunque los escritores estén vinculados por un contrato exclusivo con tal o cual colección, a muchos de ellos, como Valle-Inclán, Insúa, Manuel Bueno o Cansinos-Asséns, no tienen reparo en publicar a la vez en La Novela Corta, La Novela de Hoy, La Novela Mundial y otras más. Los promotores de estas colecciones no parecen haber dado recomendación alguna, de neutralidad o moderación y, en cualquier caso, los tiempos de la Dictadura no son favorables a posiciones públicas radicales. La temática

puede variar del todo de un cuento a otro, según el autor: si Marcelino Domingo, en «El visionario» (La Novela de Hoy, núm. 23, 20 de octubre de 1922), hace el elogio de Lenin, si la misma colección publica once novelas del socialista Araquistáin, y una del anarquista Salvador Seguí, unos días después de su asesinato en Barcelona por «pistoleros» (núm. 46, 30 de marzo de 1923), también publica los chistes burlescos de Joaquín Belda o las novelas eróticas de «El Caballero Audaz». El director de La Novela de Hoy, Artemio Precioso, manifiesta claramente su voluntad de ofrecer diversos puntos de vista ideológicos y artísticos:

«¿Qué criterio, qué tendencia me impulsó al formar el cuadro de colaboradores? Sencillamente la de traer a estas páginas todos los criterios y todas las tendencias. ¿Lo conseguí? Si descontamos -y yo no puedo olvidar a estos maestros - que faltan en nuestra colección los nombres de Pío Baroja, Azorín, Valle-Inclán y Ricardo León - casi todos los cuales me han ofrecido colaborar-, yo creo que, en gran parte, logré mi objetivo» (Número Almanaque, 1924, p. 17; citado en Robin, 1997).

Este eclecticismo caracteriza todas las colecciones y supone un público ecléctico. En cambio, esto no se verifica en las colecciones publicadas en catalán. En 1917 nace en Barcelona La Novela Nova, bastante parecida por su formato a La Novela Corta que le lleva un año; al año siguiente cambia su título por La Novel.la Nova, con ortografía más conforme con las rectificaciones gramaticales de Fabra, y en la contraportada de su número 84 publica un texto bastante revelador:

«La Novel.la Nova, que sempre ha permanescut alluyada e toda acció [sic] política, creu arribada l'hora, sense decantar-se a cap partit determinat, de fer professió de fé netament nacionalista u fer-seves las paraules d'En Cambó, dites en els moments mes transcendents perque mai passat la nostra Patria: Catalans! Estigueu disponats a tots els sacrificis, inclús el de la vida per Catalunya» (núm. 84, 1918).

En junio de 1923 aparece La Novel. la d'Ara, traducción de La Novela de Hoy, con el mismo formato y la misma presentación, y su primer número propone al lector Rosa de Lima, «del gran Guimerá». El número 3 se abre con un llamamiento «Al jovent Catalunya», donde, tras recordar que Madrid cuenta con numerosas publicaciones que «s'esparramant-se per Catalunya infiltr(an) al nostre Poble un esprit literari que desdiu de la nostra cultura racial», concluye con esta proclama:

«La Novel.la d'Ara [...] confia obtindre aviat que'ls nostres escriptors contreu-hin també la novel.la viva, breu i gráfica deis nostres temps, posant-hi tot el llevat de l'ànima moderna de Catalunya, cosa que manca al nostre poble si no vol ésser inferior a una cultura forastera».

La publicación en catalán de este tipo de colección corresponde a un proyecto de recuperación nacional y para ello se apoya en las glorias nacionales consagradas: Guimerá y Rusii3ol. En los años veinte, el catalanismo es lo que regenta la producción intelectual y artística.

La temática de estas novelas cortas se caracteriza por su relación con la realidad inmediata y próxima: poco exotismo, pocas aventuras lejanas, escasas referencias al pasado histórico (excepto Diego San José, que se especializa en ello), poca escapatoria hacia lo fantástico. La práctica de la escritura periodística influye sin duda en la creación de una ficción que se alimenta de la actualidad, de experiencias o recuerdos personales, de sucesos, una ficción que

se queda a mitad de camino, limitada por la ausencia de perspectiva, por una redacción precipitada que a menudo reduce el relato a las dimensiones de un testimonio en primer grado. Había que contestar inmediatamente, siendo los escritores muy solicitados, y la misma categoría modesta del pequeño folleto de algunas páginas acentuaba el estatuto efímero de lo escrito: ahí no entregarían la obra maestra que destinaban a la posteridad. Valle-Inclán, por ejemplo, publicaba en esos folletos fragmentos desgajados de sus futuras novelas, otros autores como R. León o J. Francés daban relatos condensados que luego ampliarían al tamaño de una novela. Un escritor abogado criminalista, A. Valero Martín, alimentaba sus novelas con las causas que había defendido, desmontando los mecanismos del crimen. Varias novelas de Vidal y Planas, condenado y encarcelado por el desafortunado asesinato de Antón del Olmet, se inspiran de este suceso y pueden ser equiparadas con páginas arrancadas de un diario íntimo.

Si hay pocas referencias a una actualidad política (salvo algunos relatos que evocan episodios heroicos de la reciente guerra de Marruecos), la vida cotidiana en sus aspectos más modernos inspira numerosos relatos; el deporte, el boxeo especialmente, el automóvil, el metro y el teléfono, el cine, los cafés y los jazz-bands dan material para relatos graciosos y frívolos. Pero todo ello no impide la presencia incesante y «costumbrista» del mundo de los artesanos de Madrid, de las clases medias, de los artistas de teatro o de variedades, de los bajos fondos, de los «chulos» y prostitutas, de ese mundillo madrileño plagado de clichés y tan adulado por la literatura desde hace decenios, donde la modistilla y el estudiante van siendo sustituidos por la telefonista y el empleado de banco.

Por supuesto el tema principal sigue siendo el amor, en todas sus facetas, chusco, imposible, dramático, correspondido pero contrariado, pícaro, sensual, venal, espiritual e incluso divino. Sin embargo, en los años veinte es perceptible una creciente preocupación por los problemas sexuales, sin hablar de las numerosas novelas cuyo tema es la prostitución. Tales problemas inspiran, en particular, los relatos del doctor Juarros, conocido por sus escritos y su acción a favor del eugenismo y la protección social (ver el capítulo «la salud pública») y que se sirve - muy mal - de la literatura de gran difusión para demostrar y explicar algunas formas de patología sexual. Otro tema bastante frecuente es el del donjuanismo, y el, más nuevo, de la frigidez femenina y de la responsabilidad masculina.

Los escritores no procuran adaptar argumento y escritura al tamaño impuesto de las 60 pequeñas páginas. Poco más o menos, las novelas cortas tienen la misma estructura que la novela larga, basada en el recorrido biográfico de un personaje principal, según un esquema clásico para el planteamiento y resolución de un conflicto. El relato empieza in medias res, con la acción ya iniciada anteriormente, y referida por un personaje narrador o testigo; pocas descripciones, y prototipos o caracteres determinados por su función narrativa.

Debe de haber, desde luego, en el montón, relatos valiosos y, para descubrirlos, valdría la pena juntar, de entre todas las colecciones, las novelitas dispersas de un mismo autor; de este modo tal vez surgiría no «la» obra máxima, sino una coherente y auténtica labor literaria, deshojada en múltiples libritos. Así es como, por ejemplo, se viene rehabilitando, desde hace poco, la inmensa obra literaria de Carmen de Burgos, desparramada, entre otras formas narrativas, en más de cien narraciones cortas (Burgos, 1989). En cualquier caso, es indiscutible el interés que este fenómeno de lectura masiva (¿popular?) significa para la historia de la cultura y de la sociedad de la época. Aunque el valor literario de estas colecciones sea difícil de calibrar globalmente, la tendencia siempre ha sido eludir la cuestión

o despacharla brutalmente con el desdén, como se hacía ya entonces en el mundo de las letras: Urgoiti, presidente de Prensa Gráfica y por lo tanto promotor él mismo de varias colecciones, deploraba en 1928: «la anemia de lectores, que se está combatiendo no con alimentos muy nutritivos, sino con bocadillos o tapas, en forma de novelitas semanales y publicaciones análogas, revistas, etc.» (Urgoiti, 1928: 413).

Agotamiento de la novela erótica

El filón de la novela erótica, explotado durante los quince primeros años del siglo por Zamacois y sobre todo por Felipe Trigo - autores, ambos, de unas quince novelas y de numerosos cuentos de este tipo-, sigue abasteciendo el mercado de la lectura hasta los años treinta. Un análisis de las causas del éxito de esta literatura debería tener en cuenta factores sociológicos e ideológicos que no están a nuestro alcance, pero los críticos no cesan de interrogarse sobre esta moda que se prolonga bien entrado el siglo mientras que, en los demás países de Europa, desaparece con la primera guerra mundial. W.Fernández Flórez explica el desarrollo de esta literatura erótica por la represión sexual que impera en España:

«En España se escriben novelas eróticas porque el amor es una aventura inasequible; al menos, infrecuente. Toda la literatura que con el amor se relaciona, tiene en este país el mismo atractivo que caracterizaba a los libros de viaje en los tiempos en que viajar era temerario, y apenas conocía cada cual su propia ciudad» («Relato inmoral», 1927, en OC: III, 9-10).

A la represión conviene añadir la noción de insatisfacción, como lo propone J.C.Mainer, quien hace de este concepto la base de su interpretación de las novelas de este autor (Mainer, 1976). La novela erótica sería una consolación, traería al lector el sueño de lo que le falta en la realidad, y la reflexión de Fernández Flórez viene en conclusión de una constatación más chusca que amarga:

«Los incautos lectores de este género no comprenden que si se imprimen tantas narraciones de sucesos de esta índole, es precisamente porque no ocurren entre nosotros. Si algún poeta sedujese a una modistilla o le fuese revelada la historia auténtica del desliz de una señora con el secretario de su esposo, advertiría muy pronto que aquello no valía la pena de ser referido en trescientas páginas» (Ibid.).

Cuando, a principios de siglo, Felipe Trigo se atrevió a atacar los tabúes del sexo, no lo hacía sólo para halagar los instintos o la lascivia de lectores insatisfechos. Sus ficciones se integraban en un proyecto, que puede calificarse de «filosófico»: «en nombre de la vida» era su lema. Este médico hecho novelista reivindicaba, para ambos sexos, el derecho natural al placer físico, reprimido de manera arbitraria por la religión y la sociedad, y para ello proponía una educación sexual. Pero su proyecto era también social, sobre todo en sus últimas novelas (El médico rural, 1912, y Jarrapellejos, 1914). Se rebelaba contra la hipocresía de los poderosos que, gracias al dinero, lograban saciar sus instintos y con perjuicio de la mujer, siempre víctima; fuese de la alta sociedad o sirvienta, prostituta o mujer casada, siempre vivía dependiendo del hombre, para servir sus apetitos o sus intereses. A ese amor forzado, sufrido, lascivo y grosero, Trigo oponía un amor libremente consentido, tan puro como voluptuoso, exento de toda «culpa», verdadero himno a la vida que pretendía, contra la religión, rehabilitar a la mujer en una sociedad nueva, asentada en el Amor, la Belleza, el Bien y la Armonía (El amor en la vida y en los libros, 1907). Todas las novelas de Trigo refutaban la

teoría de la «culpabilidad» en cuyo nombre el siglo xix condenaba al «sexo débil»: era precisamente el cuerpo negado de la mujer honrada, virgen por obligación antes del matrimonio y que preservaba sus secretos hasta contra los asaltos del deber conyugal, lo que explicaba la infidelidad del marido, cuya «virilidad» quedaba forzosamente insatisfecha, y la prostitución.

Estos mismos temas aparecen en las novelas de Zamacois, y tras él, en las de López de Haro, A.Retana, Fernández Flórez, A.Insúa y otros; pero la situación ahora ya no es denunciada, es contemplada con una resignación más solidaria y satisfecha que realmente crítica, y en las futuras novelas se admitirán las infidelidades o deslices de los señoritos como cosa tan frecuente como natural. Esta es, por ejemplo, la tesis de dos novelas «de educación sentimental» de A.Insúa, la serie de las Mary, tesis otra vez defendida, en 1925, en *Un enemigo del matrimonio*.

Toda esta literatura, que según una tradición, nunca confirmada por estadísticas, sería consumida esencialmente por lectoras, expresa tanto la aspiración sentimental de las mujeres al cariño y a la seguridad afectiva como la presencia obsesiva del deseo masculino. El goce que estas novelas sugieren nace del doble mito y del doble juego de la mujer tentadora y cautiva: estas mujeres son prometedoras de placeres tanto más grandes cuanto que hay que forzarlas, y entonces es cuando la voluptuosidad se aúna con la crueldad, el sadismo, salpimentada de sentimientos turbios donde intervienen complejos masoquistas de culpabilidad expiatoria, inspirados por un misticismo mórbido (Hoyos y Vinent). A principios de siglo, el cuerpo femenino estaba ocultado por una moda pudibunda, las mujeres encerradas en una feminidad solamente adivinada por la frustración, la curiosidad o la urgencia masculinas. La vida imaginada de las chicas en el colegio de internas, en el convento o en el prostíbulo, entretenía el ansia de la alcoba cerrada, de la ropa ajada, de la caricia que asociaba delicadeza con brutalidad y violencia sexual, para el deleite de lectores y lectoras. Sea como sea, esto no impedía los buenos sentimientos, y esta literatura de consolación quizás alimentaba en el hombre el sueño de la mujer ideal que aportaría al matrimonio el placer sexual junto con el placer doméstico, y en la mujer alimentaba el sueño de seguir ejerciendo, gracias a su seducción, un poder sobre el hombre, a pesar de su dependencia, o el sueño de la redención de la mujer perdida, de su reincorporación en el mundo burgués con tintes aristocráticos de la mujer mundana.

Todo esto permanece presente en las novelas de los años veinte, aunque muchas cosas han cambiado: suprimidos los corsés, la faldas más cortas que descubren las piernas, el cabello corto «a la garçonne», los primeros intentos tímidos de coeducación, la camaradería en las universidades, la relativa liberación de las relaciones entre los sexos después de la guerra, también en España, acabarán por reducir esas fantasmagorías eróticas heredadas de otros tiempos y que carecen ahora de todo significado crítico. Fernández Cifuentes se apoya en artículos de principios de los años veinte de Pérez de Ayala, Rivas Cherif y Díez-Canedo (1982: 130) para declarar la decadencia del género erótico, su evolución hacia la parodia o la auto-burla y su fin progresivo. Es cierto que los críticos se desinteresan de ese género de literatura que se ha hecho trivial. Pero las novelas que publican casi anualmente Pedro Mata, Joaquín Belda, Alberto Insúa, Rafael López de Haro, J.M.Carretero, etc., alcanzan un amplio público. Contestando a una encuesta sobre la lectura hecha por la Gaceta Literaria, un obrero tipógrafo trae el testimonio siguiente: «Los obreros no leen. Puedo afirmar, yo que vivo con ellos, que de cien tipógrafos, dos sólo han leído a Baroja, diez o doce otro poco de Galdós - especialmente los Episodios - y el resto lee a López de Haro, P.Mata, Carretero, Retana, etc.»

(Gaceta Literaria, 5 de mayo de 1928).

Pedro Mata afirma en 1928 que vende cada año más de 60.000 ejemplares de sus obras (La Libertad, 24 de marzo de 1928), y Sáinz de Robles confirma, en el Diccionario de la literatura, que este autor vende más que Blasco Ibáñez. El héroe de las novelas de Mata - que es también a menudo el narrador - es un seductor muy enamorado y muy atrevido, pero respetuoso, unas veces satisfecho, otras burlado, rara vez impotente. Frecuenta los salones de la alta sociedad, hoteles de postín, turísticos y cosmopolitas (Roma, Nápoles, Niza o San Sebastián). Allí encuentra sea a hermosas mujeres extranjeras, distinguidas, aunque sean de la vida alegre, enigmáticas y tan emancipadas como «honradas», sea a jóvenes españolas de la pequeña burguesía, inocentes e indefensas. Las maniobras de seducción del protagonista, así como sus caricias, no tienen otro objetivo sino la «caída» del cuerpo femenino, lo que no le impide soñar con el Amor Ideal con mayúsculas. Un poco de cultura mundana, algo de turismo a base de Baedeker, de un modernismo decadente donde d'Annunzio ocupa un sitio privilegiado, adornan el relato (El hombre que se reía del amor, 1924). Posteriormente las novelas de Pedro Mata tratarán de problemas psicológicos más actuales: la amistad dramáticamente imposible entre un hombre y una mujer en un contexto social plagado de prejuicios (Más allá del amor y de la vida, 1926, y Más allá del amor y de la muerte, 1927), el difícil equilibrio de la pareja moderna en la que la esposa reivindica con razón su parte de decisión y su libertad (La reconquista, 1929) o la necesidad del placer sexual compartido para la armonía de la pareja (Una mujer a la medida, novela sexual, 1934).

López de Haro venera todo lo que el dinero representa: coches de lujo, grandes hoteles, pieles, salones de los grandes modistos de París y vanidad de los altos linajes, aunque estén degenerados. Joaquín Belda escoge sus personajes en los prostíbulos o entre los bastidores de los teatros de variedades, pero es para poner en solfa, a veces con bastante vulgaridad, esos medios, ese género de relato, ese tipo de aventuras que coloca a menudo en la disoluta Edad Antigua. El erotismo atrevido de sus novelas es tratado en tono humorístico.

Si entre tanta baratija sentimental buscamos algún indicio de cambio, podemos percibir dos direcciones: la primera vuelve a situar la aventura amorosa en el contexto de una sociedad dividida por conflictos sociales o políticos, la otra integra en la novela galante los análisis psicoanalíticos sobre la libido o las desviaciones sexuales que el freudismo ha puesto de moda. Zamacois (considerado como el fundador) renuncia al género erótico galante, por lo menos en sus novelas largas: Raíces (1930) es un drama rural en un pueblo castellano, Los vivos muertos (1932) una novela-reportaje sobre los criminales detenidos en un presidio. Alberto Insúa, autor con mucho éxito de novelas empalagosas, también introduce poco a poco una dimensión social en sus lances amorosos. Su mayor éxito es, en 1922, El negro que tenía el alma blanca, que cuenta el desventurado amor de un negro americano, un bailarín de jazz, por su pareja rubia y delgada, una joven ingenua que se da cuenta demasiado tarde de que este negro tenía el corazón tierno y el alma pura; pero el interés de esta novela rosa está en la descripción del nuevo Madrid recién construido, el mundo de la Gran Vía y de sus cafés cantantes, en la demostración del sistema americano del «business-espectáculo» y de la explotación de los artistas por los empresarios. En El amante invisible (1930), el protagonista, moderno Fausto, firma un pacto con el diablo para poder hacerse invisible y conquistar los favores de la mujer que le desprecia; pero sobre todo utiliza su nuevo poder para realizar desde lo alto una revolución liberal: después de poner en fuga al rey, restablece las libertades y una mayoría republicana se instaura en el país, que reparte las tierras entre los campesinos, reduce la Iglesia a sus dimensiones espirituales y somete al ejército a una nueva disciplina.

En *Ha llegado el día* (1932), divergencias políticas separan a los dos novios, la aristócrata monárquica y el periodista republicano; pero cuando este, en Málaga, se precipita en una iglesia incendiada por la multitud anticlerical para salvar de las llamas el Cristo de Juan de Mena, la felicidad vuelve a reunirlos. La actualidad inspira ahora la creación de este autor y con toda evidencia esta evolución aparece apoyada en consideraciones comerciales.

En noviembre de 1928, analizando la contribución terapéutica y pedagógica de los trabajos de Freud, divulgados por el doctor César Juarros, Cansinos-Asséns encomiaba a Felipe Trigo, pero afirmaba al mismo tiempo que, en adelante, los problemas del sexo deberían ser tratados ya no por novelistas sino por hombres de ciencia, médicos, sociólogos o juristas («Literatura erótica. Nuevas aportaciones», *La Libertad*, 33 de noviembre de 1928). El donjuanismo, esta enfermedad tan española, ¿no es ahora objeto del examen «científico» de psiquiatras y de médicos especialistas en endocrinología? Los novelistas echan mano del caudal de acciones novelescas que puedan proporcionar los análisis sobre las neurosis y anomalías del sexo, y hasta se llega a pensar que ello puede contribuir a la liberación sexual, como lo prueba la novela de Hernández Cata, *El ángel de Sodoma* (1928), que mereció un prólogo del doctor Marañón y un epílogo del jurista Luis Jiménez de Asúa. El término de «sicalíptico» que se empleaba a principios de siglo para designar este tipo de obra ya no se usa, ni tampoco el de «pornografía» que ahora se reserva para obras de otra categoría; la ciencia, al adueñarse de estos temas, los ha desinfectado. La aventura amorosa se sazona ahora con un poco de psicoanálisis, de patología sexual inspirada en los libros de los doctores G. Marañón y C. Juarros, de teosofía y parasicología, una ciencia que estaba muy de moda y que pretendía dar cuenta de fenómenos psíquicos oscuros como la telepatía, el hipnotismo o la comunicación con los muertos. Carmen de Burgos cita literalmente párrafos enteros de los *Ensayos sobre la vida sexual*, de G. Marañón, en su novela *Quiero vivir mi vida* (1931), donde procede al análisis casi clínico de un caso patológico de «degeneración sexual» y defiende las teorías eugenésicas sobre una necesaria educación sexual de la mujer y en defensa de una moral sexual única. Ya en 1917, en su novela *Ellas y ellos o ellos y ellas*, de Burgos evocaba con mucha tolerancia casos de homosexualidad, denunciando la hipocresía de la alta sociedad y la desigual moral entre los sexos. Pedro Mata, hijo de un famoso médico forense, dedica más de cien páginas a la descripción de la parasicología en su doble novela *Más allá del amor y de la vida-Más allá del amor y de la muerte*, 1926 y 1927 y en *El pájaro en la jaula* (1930) cita, a manera de prólogo, una página de la *Introducción al psicoanálisis* del profesor S. Freud. El erotismo violento y mórbido, con ribetes de sadismo, de las novelas de Hoyos y Vinent, autor de un centenar de títulos (novelas cortas principalmente) donde abundan maniáticos y locos, o de los relatos escalofriantes de Vidal y Planas, es presente también en las obras de Joaquín Arderús y del escritor catalán Ángel Samblancat, aunque en estos dos últimos la depravación sexual está reservada a los medios de la aristocracia degenerada o de la burguesía cínica, dando paso a la crítica social.

En la obra del humorista Fernández Flórez, el erotismo suele quedar en ridículo y sus personajes cohibidos y tímidos no sacan de la relación amorosa sino humillación y frustración esquizofrénica (*Ha entrado un ladrón*, 1922). En *Relato inmoral* (1927), Fernández Flórez imagina una serie de situaciones entre grotescas y dramáticas que ilustran el fracaso o la imposibilidad del encuentro de dos enamorados: la intransigencia de la moral pública sobre todo lo que concierne el sexo, la represión, el culto a la virginidad y a la virilidad, la obsesión o neurosis, los entredichos y prohibiciones de la sociedad patriarcal son denunciados. La novela no es paródica, no pretende hacer burla de las historias de amor melifluas o melodramáticas tan del gusto del público y a las que sólo de paso hace referencia; trata de

modo burlesco y caricatural un problema de sociedad real y concreto, el de las cortapisas que la sociedad pone a la relación amorosa (Mainer, 1976: 259). Pero el lector de la época, tal vez acostumbrado a los relatos burlescos del autor, no vio en este relato sino situaciones grotescas y no percibió su significado crítico.

La novela sentimental (fuese erótica o galante, siempre necesita cierta dosis de sentimentalismo) no resiste el humorismo. En 1929, Enrique Jardiel Poncela publica su primera novela humorística, *Amor se escribe sin hache*, que es justamente, como lo explica en «8.986 palabras a manera de prólogo», una parodia del género erótico en boga. Después de enumerar una serie de ideas o lugares comunes encontrados en estas novelas, afirma: «He creído necesario y loable deshacer esas falsas ideas. [...] Para ello he escrito *Amor se escribe sin hache*, pues pienso que las novelas "de amor" en serio sólo pueden combatirse con novelas "de amor" en broma» (1993: 98).

En febrero de 1930, *La Libertad* publica dos largos artículos de Cansinos-Asséns, titulados «La evolución del tema erótico en la novela». En ellos Cansinos se refiere principalmente a la literatura francesa, analizando la situación nueva creada en la posguerra, marcada, en Francia, por el fin de la obsesión del pecado sexual y la sustitución de la figura de la courtisane por la garçonne, o sea, la mujer moderna que reclama para sí el derecho a la plena experiencia sexual; esto no se produce en «los medios rezagados literaria y socialmente como el nuestro», comenta el crítico y, a pesar de esta amarga reflexión, Cansinos-Asséns concluye: «Elocuente es el silencio actual entre nosotros de toda una pléyade de escritores - los eróticos - que se hicieron populares explotando esos temas. Hoy una biblioteca copiosa y asequible de divulgación científica ha despojado a las cuestiones sexuales del equívoco prestigio de su secreto» (*La Libertad*, 8 y 20 de febrero de 1930).

Agotamiento del realismo

Aunque los dos maestros de la novela realista española, Pérez Galdós y Blasco Ibáñez, son maltratados y rechazados por los medios literarios con una violencia que alcanza un grado indecente en el momento de sus respectivas muertes, en 1920 y 1926, ambos novelistas siguen siendo la lectura preferida de la gran mayoría del público popular, y modelos de inspiración y escritura para numerosos escritores. Pero la novela realista del siglo XIX no era simplemente una representación de la realidad que hallaba su justificación en su fidelidad o en su verosimilitud, sino que, más allá del acontecimiento, procuraba descubrir el sentido de esta realidad (Balzac, Galdós). No se limitaba a describir ambientes o a crear tipos humanos, sabía plantear preguntas y buscar bajo las actitudes, bajo las palabras, una o varias ideas fuertes que componían la armadura de una época, de un medio, de un individuo. El vínculo entre el acontecimiento y su significado era lo que hacía el interés de la obra. En cambio, ahora, los novelistas desatienden este fundamental equilibrio del relato y sólo se preocupan de inventar una historia que pretende ser verídica, pero que tiene como fin primario intrigar, asustar o conmover al lector. A partir del momento en que se considera el argumento como un favor que se concede a la ingenuidad, la curiosidad o la frivolidad de los lectores, en la novela ya todo es fachada: los sentimientos de rigor, los personajes-tipos simplificados en extremo, las acciones llevadas según esquemas impuestos tanto por la lógica del relato como por la moral y el decoro, en fin, una literatura de segunda zona que declina hacia la vulgaridad.

Sin embargo, hay un escritor que sin inmutarse permanece fiel a los cánones del realismo,

produciendo cada año una o dos novelas originales, y esto hasta la guerra civil. En los años veinte, Pío Baroja está en posesión de todos los medios - inspiración, técnica, estilo y público asegurado - que durante largo tiempo aún le permitirán continuar una obra muy representativa del estado de la cultura española de la época, pero al mismo tiempo, tan solitaria, tan independiente e impermeable, que nunca conseguirá superar sus propios límites y alcanzar una dimensión universal. Aunque se inspira de la realidad y del entorno social, con cualidades de observación innegables, el realismo de Baroja resulta ficticio, porque todo en él está sometido a la importancia de la acción y a la rápida sucesión de las peripecias en perjuicio de la reflexión y de la profundidad psicológica de los personajes. La sensualidad perversa (1920), memorias amargas, de inspiración autobiográfica, de un hombre inadaptado, herido por el cinismo de la sociedad, y las tres novelas que componen la serie «Agonías de nuestro tiempo», en las que el protagonista recorre la Europa de la posguerra con los mismos desengaños, proponen una visión interesante del mundo contemporáneo, pero no tienen la intensidad de las grandes sagas familiares que G.Duhamel y R.Martin du Gard publican en Francia. Durante los años de la Dictadura, Baroja se evade e inventa aventuras rocambolescas: son, en las tres novelas de la serie «El mar», las aventuras de viejos lobos de mar, enfrentados con tempestades, contrabando, trata de negros, o búsqueda de un Eldorado fabuloso; además, y principalmente, prosigue sus «Memorias de un hombre de acción», que cuentan ya con nueve libros escritos, a los que añade, durante este decenio, seis novelas largas y cinco libros de cuentos. El relato de la vida de Aviraneta, ese conspirador liberal y masón, muy incorporado a la vida del país a lo largo de la primera mitad del siglo XIX, tiene algo de novela de aventuras, de novela histórica, de novela negra, de capa y espada y de espionaje. Sobre un fondo histórico generalmente respetado, el héroe aventurero vive una multitud de peripecias que lo llevan de acá para allá por el mundo, enredándole en conspiraciones, intrigas de palacio, hazañas bélicas, embrollos de contrabando y espionaje, venganzas sangrientas. Ningún otro escritor español es dotado de tan inagotable imaginación creadora, en ese país donde nunca surgió un narrador que pueda competir con esos inventores de aventuras fantásticas como lo fueron Stevenson, Jules Verne, Melville y Edgar Poe o, más recientemente, Conan Doyle, Maurice Leblanc y Gaston Leroux, cuyos héroes se han vuelto universales.

En noviembre de 1928, Juan Chabás evocaba en *La Libertad* el gusto general en Francia por los relatos de viajes (Paul Morand, Valéry Larbaud, Pierre Benoit, Mac Orlan e incluso Maurice Dekobra con el éxito de su *Madone des sleepings* (1925), viendo en ello una prueba de la vitalidad de los escritores franceses que reaccionaban frente al atroz encierro de los cinco años de guerra, y lamentando por otro lado el apego demasiado exclusivo de los escritores españoles al suelo nacional, al «terruño», apego heredado, según él, del ejemplo vivo aún de los escritores de 1898 y de sus preocupaciones regeneracionistas.

En la inmensa producción narrativa de este periodo, hay toda una parte que es lícito examinar en términos cuantitativos, a causa de la uniformidad de los procedimientos narrativos, novelas que sólo varían por la provincia a la que se refieren. Podríamos así recorrer toda la geografía española desplegando el abanico de paisajes artificiales y consabidos ofrecidos, desde la Andalucía del flamenco y de los toros (Currito de la Cruz de Pérez Lugín, 1921), del campo idílico (Ricardo León), de las pequeñas ciudades adormecidas (González Anaya) o del hampa sevillana (José Mas), pasando por los cuadros arcaicos de Castilla (E. Urubayen, Díaz Caneja, etc.), para llegar al Madrid ya anticuado de la bohemia (E.Carrere) o de las «manolas» (P. de Répide, E.Ramírez Ángel, E.Mora), novelas donde el relieve dado al color local, al tipismo o provincianismo, a la reproducción de la fonética y del

lenguaje coloquial, denuncian el artificio de estas creaciones, poniendo en entredicho su realismo.

Este realismo, este ruralismo mejor dicho, caracteriza igualmente la narrativa catalana, lo que mueve a G.Díaz Plaja a decir que son «els dos grans enemics de la nostra novel·la» (Fulls grocs, 15 de diciembre de 1929) y a Carles Riba a afirmar que este decenio es «una generación privada de novelas» en Cataluña. En 1930, con ocasión de la atribución del premio Joan Crexells al escritor J.Puig i Ferrater, por su novela *El Cercle màgic*, Díaz Plaja vuelve a la carga, con más violencia: «Ya estamos hartos de pasiones labriegas y de amores pueblerinos [...]. La novela catalana huele mal; huele a ajo y terruño y, lo que es peor, no se siente capaz de evadirse» (Díaz Plaja, 1975: 46).

Desde luego existen excepciones y algunos escritores intentan evadirse del medio local, sea por el viaje, sea por la fantasía. A Tomás Borrás le cautiva el paisaje y la cultura de Marruecos (*La pared de tela de araña*, 1924), país que no se evocará en la novela sino con episodios de la guerra colonial. Alberto Insúa evoca durante un viaje-retorno a su patria el pasado colonial y el destino futuro de Cuba, frágil país independiente (*Humo, dolor y placer*, 1926). Luis de Oteyza, periodista autor de relatos de viajes, pasa del reportaje al relato de aventuras en *El diablo blanco* (1929), donde un modesto tenedor de libros catalán se halla involucrado en la revolución de China, y en *El tesoro de Cuauhtemoc*, entre otros libros de aventuras en el continente americano. Luis Araquistáin se aventura en el terreno de la literatura fantástica con *El archipiélago maravilloso* (1923), una fábula filosófica que tiene cierto parecido con *Gulliver*, con *Micromegas* y con *l'Ile des pingouins* de A. France, y posteriormente José Mas utilizará también el relato fantástico para satirizar a los hombres políticos de la República: *En la selvática Bribonicia* (1932).

Ya que la acción se sitúa en un medio rural abrumado por una explotación semifeudal, por el control de las conciencias ejercido por la Iglesia, campo de rivalidades de poder, terreno abonado para caciques corrompidos y sus acólitos, la mayoría de estas novelas pretende tener un contenido «social». Es evidente que la vida aburrida del campo y de las ciudades de provincias donde malvive de sus rentas una pequeña burguesía sin perspectivas y aferrada a una tradición de moral rígida, da materia a relatos cuya dominante ya no es el cariño nostálgico de un Palacio Valdés o de un Valera, sino más bien la tragedia, o la sátira y el humor. Algunos autores respetan escrupulosamente sus modelos, demostrando en sus novelas-reportajes calidades de observación y sagaz percepción de asuntos ya no individuales sino colectivos, como Concha Espina en su novela sobre las minas de Río Tinto, *El metal de los muertos* (1920), o Ciges Aparicio en su relato de una campaña electoral, *El juez que perdió la conciencia* (1930). Sin embargo, los novelistas suelen tener más propensión a acentuar los colores, según las dos modalidades heredadas de la tradición literaria: el modernismo refinado o fantástico y el expresionismo abrupto y áspero. Acciones truculentas, crímenes, sortilegios, escenas de histeria colectiva, ambientes nauseabundos, un énfasis patético o de fáciles efectos exagera las representaciones del mundo primitivo del campo: J.Francés, en *La raíz flotante*; J.Mas, en sus novelas andaluzas y castellanas, *El rastrero* (1932); López de Haro, con *Un hombre solo* (1920); Fernando Mora, en *Los cuervos manchan la nieve* (1925); Francisco Camba y sus nove las gallegas sobre el caciquismo, *La revolución de Laiño* (1919); J.Arderius, con *justo el evangélico* (1929) y todas sus novelas anteriores, etc. En cuanto a Mario Verdaguer, resucita en sus cuadros de las islas Baleares antiguas leyendas llenas de símbolos (*Piedras y viento* y *La isla de oro*, 1926). Otros escritores utilizan un sarcasmo negro, como Eugenio Noel, cuya fábula *Las siete Cucas*

(1927) tiene mucho éxito.

En realidad, es difícil considerar estos textos como «novelas sociales» porque, sea cual sea el tono adoptado, el sentido de la obra es equívoco, tanto en el plano de las intenciones estéticas como en el de los enfoques morales o políticos. En su libro de 1925, *La nueva literatura*, Cansinos-Asséns denuncia con perspicacia la ambigüedad - «el hibridismo» es la palabra que emplea - estético-social sospechosa de estos relatos, la indecisión entre la denuncia indignada y la fascinación que ejerce esta realidad violenta, la impresión - añade Cansinos - de que el artista está siempre en lucha contra el sociólogo. Es cierto que el clima intelectual algo frívolo de la época no favorece la emergencia de una literatura social que se tome en serio; además, la educación conformista que han recibido la mayor parte de estos escritores, su práctica profesional de la escritura, muy respetuosa de la retórica y de modelos de discurso académicos, el peso de las ideas preconcebidas dominantes, les impide superar la actitud de diletantes que adoptan muchos de ellos. Sólo Ciges Aparicio, Joaquín Arderius y José Mas se orientarán hacia una literatura más directamente inspirada de las luchas sociales.

Hay, sin embargo, algunas señales de cambio que pueden captarse, no en la escritura del relato que permanece respetuosa de las reglas tradicionales del género, sino en los temas y en las preocupaciones sociales. La sociedad española ha cambiado a raíz de la Gran Guerra y la novela de los años veinte refleja ese cambio. La ciudad moderna, la de los buildings de la Gran Vía, de los taxis, del teléfono, de los Bancos y del cine, sustituye, por ejemplo en las novelas de E. Mora, al Madrid castizo de los simones asmáticos y de los teatros. Luis de Oteiza, en cambio, traslada a los personajes de su novela *Anticópolis* (1931) a la ciudad de Nueva York, para poder evocar el cambio de las costumbres morales, como si, en España, todas las ciudades estuvieran confinadas irreduciblemente en el inmovilismo; otra señal de modernidad, la fascinación por Nueva York y su capitalismo triunfante suplanta la admiración que los españoles sentían desde el siglo pasado por París y sus grandes bulevares. La ciudad moderna es el marco obligado de las obras de la vanguardia, siendo el rechazo del provincianismo ya de por sí una garantía de modernidad.

El conflicto mundial ha sacudido las bases de la estabilidad conservadora del país, revelando hechos sociales que la novela de Fernández Flórez, *Los que no fuimos a la guerra* (1930), refiere, siempre en tono humorístico: la especulación, fuente de nuevas fortunas; la reivindicación obrera y los conflictos sociales, y la emancipación de la mujer gracias al trabajo. Concha Espina, autora de novelas dulzonas y muy respetuosa de la moral tradicionalista, percibe estos cambios, como lo muestra su novela ya citada *El metal de los muertos*, donde describe las condiciones de trabajo de los mineros y el fracaso de una huelga dura, pero limitándose a la descripción escueta de los hechos sin tratar de interpretarlos; lo mismo pasa con su novela feminista, *La virgen prudente* (1929), donde admite ciertos derechos para la mujer, por ejemplo, el derecho de una educación que la lleve al ejercicio de un oficio y a la independencia económica, pero reservándolos para una minoría educada. Carmen de Burgos dedica unas diez novelas a la defensa de sus tesis feministas: si, en las primeras, *La rampa* (1917), *El artículo 438* (1921), *La malcasada* (1923), etc., denuncia la injusta desigualdad de la mujer ante la ley y su situación frecuente de víctima del hombre, reclamando para ella una verdadera educación como recurso para su defensa, pero sin dejar de recluirla en el marco del hogar familiar, en las novelas posteriores, *El tío de todos* (1925), *Los anticuarios*, etc., reivindica el derecho de la mujer a una auténtica vida profesional, compatible con la vida familiar y la maternidad consciente, censurando además a las señoritas inútiles e ignorantes. Con estas novelas, Carmen de Burgos da pruebas de su valiente espíritu

moderno y liberal, en su lucha por un problema nacional, el de la condición femenina, muy poco presente en todas estas obras. Pérez de la Ossa coloca a sus personajes en medio de conflictos dirigidos por obreros sindicalistas; pero fantaseada, más que observada, por un burgués indeciso y apocado, la lucha social toma las dimensiones folletinescas de un espectro terrorífico (Obreros, zánganos y reinas, 1928). En la introducción de su novela, el autor se defiende de haber hecho «una novela social», citando a Proust en apoyo de su rechazo a la hora de utilizar la novela para defender una teoría social: «es como un objeto en el que quedaría pegada la marca del precio» habría dicho Proust. Y añade: «En el ambiente obrero, en las luchas sociales, yo he percibido - viéndolas de muy cerca - una vibración dramática, que es la que pretendo ahora encarnar en materia de Arte», ilustrando con su ejemplo la actitud «híbrida» que Cansinos-Asséns había observado. La inseguridad e imprecisión de las posiciones ideológicas de estos autores, «segundones de las letras» como los llama Cansinos, no les permite dar sentido y fuerza a realidades humanas que una pequeña dosis jugosa de emoción no basta para transformar en materia artística.

En el montón de novelas es posible, pues, encontrar variedad, como se habrá visto, y los novelistas no carecen ni de personalidad, ni de imaginación. Pero lo que explica el efecto de monotonía y uniformidad que producen es, por una parte, la reproducción dócil de los procedimientos de narración además de una prosa descuidada y engolada en ciertos autores y, por otra parte y sobre todo, salvo excepciones notables, el conformismo ideológico, el respeto a las ideas morales y religiosas dominantes, la resistencia a admitir y contemplar la verdadera realidad social, y la aceptación vergonzosa e inconfesada de una situación política que los intelectuales del país desaprueban cada vez más abiertamente. Estas condiciones pueden, en parte, explicar la existencia de una literatura militante.

Literaturas militantes

La cuestión de la relación de los movimientos obreros con la cultura toma, bajo la Dictadura, una importancia particular. En el periodo anterior, se acumulan tantos acontecimientos internacionales y nacionales - la revolución mexicana, la guerra mundial y sus repercusiones en Europa, la crisis de 1917 en el país, las luchas del año 1919, la guerra de Marruecos y últimamente las resoluciones que imponía, en 1920, la Tercera Internacional-, que los dirigentes obreros y los intelectuales que se interesaban por los problemas sociales («los orgánicos»), pero que tenían una formación ideológica insuficiente, resultaron incapaces de sacar las enseñanzas teóricas de aquella lluvia de experiencias históricas. Los historiadores relatan que, por carecer de información y, sobre todo, de un cuerpo de doctrina sólido, se determinaban a menudo en función de impulsiones emotivas o de sentimientos personales (Tuñón de Lara: 1986, cap. X; Bizcarrondo, 1975).

La suspensión de las luchas que impone, a partir de 1923, el régimen dictatorial de Primo de Rivera, con la supresión de partidos y sindicatos, la censura de la prensa y la incautación de los centros obreros (con excepción de las Casas de Pueblo socialistas) obligan a las organizaciones obreras a concentrar su acción en el campo cultural, condicionada en adelante por nuevos objetivos: procurarse la información y la copiosa documentación producida a raíz de los recientes acontecimientos históricos (la guerra mundial, la revolución rusa y la construcción del socialismo en la Unión Soviética, principalmente), discutir y definirse en relación con la situación política nuevamente creada en España y en Europa y propagar la literatura que refleja las aspiraciones y las luchas de los pueblos en el mundo.

Para todo el trabajo de traducción, edición y difusión de la cultura obrera extranjera, socialistas y anarquistas tienen actividades paralelas e idénticas. Tampoco difieren en la selección de las obras ni en los medios empleados para esquivar el control de la censura; sólo son distintas, tal vez, las redes de distribución, mediante las organizaciones sindicales y los partidos. En cambio, socialistas y anarquistas se diferencian en la producción de una cultura específica, en la respuesta que dan a las cuestiones fundamentales que plantean la revolución soviética, por un lado, y la lucha contra la Dictadura, por otro; en líneas generales se puede decir que a la atonía de los primeros se opone la continua e imperturbable agitación cultural de los segundos, lo que obliga a estudiarlos por separado.

Desde hace treinta años, la actividad de los socialistas en materia de propaganda y cultura adopta dos formas. Primero el texto escrito, sea teórico, didáctico, poético o de ficción, publicado en las revistas y en los periódicos del partido y, segundo, actividades colectivas en los centros obreros y Casas del Pueblo: conferencias, cursos para adultos y clases para niños, fiestas, espectáculos, corales, grupos de teatro, bibliotecas, etc. A partir de 1923, las restricciones impuestas por la censura gubernamental a la prensa militante limitan su poder y reducen en particular, cuando no la suprimen por completo, la publicación de esos textos literarios, escritos por militantes inspirados pero no profesionales de la pluma, que desde siempre florecían en las publicaciones socialistas (Mainer, 1986; Bellido Navarro, 1993; Magnien, 1997): poemas, diálogos y relatos en los que, para denunciar la miseria de los humildes explotados por el patrono, el cura y el militar conjurados, o para anunciar la construcción de un mundo perfecto, refugio de paz y de felicidad, basado en la libertad, la ciencia y el trabajo, los autores utilizaban una retórica, una prosa plagada de alegorías, metáforas, símbolos diversos y referencias a figuras bíblicas y mitológicas. Pero este estilo demasiado enrevesado ya no es del gusto del lector, como lo señala el escritor y periodista socialista, Julián Zugazagoitia:

«¿Cómo es ese obrero? Es enhiesto, guapo, noble la frente, bien peinado y ligero bigote, despechugado, desnudo el brazo musculoso. [...1 Más datos para la identificación: ese obrero apoya el martillo sobre un yunque, mientras con la otra mano sostiene un libro; a sus pies se tiende una rama de laurel; en el mundo amanece el sol la mitad de su disco y la pluralidad de sus rayos. [...1 No necesitamos de más noticias para reconocerle. Este obrero es un señorito disfrazado. Le vemos en las alegorías que se preparan en las litografías[...1 y también, esa es nuestra pena, en semanarios y periódicos de nuestra devoción. [...1 El gusto por las alegorías es, de siempre, un mal gusto» (La Gaceta Literaria, núm. 3, 1 de febrero de 1927).

En definitiva, esta literatura aparece artificial, demasiado dependiente de los modelos de la cultura burguesa, cuanto más que existen ahora otros modelos, gracias a las traducciones y al enorme desarrollo de la edición de libros extranjeros. Ya antes de 1923, algunas editoriales empezaban a publicar textos revolucionarios, pero a partir de 1927, la revista Post-Guerra y su editorial, y toda la serie de editoriales que nacen de ella, como Ediciones Oriente, Cénit, Jasón, Zeus, etc. (Santonja, 1989: I, 3) y, más cerca de los socialistas, las ediciones de Javier Morata, Historia Nueva y España, proporcionan al lector, militante o no, centenares de títulos de libros sobre la revolución rusa y sobre la edificación de una nueva sociedad socialista: reportajes, relatos de viaje, historias que cautivan por la fuerza épica de las luchas narradas y de sus consecuencias. Entre 1926 y 1936, se publican en España nada menos que un centenar de novelas rusas (Fuentes, 1980). Una vez superada la amenaza que representó para el movimiento obrero mundial la escisión de la Internacional, y conocido el horror de los

conflictos y hecatombes que el capitalismo podía producir (con los relatos de la guerra mundial y de la guerra civil en Rusia), la Unión Soviética aparece como un campo de experiencias que suscita interés y curiosidad, a pesar de ser un modelo sólo para una ínfima parte de los trabajadores españoles; cualquier libro sobre la Rusia de antes o después de la revolución es una mercancía que se vende muy bien. Estas visiones invaden la imaginación de los militantes obreros y en los años treinta contribuirán a la influencia de los comunistas, que sabrán explotarlas con una intensa actividad cultural. Pero antes de la Segunda República, fuerza es reconocer la ausencia total de respuesta por parte de los socialistas frente a la revolución de los soviets; si bien es cierto que su rechazo de las propuestas de la Tercera Internacional no significó la condena de la experiencia revolucionaria rusa, los socialistas españoles no hacen nada para contrarrestar la imagen prestigiosa de la construcción del socialismo en Rusia (Bizcarrondo, 1975: 258).

El partido socialista salió debilitado del Congreso de 1921 y está dividido sobre la actitud que ha de adoptar frente al régimen dictatorial; la prensa, las revistas principalmente, están amordazadas y los intelectuales participan poco en la reflexión sobre las cuestiones que plantea la actualidad política. Araquistáin, por ejemplo, tan presente en toda la prensa hasta 1923, se refugia en la creación literaria y durante seis años no publica sino novelas, cuentos y teatro (Bizcarrondo, 1975). Sin embargo, aunque de inmediato no hay ninguna perspectiva de cambio político, cabe pensar que hay debates en los que participan intelectuales de un nuevo tipo, juristas, médicos, ingenieros y profesores, que estudian la realidad social del país y elaboran proyectos de reformas, cuyos ecos aparecen publicados en la prensa, en *El Sol* esencialmente: reformas sobre el régimen de propiedad y el latifundio (Pascual Carrión), sobre la legislación del trabajo (Jiménez de Asúa), sobre la escuela y la instrucción pública (Rodolfo Llopis), etc. Estos trabajos dan la imagen de un partido resueltamente reformista que cuenta entre sus afiliados con personas que vienen de todos los sectores de la sociedad del país; sus proyectos aparecerán en primer plano en la ola de reformas que emprenderá el primer gobierno de la República.

Los militantes socialistas españoles vienen acumulando a lo largo de dos generaciones un pasado de luchas, con héroes, victorias y derrotas, una cultura que les confiere una identidad propia, y el único escritor que procuró recoger esta experiencia acumulada en una obra literaria fue Julián Zugazagoitia. Este «vasco taciturno» (como lo llamaba Azaña), presidente de las Juventudes Socialistas en el momento crucial del Congreso de 1920, tiene una larga experiencia de periodista en la prensa obrera (*Lucha de clases*, *El Liberal de Bilbao* y *El Socialista*). En cinco años, de 1925 a 1930, publica seis libros, entre ellos dos biografías y tres novelas. Las primeras relatan la vida de dos miembros fundadores del Partido Socialista: Pablo Iglesias (*Una vida heroica*, 1925) y Tomás Meabe, que creó las Juventudes Socialistas (*Una vida humilde*, 1927). Estos dos relatos líricos, sentimentales y encomiásticos, no son textos históricos que podrían figurar como capítulos de una historia del partido, ni textos políticos que ayuden a comprender las orientaciones del dirigente y su influencia sobre la vida del partido (Fusi, 1975). De las tres novelas, la primera, *Una vida anónima* (1927), cuenta la historia emblemática de un obrero fundidor vasco, militante socialista empeñado en demostrar cómo se debe organizar una huelga ejemplar, pero que muere vencido por la enfermedad, las desgracias personales y el exilio en un París algo folletinesco. Las otras dos novelas, en cambio, tienen un fondo histórico, unos episodios memorables de las luchas obreras dirigidas por el partido socialista en el País Vasco: el fracaso de la huelga de 1917 en Bilbao (*El botín*, 1929) y las huelgas triunfantes de los mineros vascos de 1890 y 1903 (*El asalto*, 1930). Pero la parte importante de ficción, que hace de estos relatos auténticas novelas

sociales, limita su valor histórico, y la relación de las luchas no desemboca en una reflexión política (por ejemplo, por qué, en 1917, los socialistas se resisten a ir a la huelga general) ya que las intervenciones del autor son emocionales o románticas más que doctrinales. Estas novelas, al recuperar un pasado colectivo, ya mítico, el de los proletarios, pueden en cierto modo contribuir a la construcción de una memoria obrera, de un patrimonio cultural donde la huelga ocupa un lugar simbólico. Es una lástima que, a pesar de la fuerza con que son denunciadas las condiciones de vida de los mineros vascos, estas páginas queden sujetas en su expresión a los modelos de la retórica burguesa y carezcan de la tensión épica o lírica capaz de afectar y de impresionar la imaginación.

Lo nuevo en los años veinte es que existe ahora un público popular de lectores, ansiosos de conocer los actores y los episodios más notables de ese pasado de luchas obreras. El periodo reciente en particular, cuando la ciudad de Barcelona fue sacudida, hasta 1922, por los sucesos violentos relacionados con el terrorismo patronal y sindical y la aplicación arbitraria de la funesta Ley de Fugas, proporciona a los militantes sindicalistas ocasión de dar su testimonio en relatos trágicos, donde la imaginación supera en violencia la realidad de los hechos. Así empiezan a publicarse cantidad de relatos cortos, periódicamente distribuidos por series, según el modelo de las colecciones semanales de novelas cortas que invaden el mercado de lecturas para el gran público. La creación de estas series responde, pues, a un interés comercial y a la preocupación de alcanzar un público obrero. El título de estas colecciones anuncia su orientación: *La Novela roja* es la primera de este tipo y publica 49 números, desde el verano de 1922 hasta octubre de 1923 (Santonja, 1993 y 1994). Luego se crearán *La Novela social* (1923, Barcelona, Publicaciones Mundial), *La Novela ideal* (1925-1938, Barcelona, Publicaciones La Revista Blanca), *La Novela nueva*, *La Novela del pueblo* (1927, Barcelona, Publicaciones Mundial), *La Novela política* (1930, Madrid, Prensa gráfica), *La Novela roja*, otra vez (junio de 1931, Madrid), *La Novela proletaria* (1932), etc. Fuera de las tres últimas series citadas, más en sintonía con los tiempos nuevos de la República, todas estas colecciones se inspiran de la ideología libertaria y sus autores son, en gran mayoría, militantes anarquistas. Con todo, es preciso indicar algunas diferencias, antes de prestar mayor atención a la más importante y más difundida de entre todas ellas, *La Novela ideal*.

En *La Novela roja*, debida a la iniciativa de un editor anarquista de Barcelona, Fernando Pintado (Santonja, 1994), y en la que colaboran, junto a una mayoría de anarcosindicalistas, republicanos federales y al gunos otros escritores, más de las dos terceras partes de los cuentos tratan de la violencia y de la represión en Barcelona. Escritos con la emoción y la presión ejercida por los sucesos aún recientes («obras urgentes y testimoniales», dice G.Santonja), en un estilo violento que maneja más el insulto o el anatema que la sátira, algunos de estos relatos son obra de autores profesionales de la pluma (E.Urales, E.Montseny, A.Samblancat, E.Barriobero y Herrán, E.Torralva Beci, Salvador Seguí, Valentín de Pedro, Elías García Segura), periodistas y escritores cuya firma aparecerá en todas las colecciones futuras. Unos autores extranjeros figuran indefectiblemente en la lista, como Gorki y Tolstoi. Lo que se apreciaba en estos relatos era su valor testimonial sobre una experiencia dramática compartida, y efectivamente fueron los textos más verídicos, como las «Páginas de sangre», ilustradas con fotografías, de Torralva Beci, o el texto con valor profético de Salvador Seguí, asesinado en marzo de 1923, «Los mártires del sindicalismo», los que conocieron el mayor éxito y quedaron agotados al cabo de quince días. Esta publicación se interrumpe con el golpe de Estado de septiembre de 1923, pero el filón no estaba agotado.

Las novelas cortas de La Novela roja son las únicas que cuentan hechos sacados de la actualidad político-social; en las colecciones siguientes, que aparecen como empresas más ideológicas (¿o comerciales?) que literarias, el repertorio de temas se amplía a la evocación de todas las formas de la represión, de la explotación de los trabajadores, la corrupción de los políticos, de la prensa y de la Iglesia, la sociedad ideal futura, etc., pero sin referirse nunca a una lucha concreta reciente, ni a un episodio histórico preciso. De hecho, es posible establecer diferencias de una colección a otra, por lo que toca a las posturas ideológicas o a la concepción del relato: por ejemplo, La Novela del pueblo es próxima a la actitud de un A.Pestaña, hostil a la acción individual y al atentado, mientras que la familia Montseny, que dirige La Novela ideal, defiende posiciones voluntaristas e individualistas afines a las de la FAI. Por otra parte, si esta serie ofrece a sus lectores visiones de sueño, anticipadoras de la sociedad ideal futura, La Novela del pueblo, en cambio, anuncia en sus relatos «breves episodios sociales que son fiel reflejo de lo presente L.] o pedazos de vida arrancados de la realidad» (Magnien, 1977: 260).

Cualesquiera que sean las declaraciones de principio, estos cuentos anarquistas relatan experiencias sin fecha ni lugar definidos, abstractas o simbólicas, vividas individualmente por un personaje-modelo, víctima o rebelde, y sin relación alguna con la situación política del momento. Esta manera de apartarse de la actualidad no se explica sólo por la necesidad de librarse de los golpes de la censura que tachaba implacablemente toda referencia a las luchas obreras, sino que corresponde al objetivo deliberado de dar al individuo una educación más moral que cívica, una formación más cultural que revolucionaria, siendo la emancipación y la educación del individuo una condición previa a la liberación del pueblo.

Esta teoría es la que fundamenta la inmensa obra de propaganda y difusión cultural llevada a cabo por Juan Montseny, más conocido como Federico Urales, ayudado por su hija Federica Montseny, desde finales del siglo pasado y durante todo el tiempo de la Dictadura, hasta la guerra civil. Su actividad se desarrolla junto a La Revista blanca, revista de prestigio que E.Urales había fundado en Madrid, en 1898, y que vuelve a publicar en 1923, en Barcelona, después de diez y ocho años de interrupción. La revista, que lleva el subtítulo de «Publicación quincenal de sociología, ciencias y artes», es ecléctica, conforme con la idea de la cultura que tienen los anarquistas, y contiene artículos de vulgarización científica, de educación y crítica artística, textos clásicos del anarquismo sobre la sociedad ideal, una sección de literatura y crítica literaria redactada por Federica Montseny, quien acomete a los escritores de vanguardia, y también artículos que tratan de problemas morales, como el amor, la unión libre, la sexualidad, etc. Otras revistas, de menor difusión, presentan contenidos similares: Ética (1927-1928) propaga el naturismo, el excursionismo y la educación sexual; Generación consciente, Helios, Floreal, Revista nueva, Estudios («revista ecléctica», creada en 1922, en Valencia), etc., presentan también secciones tan variadas, donde el discurso filosófico, librepensador, cuando no anticlerical, alterna con artículos sobre el vegetarianismo, o los progresos técnicos y científicos (Elorza, 1973). Asociadas con las revistas, casas editoriales difunden textos sobre los mismos temas; se publican cantidad de libros y opúsculos supuestamente científicos, filosóficos o históricos, sin mucha preocupación por el rigor o la seriedad, ni sobre todo por la capacidad de los obreros lectores a absorberlos, pero que denotan en los dirigentes una voluntad obsesiva y paternalista de vulgarizar la cultura y educar al pueblo.

La Revista blanca dedicó siempre un lugar importante a los cuentos, sean estos traducidos del extranjero, producidos por los colaboradores o propuestos espontáneamente por los

lectores, para quienes se reservaba una página específica en la «Tribuna del obrero» (DomergueLaffranque, 1989). Pero cuando E Urales toma la iniciativa de crear, en 1925, con «La Novela ideal», una colección autónoma de novelas cortas de 32 páginas, en un formato de bolsillo, se trata de una empresa de otra amplitud. El hecho de haber logrado reunir cerca de seiscientos relatos, redactados por 167 autores que correspondían con los criterios ideológicos de la selección, y entre los que sólo ocho estaban conocidos como escritores, y el hecho, además, de tener que reeditar ciertos cuentos, a pesar de unas tiradas que no había alcanzado nunca ninguna publicación destinada a un público obrero, son pruebas harto suficientes del éxito de esta iniciativa individual (Serrano, 1986).

Pero, como lo recuerda repetidamente La Revista Blanca, no se invita a los eventuales autores de cuentos a que cuenten su vida cotidiana, en su relación con su trabajo o con la sociedad; se solicita su imaginación para que inventen situaciones que confirmen y demuestren cuán acertado y justo es el ideal libertario. Bajo la influencia de sus creadores y principales colaboradores (E.Urales y su hija E.Montseny redactan casi la cuarta parte de las novelas) la colección ofrece relatos que en gran mayoría están impregnados de una ideología utópica y, digamos, algo arcaica. Se trata, antes de todo, de que el individuo alcance una plenitud personal, cuya primera condición necesaria es que la relación amorosa sea armoniosa; esta debe descansar en el mutuo reconocimiento y reivindicación del derecho al placer sensual, gracias a un equilibrio entre instinto natural, razón y cultura. La educación consiste en enseñar al militante a arreglar su vida según una ética rigurosa, a desarrollar su sensibilidad afectiva y estética, único medio para liberarse y escapar a la estandarización de la sociedad moderna. El rechazo del mundo industrial, que atrofia al hombre con el trabajo mecánico, anda paralelo con la aspiración de un retorno a la naturaleza pura, inocente, refugio de todo ideal; la visión optimista del hombre y la exaltación del medio rural condicionan la conquista de la libertad. Este idealismo ingenuo sólo puede ser transmitido bajo el efecto de una carga emotiva fuerte, lo que justifica el empleo del relato de ficción corto y sentimental, tal como lo definía La Revista blanca cuando proyectó la idea de la colección: «Queremos novelas optimistas, que llenen de esperanza el alma; limpias, serenas, fuertes, con alguna maldición y alguna lágrima».

Durante trece años, los anarquistas - en Barcelona por lo menos se alimentan de esos relatos utópicos, tan lacrimosos como edificantes, aun cuando conviene distinguir variantes, según la personalidad de los autores (Maurice, 1990), y también cambios, bajo la presión de los acontecimientos; durante la República en efecto, las novelas se inspiran algo más de las luchas y debates políticos del momento. El prestigio y la influencia de E.Urales no bastan para explicar la persistencia de ese sentimentalismo y de esos mitos que por lo visto corresponden con el gusto de un público obrero ciudadano que busca en la lectura fácil de estos relatos sentimentaloides materia de sueño y de consolación, la ilusión también de compartir una cultura a la que no tenía acceso hasta el momento. Esto puede explicar las frecuentes referencias culturales eruditas en aquellos textos, así como las figuras de retórica más cultas y más sofisticadas, consideradas como el marchamo del género literario, tanto por los redactores como por los lectores.

Si la lectura de estas novelas cortas confirmó a los lectores en la ideología individualista, utópica y hostil a cualquier forma de Estado, de los anarquistas, no pudo contribuir a mejorar la cultura política de los militantes, ni a prepararlos a las nuevas condiciones de las luchas, creadas por la caída del régimen. Los años veinte son los años de la máxima producción de literatura militante, son también los de la máxima confusión ideológica.

Desde el punto de vista estético, aunque hablan con más frecuencia del porvenir que del presente, estas obras están arraigadas, por su forma y su discurso, en un pasado anticuado, en una tradición adulterada. No sólo excluyen cualquier novedad formal, por «decadente, burguesa...», sino que además desechan la inspiración en la realidad, la verdad del testimonio, las virtudes en suma, del realismo clásico que, en Francia por ejemplo, permitirán que el obrero, cuando se ponga a contarse, produzca una literatura populista, obrerista, cuyas líneas serán definidas por Poulaille, abriendo así el camino hacia una posible literatura proletaria. Por su sentimentalismo y su individualismo, por la falta, o mejor dicho, el rechazo de toda preocupación formal, por su neoromanticismo a la Campoamor, estos cuentos de La Novela ideal son la demostración del «patético fracaso estético del anarquismo español [...y del su absoluta dependencia del sistema educativo, escolar y estético de la burguesía dominante» (Salaün, 1998)

Experimentaciones narrativas

En las Historias de la Literatura, los novelistas de principios del siglo xx suelen ser agrupados por su edad, mejor dicho, por «generaciones» que corresponden más o menos con su periodo creativo; si el concepto de «generación del 98» puede, mal que bien, definir las preocupaciones de un grupo de escritores, es mucho más difícil aplicarlo para el análisis de su narrativa. En cuanto a las fechas de 1914 y 1927, como marbetes para grupos generacionales, son más arbitrarias e inoperantes aún, cuando se trata de estudiar teoría, práctica y mercado de la novela, sin olvidar a los «inclasificables» ni a la «generación unidimensional» que concibió Fernández Almagro en 1923 (España, núm. 362) para incluir a Ramón Gómez de la Serna. Tampoco son útiles las «escuelas» literarias tradicionales: «naturalismo», «regionalismo»..., cuyo significado histórico forma parte del pasado. Mejor será descartar cualquier intento de clasificación o agrupación y tomar en consideración sólo las obras. A falta de instrumentos teóricos, los novelistas procuran dejar en sus narraciones, en diverso grado, la marca de una concepción personal del género; sus esfuerzos quedan dispersos, y en ningún momento surge la voluntad de confrontar las experiencias individuales, o de coordinarlas con vistas a la definición de una nueva poética del relato. Salvo Azorín y Baroja, desatienden los debates sobre la novela nueva suscitados a partir de 1925 por el grupo reunido alrededor de Ortega y Gasset: Pérez de Ayala y Gabriel Miró dejan de escribir en 1926 sin motivo aparente, Unamuno en el destierro, Valle-Inclán y Gómez de la Serna indagan, cada uno por su lado, formas nuevas de expresión.

A pesar de la variedad de sus experimentaciones narrativas, que obliga a estudiarlos por separado, los novelistas del nuevo siglo tienen en común algunos principios: antes de todo, la novela es ficción y, por consiguiente, de ningún modo pretende reproducir una realidad exterior, siendo incluso la propia ilusión de lo real atenuada por el humorismo, la ironía o la tragicomedia (Unamuno, Pérez de Ayala, Valle-Inclán, Gómez de la Serna). Se considera arbitrario y artificial el argumento, como sistema pre-programado, bien urdido y cerrado, con las etapas obligatorias de la exposición, clímax y desenlace, y el individuo es, en toda su subjetividad y complejidad, el único tema digno de atención. Siendo la inspiración a menudo autobiográfica, la experiencia vivida sólo tiene interés cuando permite la expresión de una sensibilidad exquisita (G.Miró) o de inquietudes filosóficas (Unamuno). La voluntad de estilo es un objetivo fundamental, porque es la aversión de estos escritores a la prosa «prosaica», «chabacana», dicen, de Pérez Galdós primero, y también de Palacio Valdés, Blasco Ibáñez e incluso de Pío Baroja, lo que fundamenta su rechazo del realismo. Pedro Salinas observa que en reacción todos los géneros literarios se están «poetizando» y que ahora al lector de novela

no se le invita a seguir las peripecias de una aventura, sino más bien a apreciar el equilibrio de una frase, la pertinencia y la riqueza de una metáfora. Esta tendencia expone la novela al riesgo de un exceso de carga impresionista (G.Miró) o metafórica (Gómez de la Serna), o exótica (Valle-Inclán). Por fin, la exigencia de elevación cultural tiende a hacer que se multipliquen las referencias eruditas, asimilando la novela al ensayo o a una conversación brillante entre gente culta (Pérez de Ayala).

Los experimentos narrativos de estos escritores se prolongarán hasta los años treinta, y el interés y la novedad del intento hecho por Unamuno con *Niebla* nos incita a remontarnos hasta 1914. Con todo, Ortega se refiere muy poco a estos autores en el momento de definir su teoría de la novela, y los jóvenes escritores que siguen sus instrucciones ignoran con arrogancia, en su «laboratorio de investigación», los intentos contemporáneos de renovación de la novela, realizados en España por novelistas que tienen oficio y experiencia; Valle-Inclán tiene casi sesenta años cuando emprende la serie «esperpéntica» del Ruedo Ibérico.

Miguel de Unamuno

Al dar a *Niebla*, en 1914, el subtítulo de «nivola», y al integrar en el cuerpo de la novela su teoría de la «nivola» como género narrativo renovado, Unamuno no se limita a pergeñar una broma dirigida a los críticos tradicionales, sino que manifiesta su independencia frente a los cánones del género e inicia una reflexión del todo inédita en España sobre la naturaleza y el funcionamiento de la novela. Teoría y práctica se presentan como resultando de su lectura del *Don Quijote* (empieza a escribir *Niebla* en 1904, año de la publicación de *La Vida de Don Quijote y Sancho Panza*), lo mismo que Ortega y Gasset coloca sus primeras reflexiones bajo los auspicios de la novela de Cervantes (*Las meditaciones del Quijote* son de 1914), así el *Don Quijote*, texto fundador de la novela, es el punto de arranque de los estudios más detenidos sobre el relato de ficción, estudios que conducen en España al rechazo del realismo (mientras que, en el mismo momento, Lukacs se apoya en el ejemplo del *Don Quijote* para defender, en *Teoría de la novela*, su idea de la novela como género adecuado para la representación crítica de los valores contemporáneos).

Diez años después de *Niebla*, en 1925, durante su exilio en París, Unamuno escribe *Cómo se hace una novela*, novela-manifiesto o metanovela; prosigue todavía la reflexión teórica sobre la novela en *San Manuel Bueno mártir* (1930) y, sobre todo, en *La novela de don Sandalio*, jugador de ajedrez, texto-límite, voluntariamente falto de todo elemento anecdótico, de todo argumento. Unamuno quiere «rehabilitar» la novela para hacer de ella un instrumento de conocimiento o de pensamiento, restituyéndole, antes que nada, su verdadera índole, la de una ficción, lo cual excluye ipso facto la referencia a una realidad y determina innovaciones formales. Quedan descartadas las descripciones (de lugares, vestidos, retratos...), consideradas como accesorios superfluos (calificados de «bambalinas»), así como las circunstancias históricas, para concentrar la acción en el drama íntimo, no predeterminado sino vivido al presente, de una personalidad problemática; esta va revelándose paso a paso mediante el diálogo y el monólogo que dan a la novela una dimensión dramática o lírica, en detrimento de la voz narrativa propiamente dicha. Unamuno hace un uso original del monólogo, discurso ni construido ni racional, raudal de asociaciones de ideas o de reflexiones discontinuas que dan paso al flujo incontrolado de la conciencia del personaje, configurando más que una coherencia psicológica artificial una imagen poética evanescente o contradictoria; la resultante desaparición del narrador crea la ilusión de la independencia del personaje, independencia ficticia que Unamuno explotó imaginando la rebelión del

protagonista de Niebla frente a su creador, el novelista Unamuno transformado en personaje.

Para desbaratar toda ilusión realista y socavar el realismo tradicional, Unamuno utiliza la ironía, la parodia, el metadiscurso; lleva a cabo una acción sistemática de desconsideración de la novela en sus formas más académicas: burla de la novela de tesis, burla del desenlace («una buena novela no debe tener desenlace, como no lo tiene, de ordinario, la vida»), parodia de los episodios habituales, mofa del personaje. Otro aspecto innovador de sus novelas es cuando utiliza la ficción para explorar su naturaleza: mediante el procedimiento de la novela-espejo, o de la novela en la novela (uno de los personajes de la novela está escribiendo un relato tal que el lector acaba por figurarse que lo que está leyendo es esta otra novela), desmonta el proceso de construcción del texto revelando todos sus mecanismos - mientras que la novela tradicional los oculta - e invitando al lector a estar atento a su fabricación. El ejemplo de la «nivola» que Víctor Goti está escribiendo en Niebla es muy conocido. Más interesante es el caso de San Manuel Bueno mártir: al principio de su relato, la narradora se proponía escribir una estricta hagiografía del cura don Manuel con vistas a su beatificación, pero en el curso de la enunciación se va dando cuenta de lo que está en juego. La escritura se hace problemática y la narradora ya no sabe a punto fijo el significado que va tomando su relato (¿alegato o acusación, testimonio, memoria o confesión íntima?) y al final acaba por concebir sospechas sobre los efectos de su esfuerzo de memoria: «Ahora... ya no sé lo que es verdad y lo que es mentira, ni lo que vi y lo que sólo soñé [...] ni lo que supe, ni lo que creí».

En resumidas cuentas, en los años de plena crisis de definición del género narrativo, Unamuno no deja de reflexionar sobre una teoría de la novela, proponiendo modelos de renovación de las modalidades de escritura. Utiliza el género narrativo para expresar su angustia vital, su reflexión metafísica sobre la condición humana y su afán de eternidad. Tal vez sea esta temática demasiado personal y la ausencia de un texto teórico específico, de una poética de la novela, y también su aislamiento debido al exilio, las causas que hicieron que los escritores más jóvenes no hayan percibido el alcance de las innovaciones que introducía.

Ramón M. del Valle-Inclán

En los años veinte, tras abandonar la novela durante varios años, Valle-Inclán publica, en 1926, Tirano Banderas, cuya acción sitúa en un país ficticio de América Latina, y empieza la redacción de un ciclo de novelas históricas sobre la España contemporánea, El Ruedo ibérico, del que sólo logrará publicar la tercera parte: La Corte de los milagros, en 1927; Viva mi dueño, en 1928, y Baza de espadas, que apareció en forma de folletín sin terminar en El Sol, en 1932. En estas novelas, Valle-Inclán utiliza una estética que había definido seis años antes en su obra de teatro Luces de Bohemia, y que hasta el momento sólo había aplicado al teatro, el «esperpento», que define como una manera grotesca, caricatural y sistemáticamente deformada de representar la trágica realidad histórica de España. El «esperpento» caracteriza a la vez una temática, la crítica de la realidad sociopolítica del país, y un modo de escritura. El «esperpento» es el sutil producto de un equilibrio entre, por un lado, la observación de la realidad española o americana y, por otro, una visión grotesca, deformada hasta ser irreal, un equilibrio entre un contenido que remite a hechos históricos, y una ficción cuyo carácter artificial es repetidamente reafirmado, un equilibrio entre un compromiso histórico claro y una distancia irónica que permite la máxima estilización estética.

Concebida al principio para el teatro, la estética del esperpento introduce en la novela

elementos de estructura dramática: un relato desprovisto de continuidad lógica o cronológica, cortado, fragmentado en escenas cuyo lugar y decorado cambian de forma abrupta; un texto que, en lo esencial, da la palabra a los personajes como en una escenificación, y donde el narrador sólo interviene en un discurso que podría ser asimilado a didascalias abundantes, es decir, descripciones de decorados, de lugares y ambientes, de iluminación y juegos de escena.... quedando la narración casi suprimida, en beneficio de un espectáculo que se está produciendo en un presente constantemente renovado.

Lo que propone Valle-Inclán es un espectáculo de títeres algo especial, «una farsa fúnebre», «un guiñol dramático», cuyos elementos se caracterizan todos por su dislocación, por la ruptura: pasos brutales del mundo animal al mundo humano, cambios abruptos de un sentimiento a otro, de la ternura a la peor crueldad, de la inocencia al frío cálculo, sensaciones estridentes y confundidas (ruidos junto a luces y contactos irritantes), la impresión de titubear en medio de incongruencias, de alucinaciones, juegos de luces que desfiguran objetos y personas, desintegran líneas y volúmenes, como en esta escena de Tirano Banderas que describe la agitación nocturna y los preparativos de una tropa de insurrectos captada por un jinete inmóvil, listo ya: «El ojo enorme del caballo recibía por veces una luz en el juego de las siluetas que accionaban cortando el círculo del candil» (Parte IV, libro VII, IV). Personajes convertidos en peleles o muñecos con máscaras de animales, deshumanizados por los cambios que les impone el discurso metafórico..., un discurso muy próximo al del cine experimental o al de la pintura surrealista. También el lenguaje está desintegrado, hasta ser incomprensible pero muy expresivo gracias al juego de las hipérboles, de metáforas incongruentes y de léxicos tomados de otras lenguas.

Pero este esteticismo no es gratuito: aunque la situación es ficticia, el referente histórico es fácil de identificar y patente el compromiso crítico del autor. Al discurso acusador directo y didáctico de la tragedia o de la novela social, Valle-Inclán prefiere el de la sátira grotesca donde la lógica de lo absurdo asume el papel crítico; en este sentido, el esperpento puede compararse con el expresionismo alemán de la posguerra. De forma que, mientras experimentaba una escritura enteramente renovada, próxima a las orientaciones de la vanguardia estética, Valle-Inclán fue uno de los pocos escritores de los años veinte que supo sortear los escollos formalistas del Arte por el Arte y encontrar un nuevo lenguaje para un mensaje humanista explícito. Pero forzoso es admitir que los escritores contemporáneos no lo entendieron, ni siquiera el grupo de los jóvenes poetas de la revista Lola, que le condenaron al auto de fe celebrado el 27 de mayo de 1927, con ocasión de las ceremonias del Centenario de Góngora (Alberti, 1975: 250). Sólo los novelistas Joaquín Arderús y Ramón José Sender se inspirarán de su ejemplo.

Ramón Pérez de Ayala

Ramón Pérez de Ayala y Gabriel Miró prosiguen en su obra la vía abierta por las dos novelas de Azorín y Pío Baroja, *La Voluntad* y *Camino de perfección* (1905), renunciando a la omnisciencia del narrador que pretende abarcar toda la realidad y dominar la construcción del relato, ambos escritores defienden el punto de vista subjetivo del narrador, como intermediario e intérprete necesario entre la realidad y el texto. Por lo tanto, el discurso lírico y subjetivo se sustituye al discurso lógico. La formación que estos escritores (como Manuel Azaña y Benjamín Jarnés) recibieron en escuelas religiosas explica su interés por la cultura clásica (y condiciona igualmente actitudes de rechazo, no desprovistas de anticlericalismo).

Pérez de Ayala requiere un público culto. Para él, la experiencia cotidiana, la realidad inmediata no proporciona de sí más que significados esquemáticos y limitados que el escritor ha de enriquecer: sólo la mirada artística, que asocia sensibilidad, cultura y fantasía, es capaz de dar a lo real su coherencia significativa. Para Ayala como para Miró, la naturaleza está asociada a la cultura, a su historia y a sus mitos. Los personajes pueden ser dotados de una psicología compleja, hasta tortuosa (*La Pata de la Raposa*); ya representan ideas, y sus relaciones se reducen a un debate filosófico (*Belarmino y Apolonio*, 1921), ya son la reencarnación de símbolos o de mitos eternos, y sus aventuras, que pueden parecer triviales a la primera lectura, están cargadas, no sin humorismo, de referencias intertextuales y de significaciones intelectuales (*Tigre Juan y El Curandero de su honra*, 1926). Para traducir la complejidad de lo real, Pérez de Ayala experimenta un nuevo procedimiento, la perspectiva narrativa múltiple, que admite y confronta enfoques y subjetividades diferentes; en consecuencia, el relato aparece a menudo como programado de antemano, artificialmente construido a partir de una idea inicial, alrededor de la cual se organiza toda la acción novelesca, y el comentario explicativo del narrador refuerza aún más la impresión de que los personajes no son sino los portavoces de un debate predefinido. Quizás sea esto, así como la ironía sutil y una prosa muy trabajada, tanto en la selección de los adjetivos como en la cadencia de los periodos, lo que le valió a la obra narrativa de Pérez de Ayala el que se le haya calificado de «novela intelectual».

Gabriel Miró

Como en sus obras anteriores, en las dos novelas que G.Miró publica en los últimos años de su vida, *Nuestro Padre San Daniel* (1921) y *El obispo leproso* (1925), resalta la identificación vehemente y voluptuosa del autor con el paisaje de la región de Alicante. En un tempo narrativo que se va haciendo cada vez más lento, la acción se inmoviliza y las situaciones, apenas definidas, casi eludidas, introducen a personajes estáticos, definidos más que animados por pasiones que crean una atmósfera muy equívoca, impregnada a la vez de sensualidad y de sentimiento religioso. El lirismo de Miró, que en sus primeras novelas asociaba a la luminosidad del paisaje mediterráneo el recuerdo de los mitos de la Antigüedad clásica, se inspira ahora de la sensibilidad modernista fin de siglo, hecha de delectación morosa, morbosa más bien. La acumulación de sintagmas nominales con asinetones y parataxis, las metáforas y sinestesias acentúan el carácter impresionista, emotivo, lírico de la escritura. La novela de Miró no innova sino por la gran belleza de su estilo metafórico y la sensibilidad hipertrofiada de su autor.

La novela catalana

La novela catalana conoce igualmente una crisis tanto más profunda cuanto que la poesía ocupa, en el mundo de las letras de la época, un lugar hegemónico aplastante, ya que los poetas del Noucentisme han encontrado una expresión que corresponde con su ideal de clasicismo «mediterráneo» (Josep Carner, Carles Riba, J.Salvat Papasseit...). Entre 1911 y 1925, la novela desaparece prácticamente en Cataluña (Bonells, 1994: 86). En 1925, en un artículo que tiene gran resonancia, el joven periodista y dramaturgo Josep María de Sagarra denuncia «el miedo a la novela» («la por a la novel.la») en *La Publicitat*, pero su idea del género narrativo queda sometida a los cánones tradicionales de la representación, como lo muestra su novela escrita en 1932, *Vida privada*, excelente por otro lado, que describe con ferocidad la alta sociedad barcelonesa de los años veinte. Con todo, Cataluña se abre a las corrientes innovadoras europeas: las traducciones de Dostoievski, Gide, Proust, Moravia,

Huxley, Virginia Woolf, y de la obra de Freud, traen nuevos enfoques y perspectivas a los jóvenes autores cuyos relatos son con frecuencia autobiográficos. Prudenci Bertrana, en *Jo! Memories d'un metge filòsof* (1925), evoca en primera persona la vida de un psiquiatra deshecho por la locura; Joan Puig y Ferrater cuenta, en *Servitud* (1926), su experiencia del mundo del periodismo, y la del mundo literario en *Vida interior d'un escriptor* (1928); Miquel Llor ensaya la novela psicológica (*Historia grisa*, 1926), y con *Tantal* (1928) y *Laura a la ciutat dels sants* (1931) echa una mirada analítica sobre los impulsos afectivos de sus personajes, habitantes de la ciudad muy católica de Vic. Las novelas de Francesc Trabal, miembro del «Grupo de Sabadell», juegan con lo insólito y lo absurdo, como *L'home que es va perdre* (1929) y, sobre todo, *Judita* (1930), novela epistolar enigmática, parodia grotesca de mitos, o simple divertimento desenfadado al modo surrealista.

Ramón Gómez de la Serna y la vanguardia

Entre 1918, fecha de la publicación de su primera novela larga, *La Viuda blanca y negra* y de sus *Greguerías selectas*, y 1936, Gómez de la Serna publica cerca de veinte novelas, decenas de cuentos y novelas cortas, escribe obras de teatro y diversos libros; su presencia es casi cotidiana en los periódicos madrileños y en la radio, pronuncia conferencias, viaja por Europa, donde traducen sus obras, y Valéry Larbaud le compara con Joyce y con Proust. Aparece como el novelista español contemporáneo más famoso, más representativo del decenio. Sin embargo, no deja para la posteridad ninguna verdadera «Gran Obra» y Francisco Umbral dice de él, en un libro no obstante muy elogioso, que «es demasiado escritor para ser buen novelista» y que hay una incompatibilidad entre Ramón y la novela: «Hay una fundamental disociación entre él y el género novelesco. Son irreconciliables» (Umbral, 1978: 48 y 79). Sin embargo, en la empresa colectiva de liquidación del realismo que parecía urgente, la contribución de Gómez de la Serna fue decisiva. Con su ejemplo y su prestigio, ejerció sobre los jóvenes escritores más influencia que cualquier tratado teórico. En efecto, cuando Ortega define, en 1925, las grandes líneas para la invención de una nueva novela, animando a los narradores en su empeño renovador, el ejemplo que más imitan, el modelo que inspira los primeros textos, los de Valentín Andrés Álvarez, de Francisco Ayala, de Edgar Neville, es la prosa metafórica de Ramón.

Temprano en el siglo, con su revista *Prometeo* y, luego, su tertulia *Pombo*, Ramón aparece como el pionero de la prosa de vanguardia: con desenfado, acomete a los retrasados del realismo, a Blasco Ibáñez y singularmente a Pío Baroja, al que trata de «mozo de cuerda de la novela». Este «autor de rebeldía», como él mismo se califica, se divierte con todas las transgresiones y atropella las convenciones con una frivolidad y una insolencia alguna que otra vez desmedida. Aficionado a los cafés, los toros, el circo, la bohemia y la vida noctámbula, saca parte de su prestigio de su arraigamiento en el Madrid de la vida cotidiana, donde descubre rincones insólitos, sin incurrir en el costumbrismo del siglo anterior. Se le considera como un escritor humorístico, por sus bufonadas y las de sus personajes, pero es sobre todo su prosa, su capacidad para transformar el objeto más ordinario en una imagen poética, sus metáforas ingeniosas, las greguerías, lo que inspira a sus imitadores.

Si se puede afirmar que, de todos los escritores de la época, Gómez de la Serna es el que tiene más inspiración y genio creador para la prosa poética, en cambio, poco contribuye en renovar la novela, a pesar de su afán insaciable de novedad. Ignorando la historia, prescindiendo de penetrar en las conciencias o describir conflictos interiores, no recoge de la realidad otra cosa que el lado gratuito de la vida y sus aspectos más fútiles, inventando

situaciones festivas, personajes excéntricos, que coloca en un mundo moderno, agitado, cosmopolita, donde, desamparados, acaban a menudo por venirse abajo. El humorismo desmitificador que anima su prosa cae raramente en la vulgaridad; un esquema bastante frecuente en sus relatos es el de un mundo uniformado por la máquina o la publicidad, donde el hombre-masa desprovisto de rostro y de personalidad no reacciona ante las circunstancias sino con respuestas predeterminadas y mecánicas.

Muchas de sus novelas están construidas según una estructura sencilla que deja total libertad a la escritura: un personaje central, una situación inicial, desencadenan una serie de peripecias, episodios desconectados entre sí que tienen como único vínculo la virtuosidad verbal, siendo el argumento reducido a un hilo tenue que enhebra los fragmentos del relato. El doctor inverosímil (1921) presenta una retahíla de «casos clínicos» a cual más estrafalario, que cura el doctor, psicoanalista antes de Freud, gracias a sus intuiciones y sus chistes-greguerías; El Gran hotel (1922) enumera los encuentros y experiencias sexuales de un burgués español en un hotel de lujo suizo; El Incongruente (1922) es un catálogo de episodios disparatados, en el que todo parece absurdo, incluso el propio sistema de la relación de las situaciones cuyo orden no obedece ni a la lógica, ni a la cronología, ni a la evolución del protagonista; El novelista (1923), El chalet de las rosas (1923), La quinta de Palmyra (1923), etc., todas estas novelas presentan la misma estructura enumerativa, a partir de un tema que sólo sirve para definir un espacio, por el que el narrador discurre a merced de las metáforas, de las ocurrencias verbales, de esos dichos ingeniosos, o vibraciones de una sensibilidad extrema, que son las greguerías.

En estas obras de Ramón, la palabra es la que crea, y no crea sentido, ideas, sino poesía, fantasía, estremecimiento emocional. «Lo más genial de Ramón consiste en que nunca busca. Se limita a encontrar», dice Antonio Espina (1994: 219). El texto da la impresión de ser improvisado y poco construido, las chispas estéticas se sustituyen a la tensión dramática sostenida, y el juego siempre renovado, la intuición repentina y brillante no permiten mantener, prolongar ni sacar provecho de una inspiración que pronto se queda corta. La preocupación por encontrar un lenguaje poético y la irrupción de las metáforas socavan la naturaleza narrativa del texto y disuelven su coherencia, poniendo trabas al progreso del argumento. Es también Espina quien, en 1922, expresa este deseo: «¡Ah! si viese en grande, en síntesis, lo que sorprende en lo disperso, en lo menudo, habría que escribir con mayúsculas, no sólo el RAMÓN de su nombre, sino también los dos apellidos» (1994: 210).

Donde Gómez de la Serna innova más es en el uso de la metáfora. En el realismo mimético tradicional, la imagen está al servicio de la descripción de un cuadro, el cual se da por supuesto que preexiste: se cree en la existencia del lugar o del objeto, anterior a su descripción, y el acercamiento metafórico de otro objeto no hace sino confirmar y enriquecer el orden real. La greguería, al contrario, libera del mimetismo realista. En el relato poético de Ramón, la imagen o metáfora ya no es la ilustración de un significado primero por otro que le es próximo, es el instrumento que introduce nuevas representaciones, acercando dos realidades distantes, perturbando y desordenando la representación inicial, creando un orden imprevisto, una nueva realidad. Este uso creador de la metáfora por Ramón va a inspirar todo el proceso de renovación de la prosa narrativa, la de Francisco Ayala, Max Aub, Rosa Chacel.

Sin embargo, el lector queda defraudado con las novelas de Ramón, que ya no se leen, y la causa principal de este fracaso es seguramente la greguería. Aunque es la brillante manifestación del genio poético de su autor, aunque sorprende, provoca, divierte y seduce, la

greguería acaba por anular el sentido, e impedir la construcción de la novela.

La narrativa de vanguardia (1923-1936)

Se reúnen bajo este título las obras publicadas entre 1923 y 1936 por autores que, prosiguiendo la labor de renovación de la novela iniciada por la generación anterior, y guiados por Ortega y Gasset, hallan en la Revista de Occidente, desde su creación, acogida, orientación teórica e incluso, para algunos, editorial. Suman unos veinte autores, y poco más de cuarenta títulos a los que hay que añadir los de Gómez de la Serna. En 1936, la guerra interrumpe toda manifestación del grupo, aunque ya en 1934, a propósito de la publicación de la novela de Antonio de Obregón, Hermes en la vía pública, Benjamín Jarnés declaraba que era «la última carcajada de una gran fiesta literaria extinguida» (Revista de Occidente, t. XLV, julio-septiembre de 1934). Los primeros textos aparecen en la revista bajo la forma de cuentos (López Campillo, 1972) que son en realidad fragmentos, capítulos de libros publicados posteriormente. En 1926, la revista crea una colección llamada «Nova novorum», destinada a editar los relatos conformes con la nueva estética y que servirá para identificar el grupo llamado «los de nova novorum»; vendrá luego la colección «Valores actuales», de la editorial Ulises. Esta experiencia queda limitada a Madrid y al círculo muy cerrado de la Revista de Occidente, con la excepción de Mario Verdaguer, escritor balear que publica en Barcelona todas sus novelas en castellano y que, por sus opciones estéticas y sus artículos de crítica en La Vanguardia, puede ser asociado plenamente con el movimiento de la vanguardia madrileña. No hay nada equivalente en los medios literarios catalanes, muy atentos, por otro lado, a las corrientes poéticas de la vanguardia francesa (André Breton viene a Barcelona, en 1922 a dar una conferencia); la represión contra la lengua bajo la Dictadura y también las dudas de los intelectuales catalanes que vacilan entre el tradicionalismo cultural del Noucentismo y la aventura hacia una experimentación venida de fuera, no son favorables a la invención de una nueva narrativa. En las Islas Canarias, más tarde, a partir de 1935, y junto a la Gaceta de Arte, se publicarán textos de prosa surrealista, de Agustín Espinosa entre otros.

Es la palabra «vanguardia» la que mejor define este tipo de relato, aunque Ortega no la emplea en sus textos teóricos, prefiriendo las expresiones «arte nuevo», «arte joven» o «arte moderno», y aunque los críticos, desde 1925, designan estos textos con el término de «deshumanizados». El concepto de «deshumanización» que utiliza Ortega para caracterizar las tendencias del arte moderno (artes plásticas, música y literatura) quedará ligado a la novela del decenio, mientras que para la poesía se empleará más bien la expresión «poesía pura». Si bien no se autoproclama por medio de un manifiesto, siguiendo la tradición de los movimientos vanguardistas del siglo (como el manifiesto del Futurismo de Marinetti, en 1909, o de Dada, en 1918, de los Surrealistas, en 1924, y de los Catalanes, en 1928), el grupo de los jóvenes novelistas presenta todas las características de un movimiento vanguardista: la afirmación iconoclasta del rechazo de toda la tradición heredada del pasado, la agrupación alrededor de postulados estéticos destinados a orientar la creación, el ansia imperiosa de modernidad, la fascinación por los progresos técnicos de la sociedad industrial, la conciencia de vivir en un presente histórico que puede provocar o jubilación, o malestar y angustia.

Además, estos novelistas tienen un credo cuyos puntos están expuestos en los dos ensayos de 1925, de Ortega y Gasset, La Deshumanización del arte e Ideas sobre la novela, que sigue los pasos de la evolución moderna de las artes, aquella que Guillermo de Torre acaba de describir en su libro Literaturas europeas de vanguardia, publicado también en 1925. Este libro da a conocer los movimientos estéticos de la posguerra en Europa, con los cuales los

artistas españoles comparten el mismo afán de liquidación de las prácticas estéticas anteriores, pero sin percibir la crisis de la sociedad que traducen; de ahí que se les haya podido reprochar a los jóvenes escritores españoles una frivolidad tachada de superficial. Frivolidad, o si bien se mira, vitalismo, optimismo y confianza en el progreso, actitud que marca este periodo, «los felices veinte», en el que el entusiasmo eufórico por la modernidad viene asociado con la crítica agresiva e implacable de todo lo que tiene parentesco, aun lejano, con la tradición. En general, la Revista de Occidente, muy atenta a las corrientes de pensamiento en Europa, proporciona esa ventana abierta al mundo que les hacía falta a los escritores españoles: su experiencia, su aventura intelectual se inscribe en el esfuerzo de «europeización», iniciado antes y nunca denunciado, y cuyo objetivo prosigue la revista, así como La Gaceta literaria, creada en 1927. El patronazgo de José Ortega y Gasset explica la arrogancia de estos escritores que, conscientes de formar parte de una elite, quieren ocupar el terreno y dotarse de una identidad específica, considerando como adversarios a todos cuantos no colaboran en su proyecto, lo que explica que hayan ignorado, voluntariamente o no, los intentos anteriores por renovar la novela, particularmente los de Unamuno, o las propuestas de Pío Baroja, en respuesta a las teorías de Ortega.

Las líneas directrices definidas por Ortega y Gasset

Los dos ensayos de Ortega son publicados como folletines en El Sol (enero-febrero de 1924, La deshumanización del arte, y diciembre de 1924-enero de 1925, Ideas sobre la novela), luego, como libros en 1925, con lo que tienen amplia difusión. En resumen (y tratando con la extrema simplificación de evitar cualquier falsificación), el primer ensayo define las tendencias siguientes del arte nuevo:

-El carácter impopular y por esencia minoritario del arte permite distinguir al público vulgar de las masas, en el que hay que incluir al «burgués», de la minoría culta, única capaz de apreciar el nuevo arte.

-Lo más importante es el placer estético, placer «inteligente» reservado a los especialistas e incompatible con la emoción sentimental; la obra es sólo arte, no representa lo real sino que sólo lo sugiere o lo idealiza, y es por medio de la metáfora, de la ironía, de la voluntad de estilo y otros procedimientos de distanciación, como se consigue el predominio del placer estético.

-El arte sólo es juego, la obra es intrascendente, no tiene más función que la de ser objeto artístico.

En Ideas sobre la novela, Ortega puntualiza algo más las características de la nueva novela. En primer lugar, compartiendo la opinión común en Europa, anuncia el fin de la novela tradicional: «Creo que el género novela, si no está irremediablemente agotado, se halla, de cierto, en su periodo último y padece una tal penuria de temas posibles, que el escritor necesita compensarla con la exquisita calidad de los demás ingredientes necesarios para integrar con cuerpo de novela» (1983: 145)

Luego, apoyándose principalmente en las obras de Proust y Dostoievski, afirma que la trama, el argumento no es lo esencial en la novela; lo que importa es la invención de personajes, «de almas» interesantes que no sean definidos por un narrador omnipresente («no definir» es el título de un capítulo), sino que el lector los contemple viviendo mediante una acumulación de detalles («acción y contemplación»), de hechos menudos, en un relato con

ritmo lento («la novela, género moroso»).

El análisis de la novela moderna que propone Ortega inicia, sólo parcialmente, una reflexión sobre la estructura de la novela y las modalidades de su escritura, cuestiones que estaban en pleno debate en la época en Francia e Inglaterra (Raimond); de hecho, estos ensayos reproducen con elegancia lo que otros venían diciendo desde principios del siglo (V. Woolf, Faulkner, Proust, Joyce, Unamuno...). La crisis de las certidumbres afecta también a la novela; ni la realidad ficcional, ni el personaje, ni el narrador tienen ya una base segura, el mismo autor queda desacreditado y la obra no es sino un campo de experiencias.

Los dos textos de Ortega tienen sobre todo el inmenso mérito de traer a la crítica contemporánea una sustancia nueva; por primera vez en España se plantea la cuestión teórica de la naturaleza del relato, en el momento en que Lukacs en Europa elabora, sobre bases diferentes, su teoría de la novela y su defensa del realismo. Ahora ya no se trata de saber qué cuenta la novela, sino cómo se cuenta una historia y qué dice. Ortega llega a preguntarse si es necesario contar una historia en una novela. Con el término de «deshumanización», que tan mal se interpretará, significa el fin del realismo en tanto que representación mimética de lo real, y el fin del romanticismo en tanto que expresión lírica de un sentimiento, una pasión individual; pero la deshumanización indica también una orientación, la afirmación de que la calidad estética de una obra es incompatible con el poder de suscitar una emoción cualquiera, que no sea puramente estética.

La gran repercusión de estos ensayos se explica más por la deficiencia circundante de la reflexión teórica sobre la literatura que por la novedad de sus tesis, pero los jóvenes autores disponían ahora de criterios selectivos, y en el magma de la producción narrativa podrían por fin reconocerse, reunirse. El mismo Ortega confiesa no ser gran lector de novelas, aunque en sus escritos anteriores mostró que había leído y que le gustaba comentar las novelas de Baroja, Azorín, Flaubert, Dickens, etc. (Ortega, 1983). El texto seduce por estar en concordancia con la modernidad, por sus referencias a las últimas novedades (Proust es una de ellas), por sus fórmulas contundentes y sus imágenes insólitas, más que por la precisión del análisis. Juan Chabás dirá más tarde que este ensayo hizo de la modernidad una moda, una modalidad (La Libertad, 25 de enero de 1929). En todo caso reflejaba bien los sentimientos de la mayoría de la gente de letras, de los más jóvenes en particular, pues antes de 1930, nadie entabló contra esas ideas una verdadera polémica. La única voz contradictoria, en la época, fue la réplica solitaria de Pío Baroja, que, de hecho, se reduce a negarle toda utilidad al debate teórico. Baroja empieza por afirmar que sus ideas sobre la novela se limitan a «lo inventado por puro instinto», luego califica de dogmáticos a los que pretenden imponer un patrón único a la novela, y duda de que esas teorías permitan sacar la novela española del marasmo donde está sumida desde hace treinta años; protesta contra la exigencia de psicología de los personajes que impone al relato un ritmo lento, y a la que Baroja antepone la acción, prefiriendo un héroe como Robinson Crusoe a un Raskolnikov. Finalmente sus ideas sobre la novela se aproximan a la evolución que el género ha conocido a lo largo del siglo: «La novela, hoy por hoy, es un género multiforme, protéico, en formación, en fermentación; lo abarca todo, el libro filosófico, el libro psicológico, la aventura, la utopía, la épica, todo absolutamente» (Baroja, 1925).

El problema de la responsabilidad de los ensayos de Ortega en la orientación que van a tomar las investigaciones formales de los novelistas antes de 1936 es un tema polémico que ha de durar mucho (treinta y cinco años después, en 1959, J. Goytisolo discute sobre el tema

con G. de Torre en Ínsula). Lo cierto es que, durante diez años, estos ensayos servirán de criterio exclusivo para la evaluación de toda novela nueva, criterio a menudo reducido de forma caricatural a la exigencia casi dogmática de «deshumanización». No se puede decir, como él mismo lo afirmó, que Ortega se contentó con levantar acta de lo que existía: «Mi libro no era una apología, tampoco un pronóstico, simplemente un diagnóstico». Si bien es cierto que no impone ni reglas ni modelos, consagra, acredita, con su prestigio y su autoridad intelectual, ciertas vías y orientaciones, señalando precisamente, quieras que no, lo que ha de ser la novela nueva.

Las teorías desarrolladas en estos ensayos se interpretan y aplican por los discípulos con tal fervor que acaban por sobrepasarlas; el principio según el cual el arte no es más que juego («el arte no es sino juego, se hace broma») favorece la gratuidad espiritual, el chiste irresponsable y provocador, mientras que Ortega pensaba más bien en la distancia humorística y en la desmitificación. Francisco Ayala ha descrito este humor gratuito que todos practicaban:

«Se nos invitaba a la insolencia, al disparate gratuito; se tornaban en serio nuestras bromas, se nos quería imitar... El balbuceo, la imagen fresca, o bien el jugueteo irresponsable, los ejercicios de agilidad, la eutrapelia, la ocurrencia libre, eran así los valores de más alta cotización» (F.Ayala, en 1949, Proemio de *La cabeza del cordero*, 1972).

Cuando Ortega afirmaba que «el arte sólo es estilo», antes de todo quería criticar el realismo que descuida el estilo («que invita al artista a no tener estilo»), pero esta afirmación fomentó los juegos formales, la búsqueda obsesiva de metáforas inusitadas, los chistes, paradojas y aforismos, etc. Cuando Ortega decía que no es el argumento lo que predomina en la novela, no hacía sino reafirmar su rechazo de la intriga bien urdida que mediante un enlace lógico y temporal llevaba a un fin indefectible; pero una aplicación demasiado estricta de este principio privará a la novela de toda armadura narrativa. En fin, la seguridad de contribuir a «un arte de privilegio, de nobleza de nervios, de aristocracia intuitiva, inaccesible a las almas gregarias» creará el común orgullo de pertenecer a una elite minoritaria que, años después, se traducirá, en algunos de estos «privilegiados», por el afán de situarse «au-dessus de la mêlée»: «el arte deshumanizado» llegará a ser en los años treinta «un arte evasivo», postura insostenible al acercarse la guerra. Pero ya antes de la República escritores como A.Espina y F.Ayala se «desortegizarán».

Por sus escritos y sus obras, Ortega desempeñó un papel orientador y de estímulo cerca de los jóvenes novelistas desconcertados, aunque no de jefe de escuela, como el de André Breton entre los surrealistas. La colección «Nova novorum» sólo publicó una decena de relatos, promoviendo textos híbridos, lírico-humorísticos, «entre el poema novelar y la cinegrafía» como los califica Antonio Espina en la «Antelación» de Pájaro Pinto, género que el propio Ortega seguramente no había previsto, y que le dejó tan desilusionado que suprimió dicha colección al cabo de dos años. Pero, felizmente, la renovación de la novela es más variada que lo que ofreció «Nova novorum».

Características de la novela de vanguardia

Para empezar, la naturaleza de estos relatos ya plantea un problema tal que resulta difícil considerar algunos de ellos como auténticas novelas. Las dimensiones de los libros de la

colección «Nova novorum» (150 páginas en un pequeño formato, 16 x 10,5), o de «Cuadernos literarios» de La Lectura (con formato más reducido aún, 14 x 9,5) y de «Valores actuales» de Ediciones Ulises (16 x 12) imponen un texto corto. Pero relatos como *Víspera del gozo*, de P. Salinas; *Geografía* (de 1929) y *Fábula verde* (de 1932), de Max Aub; *El profesor inútil*, en su primera versión de 1926, de Benjamín Jarnés; *Cazador en el alba* (de 1930), de Francisco Ayala; *Pájaro Pinto* (de 1927), de Antonio Espina, o *julepe de menta* (de 1929), de Ernesto Giménez Caballero, no pueden considerarse ni como cuentos, ni como novelas cortas. Son relatos en prosa, auténticas narraciones, historias breves. Otros textos más largos, como *Los terribles amores de Agliberto y Celedonia*, de Mauricio Bacarisse; *El marido, la mujer y la sombra*, de Mario Verdaguer, o *Virazón*, de Botín Polanco, así como las novelas de Benjamín Jarnés, conservan una estructura novelesca, mientras que Azorín anuncia la naturaleza original de sus relatos en los subtítulos: «etopeya» para Félix Vargas y «pre-novela» para Surrealismo. Relato poético, novela lírica (R. Gullón, Darío Villanueva), novela deshumanizada, novela cinemática, o «poema novelar» (A. Espina), «fabulación» (P. Salinas), «falsas novelas» (Gómez de la Serna), la taxonomía tradicional del género narrativo queda subvertida, pero la imprecisión terminológica delata los perfiles borrosos tanto del contenido como del continente del nuevo género.

Formas breves

Como dice Salinas, la vanguardia tiene el gusto y «la ambición de la brevedad». Francia y Alemania, desde los románticos hasta Schopenhauer y Nietzsche, habían reconciliado la modernidad con cierta tradición clásica de la máxima, del aforismo, de la sentencia, del apotegma o del poema en prosa. España, que había perdido esta tradición desde Gracián y su arte de la «agudeza», explora con delectación los mecanismos de lo ultracorto, en todos los géneros; en la poesía (de la copla andaluza al haiku), en el teatro (las didascalias de Valle-Inclán, las obras aforísticas de Bergamín, como *Tres escenas en ángulo recto*, de 1925, o *Enemigo que huye*, de 1927) y desde luego en la prosa. El primero que da pruebas de este afán reductor es Gómez de la Serna, que empieza ya en 1914 a esparcir greguerías por las revistas, y publica en 1919 sus primeras Greguerías selectas. Eugeni d'Ors, cuya producción, incluso sus novelas, nace de sus «glosas», y José Bergamín, cuyos «disparates» y aforismos son la marca de un pensamiento conceptista y paradójico (publica en 1923 *El cohete y la estrella*), son autores de una prosa ingeniosa y en miniatura, liberada de los estorbos de la narración, y que se distingue por la búsqueda de la sorpresa, del humor y de la imagen poética. Otros textos también cortos guardan, condensada, su dimensión narrativa: Ernesto Giménez Caballero, con *julepe de menta*; Francisco Ayala, con *El boxeador y un ángel* de 1929; Max Aub, con *Geografía*; Antonio Espina, con los seis textos cortos, más un cuento, reunidos en *Pájaro Pinto* (1927), etc., atestiguan, cada uno a su manera, esta boga del fragmento. La «palabra en archipiélago», como dice René Char, quiere ser fulgor, trasgresión de las convenciones, subversión aguda del mundo y de los géneros, capricho desoxidante y liberador, integrándose plenamente en las estrategias estéticas de la ruptura, que confían a los significantes y a la imagen (metáfora, oxímoron...) la misión de soltar el lastre de la rutina y hacer brotar significados ocultos. Si se puede decir que en poesía el fragmentarismo, al instaurar la discontinuidad y el desorden, alcanza paradójicamente la verdad, la esencia misma de las cosas, bajo una forma condensada y de una gran eficacia, en cambio, en prosa, la atomización excesiva acaba por dejar defraudado al lector, y Benjamín Jarnés, uno de los mejores prosistas del tiempo, criticó esa práctica del texto cuanto más corto más ingenioso, que no ofrecía sino ideas sin madurar, o conclusiones perentorias: «De los banquetes filosóficos suelen caer migajas que Lázaro recoge al punto en su zurrón. He aquí el origen de

muchos aforismos. Esto es más fácil que preparar la levadura, heñir lentamente la masa, dorarla al fuego y ofrecerla en esponjosos gajos blancos, sobre el mantel» (Ejercicios, 1927: XXX).

Fragmentarismo: un relato invertebrado

Si bien desaparece el protagonista como centro de interés del relato, con toda su dimensión biográfica y psicológica, no desaparece el personaje como sujeto narrador o como sujeto de las sensaciones y reflexiones sacadas de sus vivencias. Este personaje puede ser múltiple, o cambiar de un momento o de un fragmento a otro, o ser distinto del que el título del libro anuncia como personaje de primer plano (en Paula y Paulita, de Benjamín Jarnés, los «protagonistas» no son ni Paula ni Paulita). En cambio, desaparece la trama novelesca que daba unidad y cohesión a la novela tradicional; incluso los lances amorosos, seducción, búsqueda de la mujer amada, encuentros o desencuentros, no constituyen una acción completa, una auténtica «intriga»: prueba de ello es que el final del texto deja a menudo las cosas sin concluir, no teniendo los sucesos o peripecias más peso y alcance que las reacciones que suscitan.

Estos relatos están escritos en un presente inmediato, en un tiempo no referido sino vivido simultáneamente con los hechos, siguiendo los meandros de un pensamiento que se demora o vaga por disquisiciones filosóficas, o escapadas líricas, sueños, proyecciones en una fantasía siempre renovada a fuerza de imágenes y metáforas, un pensamiento que se extravía por fábulas con valor simbólico o digresiones descriptivas; el enunciado suprime las fórmulas de introducción, los adjetivos de definición, los enlaces lógicos y el narrador se complace refiriendo sensaciones sutiles y refinadas o visiones fugitivas que dan lugar a ejercicios estilísticos y transposiciones metafóricas que prestan al objeto una presencia singular, muy en la línea de la greguería. Por ejemplo, en Estación, ida y vuelta, de Rosa Chacel, el narrador suspende con una visión luminosa la evocación de sus amores infantiles en la escalera oscura de la casa madrileña:

«La puerta del piso que se abrió en aquel momento tardó en cerrarse. La casa nos sonrió con la perspectiva de todas sus puertas abiertas. En la habitación del fondo, las rayas de sol de la persiana teclearon en el juego de damas de los baldosines y por el tubo acústico del pasillo nos llegó todo el concierto de sus sonidos; porque estábamos en junio, y junio es el mes musical...» (p. 97).

A veces ni siquiera es referido el suceso, como para quitarle importancia, dejando al lector que lo deduzca del comentario lírico, como en ese párrafo de la misma novela de Chacel, donde la evocación del vendedor de sandías sugiere el crimen, de forma tan elíptica como plástica, por medio de la metáfora:

«¡Aquel sandiero era tan gitano! Tenía como pocos el arte de la puñalada. [...1 En la sandía se hunde limpiamente la hoja de la faca, y el sandiero la aprieta entre sus manos, antes de ponerla en las manos del comprador, mirando su fondo rojo, que contrastaba tan bien con las pepitas negras, como si en la lucha con su asesino se le desgranase dentro de la herida el collar de azabache» (p. 98).

Otro ejemplo: Vísperas del gozo, de Pedro Salinas, es un texto dividido en siete unidades narrativas independientes que no son sino siete variaciones del mismo tema, declarado en el

título: la espera del encuentro con la mujer amada, la posesión inminente y nunca dicha (ya que el texto se cierra justo antes de que el mundo subjetivo e imaginado de la cita soñada coincida con el mundo objetivo de la llegada o del encuentro), evocaciones del placer imaginado, denso porque hecho de promesas, más lleno e incólume porque vivido en un presente proyectado hacia su propia realización. Esta evocación se hace por medio de descripciones (de ciudades, paisajes, alcobas, luces...) percibidas a través del recuerdo que las reactualiza y contribuye a su proyección en el futuro. Todos los procedimientos de escritura tienden a acentuar esta tensión de lo inminente, como la «Entrada en Sevilla», donde la ciudad, percibida a través de la velocidad del coche, acaba por sustituirse a la mujer como objeto erótico (J. M. del Pino).

En Estación, ida y vuelta, el relato deriva, en su tercer y último capítulo, hacia otra problemática, la de la escritura: el personaje-narrador que viene acumulando en los capítulos anteriores la materia argumental (¿soñada?) de su creación, duda entre diversas versiones de su propia historia, imitada del teatro, del cine mudo, cómico o melodramático, o parodias de novelas rosa y, de repente, sin que nada se haya iniciado, el texto se cierra inesperadamente con un proyecto victorioso: «Algo ha terminado; ahora puedo decir ¡principio!» (p. 169): el protagonista (o «ella», o Rosa Chacel) va a renacer gracias a su creación, y el libro que el lector está acabando no ha sido más que un ejercicio de entrenamiento, una experimentación.

La meta-novela

De la problemática del argumento se pasa a menudo a la problemática del relato, y el texto se pone a hablar de sí mismo, introduciendo, en la línea de Niebla, una distancia estética muy conforme con las tendencias de la novela moderna europea (Les faux-monnayeurs de Gide es de 1925). La novela ya no se muestra como un producto acabado, como un resultado, sino como un proceso, como un objeto que se está haciendo y en cuya fabricación todos, personajes, narrador y lector, son invitados a tomar parte.

Es el caso de Teoría del zumbel, de Benjamín Jarnés, que empieza por evocar la página blanca, el personaje de Blanca, virgen pura, página en la que nada se ha escrito todavía: «Todo es mezquino para fijar con alguna exactitud el virginal color, la total ausencia de color del espíritu de Blanca, folio donde nada se ha escrito. Cuartilla pura» (p. 35). Teoría del zumbel se presenta al principio como una parodia de lo que en la época llamaban «novela blanca» y que hoy se designa como novela rosa. Pero, además, la novela es blanca porque todavía está por hacer, y a lo largo de su proceso va a exhibir en toda su artificiosidad, a la vez, los tópicos de la «novela blanca» y las destrezas del oficio para evitarla. El narrador hace que el lector participe en su elaboración, marcando cada una de sus fases: «En este momento asoma un brote novelesco que debemos aprovechar. Este libro será la historia de este brote» (p. 39); o: «Ante todo debemos conocer a Julia...»; o: «Aquí comienza la historia» (p. 41). También interviene «el novelista» como personaje de la novela, «un espectador puro, el novelista, yo» (p. 46), para proteger la libertad de los personajes: «Yo me opuse al empleo de este método de información. [...] Yo me propuse - y entonces nada dije - continuar por separado esta novela». Si el «novelista» arrastra consigo a los demás personajes que discuten con él de su respectivo papel en la ficción y de las posibilidades que tienen de orientar la acción, sea modificando su conducta, sea protestando contra el curso de los hechos, él mismo tiene muy poco poder, puesto que en el epílogo pregunta, chasqueado: «¿De modo es que la novela se ha producido sin mí?» (p. 245). En realidad, esta técnica no se utiliza para plantear problemas metafísicos, es una aplicación a la estética de la novela de las teorías que Jarnés

desarrolla en la nota preliminar («Bajo el signo del cáncer») de su novela. La metáfora de la «teoría del zumbel» (o del trompo) sirve para definir tanto la creación del mundo como la creación artística; el movimiento giratorio de este juguete es impulsado al principio por la tensión que ejerce el niño en el cordel y que lo hace girar, pero, luego, es autónomo y escapa al control del jugador-creador. Este ha de admitir la posibilidad del azar o de cualquier elemento que modifique el curso de las cosas, lo que justifica el derecho, para sortear las limitaciones que suele imponer el género narrativo tradicional, de no respetar la lógica, de eludir toda relación causal de los hechos, introduciendo cierta dosis de gratuidad e irracionalidad. Así, como escritor consciente de su oficio, Jarnés proporciona una justificación de sus opciones.

La novela de la novela («la novela del novelar», dice Antonio Espina) es también el tema central de Félix Vargas y de Superrealismo, de Azorín, y de El Novelista, de Gómez de la Serna, catálogo impresionante de invención y de poesía, en más de veinte pruebas narrativas. El tema es presente en El profesor inútil, de Jarnés, donde el profesor se juzga y se declara «inútil» porque rechaza la autoridad absoluta del narrador y se niega a hacer un papel de personaje de novela. También se niegan a lo mismo los dos protagonistas de Los terribles amores de Agliberto y Celedonia, de Bacarisse. La novela hace de su naturaleza novelesca un tema esencial, encuentra un sentido en la revelación de su construcción y este procedimiento de la metaficción aparece como el más innovador y eficaz para romper con el código establecido del género. La ilusión referencial es constantemente destruida por el autornarrador (disfrazado o no de «novelista») y sustituida por la proclamación de la total autonomía de la lengua, y de sus riquezas expresivas que el autor se encarga de explotar, tarea que basta para justificar la escritura; la práctica frecuente en los textos de la vanguardia, que consiste en subrayar la enunciación, como tal o como juego, lleva a la escritura paródica o humorística.

El humor

Todas las formas de humor, todas las tonalidades cómicas son admitidas, ya que instauran una distancia con el objeto. Pero, justamente porque no hay que tomar nada en serio, el escarnio es más frecuente que la caricatura, el desenfado más que la sátira; hasta los objetos más dignos de admiración, como los instrumentos del progreso técnico, son blanco de bromas y de un humor negro. En El marido, la mujer y la sombra, el metro de Barcelona, recién estrenado, es asimilado a un tubo neumático que se traga a la amiga del poeta. La voz humana, reproducida por la radio o el disco fonográfico, sufre transformaciones que dan lugar a una serie de metáforas:

«La voz de la Patinelli resonó en el despacho. Primero fueron ruidos extraños, burbujeos sin sonidos, anuncios imbéciles de depilatorios y lubricantes, y entre el depilatorio y el lubricante fue aquella voz, una voz ondulada, hecha de pliegues, que surgía de la trompa negra como una flor de celuloide de un florero ridículo. Voz doblada en múltiples poliedros, rayas y planos, como las estampas de un libro de geometría. Voz hiriente, mezclada con pequeños silbidos y regurjitaciones, como un ácido y una base se mezclan en el tubo de ensayo en un laboratorio de análisis químicos. Era la Oda a Luisa» (p. 66).

Pero la forma de humorismo más frecuente es la parodia, ya que, al plantear el problema de la escritura, el narrador plantea el de los modelos y de su imitación. En Pájaro Pinto, el

relato más largo de cuantos integran el libro, «Xelfa, carne de cera», es una parodia de la novela burguesa: el soldado, de vuelta de Marruecos, se casa sin convicción con su prima, una chica de la pequeña burguesía, pero acaba por desaparecer para evitar el «asunto vulgar del adulterio. Novelas casi siempre francesas, del siglo xix... Maupassant le perseguía» (p. 114) En Estación, ida y vuelta, el protagonista imagina todas las versiones posibles de la escena de su retorno cerca de su novia, después de la infidelidad: escena de teatro de bulvar, diálogo radiofónico, secuencia fílmica cómica... La parodia de los mitos, el de Fedra e Hipólito en Geografía, de Max Aub; el mito de Medusa o de Susana en el baño en El boxeador y un ángel, de Francisco Ayala, etc., son otros aspectos de este humorismo que la emprende con desparpajo contra dogmas, estereotipos y cosas sagradas.

Bajo la doble influencia de Gómez de la Serna, cuyo genio humorístico es admitido por todos, y de Ortega, que consagró el carácter lúdico del arte nuevo, el humor está presente en la mayoría de estos relatos; la invención de situaciones inverosímiles, la exageración burlesca, la paradoja, el tono irónico del narrador ayudan a transformar lo real. El humorismo puede ser un tipo de escritura, pero es también una visión del mundo, ligera, desengañada, amarga y no siempre frívola; el humorismo de los escritores de vanguardia es disparatado, absurdo, irrespetuoso hasta iconoclasta, pero menos agrio, menos cínico que el de un escritor tradicional contemporáneo como Fernández Flórez. La novela humorística es admitida ya como un género nuevo, alimentado por los relatos de escritores «especialistas» como Jardiel Poncela, Edgar Neville, Antoniorrobles, Samuel Ros, etc. Como prueba de su éxito, la editorial Biblioteca Nueva crea una colección: «Grandes novelas humorísticas».

Figuras de cera

Ya que la regla es huir de la emoción sentimental y hacer que la novela sea sólo ficción y, de ningún modo, imitación de lo real, los personajes no pueden ser «hombres de carne y hueso», como diría Unamuno, sino entes de ficción o seres de papel, actores de una representación. Aparecen transformados en maniquíes o monigotes, reducidos a «sombras», esquemas o figuras de cera. En Pájaro Pinto, el soldado Juan Martín Bofarull ha cambiado su identidad en Marruecos, «llamado Xelfa por sí mismo» y el Poeta de Cabaret le dice: «Cuando te miro, advierto que eres de cera, blanca y fría, y la ciudad que te rodea de níquel. Eres caprichoso, aéreo, flotas en una ingravidez moral que quizás sea la inmortalidad de tu tiempo» (p. 26).

Son tan artificiales que no hay peligro de que el lector se identifique con ellos y, en todo caso, la irrupción de un chiste, una payasada, una pirueta cortan la emoción o cualquier referencia a un real posible. En El marido, la mujer y la sombra, los personajes no tienen más realidad que el texto que les hace vivir: así, cuando el protagonista El Novelista pide a La Sombra, personaje que él ha creado y que se le escapa, que se marche de su casa porque su presencia indiscreta le molesta, este no tiene otro modo de desaparecer más que «la elipsis»:

«-¿Y luego se marchará usted?

-Sí, luego tomaré la elipsis - respondió la Sombra con la misma naturalidad que si hubiese dicho: "Luego tomaré el tren"» (p. 65).

En Locura y muerte de nadie, de Jarnés, el personaje queda reducido a una firma, a un plumazo: Juan Sánchez, un «don Nadie», acaba apenas de renunciar al suicidio que le hubiera

dado una personalidad, a lo menos con una muerte singular, cuando es atropellado por un camión que «elimina de la tierra la firma y rúbrica y el problema de Juan Sánchez. Como una goma de borrar».

Los personajes tienen perfiles muy imprecisos, ni retrato, ni antecedentes, ni siquiera a veces nombre propio; la presencia sensual de la mujer no permite sacar ningún rasgo para un retrato físico, reducida a menudo a un objeto deseado, forma de marcar la propia existencia del protagonista. Otras veces hay dudas para identificar exactamente quién es quién entre varios seres que parecen otras tantas caras de un mismo individuo (como en Paula y Paulita o Locura y muerte de nadie, de Benjamín Jarnés, y también en Los terribles amores de Agliberto y Celedonia, novelas donde hay casos de desdoblamiento de personajes). Su estatuto social es indefinido: si hay algunos soldados de la guerra reciente de Marruecos (Cazador en el alba, Pájaro Pinto, El blocao), algunos periodistas y escritores, algunos boxeadores, fotógrafos e ingenieros, los más no tienen ni oficio ni pasado. Seres de papel, nacen y mueren a veces de un simple juego (como el muñeco de papel que proyectado en la pared, en la luz de la lámpara, da vida a La Sombra, uno de los tres personajes de El marido, la mujer y la sombra), o de un juego de palabras, como este actor del que basta decir que se retira de escena, «Hace que se va...», para anunciar su muerte (Pájaro Pinto, p. 133). Los personajes tienen frecuentemente entronques con personajes literarios o mitológicos (en Jarnés, especialmente), y pueden transformarse o dialogar con ángeles (Tres mujeres más Equis, de Ximénez de Sandoval) con Dios (Teoría del zumbel) o con Lucifer (Virazón, de Botín Polanco) o con una sirena (Los terribles amores...). Tampoco puede servir a definirlos su función en la fábula, siendo inoperante todo análisis basado en la lógica del relato en este tipo de texto que carece de argumento bien armado. Son sencillamente los sujetos de un discurso deshilvanado que desgrana recuerdos, sensaciones o anécdotas que el lector debe reconstruir como las piezas de un puzzle para darles cuerpo.

La «cinigrafía»

La «cinigrafía», expresión empleada ya en 1921, por Guillermo de Torre (Cosmópolis) y adoptada luego por Antonio Espina, en 1927, en «Reflexiones sobre cinigrafía», en Revista de Occidente (citado en Buckley-Crispin, 1973: 210-218), es la imitación de los temas y de los procedimientos fílmicos que contribuye a renovar radicalmente la narrativa de los años veinte. El cine cautiva e inquieta, tanto por su capacidad para representar la realidad como por su poder mágico. Las novelas explotan la ilusión de realidad y el efecto de identificación que produce la imagen luminosa y móvil proyectada en la pantalla y que invade el espacio oscuro de la sala, efecto más poderoso aún que aquel otro que ejerció el retablo de Maese Pedro sobre la imaginación de Don Quijote. Así, en El incongruente, de Gómez de la Serna (1922), el protagonista, caracterizado por su vida absurda, entra en un cine y se ve en la pantalla, como actor en la película: «era él, con su mismo rostro, su misma expresión, todo lo mismo [...] y a medida que pasaba la película, se sentía más él mismo en el gran espejo»; la crisis de identidad que ello provoca tiene un efecto terapéutico curándole definitivamente de su incongruencia. Al contrario, en Locura y muerte de nadie, Juan Sánchez, obsesionado por su nombre y su identidad vulgar, trata de distinguirse de la multitud anónima que le rodea pavoneándose delante de la cámara en la plaza donde ruedan una película; pero su aparición en la pantalla no hace sino impacientar a las dos muchedumbres confundidas, la de la pantalla y la de la sala de proyección donde brotan risas de burla: «¡Con qué plasticidad se ha revelado su condición de uno cualquiera, de Nadie!» (p. 193). La pantalla, ese «marco de sombras», es un implacable espejo de la realidad.

Por otra parte, la imagen que da el cine es percibida ya no como la reproducción verídica o reveladora de la realidad, sino como un artificio o una creación onírica o fantástica: el mundo creado por «la brujería de la máquina» es un mundo de simples apariencias, hecho de sombras y de luces incorpóreas, de cuerpos sin relieve y sin carne, pero animados, en movimiento en un espacio determinado. Fue Antonio Espina quien puso énfasis en la naturaleza esencialmente imaginativa del cine y en su capacidad para «descargar las imaginaciones». Equis, protagonista de Tres mujeres más Equis, de Ximénez de Sandoval, está en la cárcel: la ventana de su calabozo, abierta a la luz del día, se asimila a una pantalla y, como el espectador pendiente de la aparición de las imágenes del film en la pantalla, el prisionero espera que surja el sueño que le ayudará a evadirse: «El ventanuco, un puente para trajín de sueños y de luces... Sólo bastidor... Total belleza de écran sin imágenes aún. Súbitamente motor, motor y hélice. Viento deshilachado» (p. 133)..Y el sueño empieza, es un viaje en avión.

Con su movimiento y su ritmo mecánico, presuroso y sacudido, el cine mudo es favorable al efectismo cómico. En Estación, ida y vuelta, el protagonista imagina para su futuro relato escenas «cinematizables a lo Harold Lloyd», como un suicidio desde lo alto de un rascacielos, con el recuento de los pisos que irían desfilando durante la caída y, de pronto, antes de pisar la tierra, el suicida cambiaría de opinión y agarrándose por el cuello, haría correr la cinta cinematográfica al revés para volver a su punto de partida.

Pero más que los temas son las técnicas de visualización y de montaje del cine las que inspiran a los novelistas nuevas modalidades de escritura. Los procedimientos de aproximación, los primeros planos, las nociones de ángulo, vértice, enfoque, y la utilización de los focos de luz condicionan en adelante la escritura del relato. Otra vez fue Antonio Espina quien, en sus artículos de crítica, subrayó con entusiasmo esta aportación del cine, como en «Azorín: Félix Vargas, etopeya», enteramente dedicado al análisis de los procedimientos de escritura fílmica:

«La prosa cálida, nerviosa, exacta de Azorín [...1 gana en resortes expresivos y en mecanismos veloces del ralenti al aceleré. Y añade nuevas facetas brillantes a su prisma. He aquí un maravilloso primer plano que fulgura repentino durante un segundo y se esfuma enseguida: "La mano con una gruesa perla. En el andén de la estación. La mano que se ha posado un instante en la cerradura niquelada de un maletín"» (Espina, 1994, p. 175)

El ritmo de filmación de la cinta, o de proyección del film, permite múltiples juegos con lo animado y lo inerte, con el tempo acelerado o ralentizado. El espacio que se dilata mediante una vista panorámica, los saltos en el espacio y en el tiempo, las escapadas visuales oníricas o simbólicas, los juegos de sombras, todas estas modalidades se encuentran en muchos textos, de Antonio Espina, Francisco Ayala, Pedro Salinas, Gómez de la Serna. En Los terribles amores de Agliberto y Celedonia, de Mauricio Bacarisse, hay un capítulo titulado «film» que es la transposición, paródica como todo el libro, de una escena clásica en el cine mudo, la de una persecución por las calles: vibración extraña del aire, ruidos de ejes y ruedas, mezclados con el rodar de la cámara, los perseguidores vestidos de gris, todo el paisaje de la calle en blanco y negro, casas, faroles, coches, sacudidos, escamoteados en el ritmo precipitado, caótico de la carrera. Agliberto se siente convertido en un personaje de película y cuando llega hasta Celedonia, esta le acoge con palabras «en letras claras sobre fondo oscuro» (p. 58). El film es la forma más adecuada para expresar e ilustrar el estado psicológico

perturbado del protagonista.

La imitación de la escritura fílmica favorece la discontinuidad del relato, su fragmentación en secuencias cortas, múltiples, que permiten evocar varias acciones simultáneas; algunas páginas recuerdan, con la sucesión acelerada de planos, películas de Charlot que hacen alternar en ritmo rápido cortas escenas, para dar al espectador la impresión de que asiste a acciones sincrónicas. La escritura fílmica, que permite la transposición desenfadada de la realidad, proporciona a la novela nuevos medios muy eficaces, lúdicos o líricos, de romper la lógica o la cronología del relato, de liquidar modos estandarizados de representación de la realidad.

La novela de la ciudad

La marca de la modernidad la da también el cuadro moderno de la acción, cuadro siempre urbano, el de la gran ciudad cosmopolita. El protagonista de la nueva novela ha abandonado definitivamente el campo y la ciudad de provincia, es ciudadano o viajero, en tren o en coche. Benjamín Jarnés sitúa a sus personajes en «Augusta» (nombre ficticio de una ciudad moderna) o en balnearios (Paula y Paulita, Teoría del zumbel). La calle es un lugar de aventuras y de encuentros fortuitos para el personaje «flâneur» que raramente transita por la calle para su trabajo, y que tampoco percibe en ella conflictos o problemas sociales. La ciudad es un espectáculo animado: coches, ascensores, metro, las puertas giratorias en la entrada de los Bancos y de los grandes hoteles, las luces de los anuncios, el ritmo del tráfico producen vértigo. Terreno de libertad, la ciudad es el espacio ideal para el ocio, el juego y el amor, Los encuentros son fugaces, diversos y efímeros, por producirse en espacios impersonales y de tránsito, como los salones de té, los vestíbulos de los hoteles, los «dancing bars», los cabarets y sus jazz bands. Pero el espacio urbano no es sólo el del espectáculo excitante, es un lugar contradictorio, a la vez demasiado perfectamente organizado y mecanizado («ciudad de los maniqués») e incongruente, caótico, sede de alienación y angustia. En Cinelandia, se pierde uno en una ciudad protéica, cosmopolita que condensa en sus calles las cinco partes del mundo; los suburbios desiertos y no urbanizados de las grandes metrópolis son sitios idóneos para los crímenes de los sádicos, como lo imagina Gómez de la Serna en El chalet de las rosas, que sitúa en la zona madrileña de la Ciudad Lineal.

La ciudad moderna no está definida en su especificidad topográfica, pudiendo ser tanto París, que sigue acumulando los tópicos del lujo, del viaje y de los amores fáciles (Virazón), como Madrid o Barcelona. A veces simboliza el modo de vida que ha escogido el protagonista, entre la tradición y la modernidad, entre el pueblo o la ciudad de provincias de origen y la gran metrópoli y, en este caso, a estos valores se asocian otros, morales o filosóficos. En Félix Vargas, el protagonista ha de elegir entre la vida agitada de San Sebastián o de Biarritz, con actividades mundanas y encuentros, y el retiro en el paisaje castellano. En Superrealismo, el narrador-escritor se encuentra en la misma disyuntiva: «Insistir en la oposición entre la elegancia mundana y la espiritual. Los cuatro muros nítidos. La mesita de pino; sobriedad en la comida. La elegancia mundana: París, los salones, el cabaret, una duquesa, el camarote de lujo en el trasatlántico, el avión, la vertiginosidad, las antigüedades, los deportes».

En ambos textos, el final será el retiro al pueblo natal, el abandono del mundo urbano, cosmopolita y la vuelta a la tradición: la aventura de Azorín con los movimientos de la vanguardia ha sido superficial, una experiencia pasajera, un ejercicio de escritura puramente

formal. Así es como hay que interpretar todas las novelas (de Botín Polanco, Valentín Andrés Álvarez) que, planteando el problema en términos de opción moral, terminan sea con la destrucción del individuo por la metrópoli moderna, sea con el retorno del hijo pródigo a la cuna familiar provinciana, tópicos de la ideología tradicionalista casticista que también se leen en las novelas nada vanguardistas de Fernández Flórez, por ejemplo. Para esos autores, la vanguardia no ha sido más que un juego de «señorito burgués», una crisis de juventud.

En cambio, en otros textos, la participación en el movimiento de la vanguardia tiene otro valor que consiste en buscarle un significado a la experiencia humana en la vida moderna. Con un año de intervalo, Francisco Ayala publica dos relatos que sitúan al protagonista en la ciudad moderna; en *Cazador en el alba* (1929), la integración del individuo en la ciudad es feliz. La acumulación de las imágenes sensoriales y de las metáforas expresa la agudeza de sus percepciones, su fascinación; el campesino-soldado se convierte en ciudadano enamorado y, al hacerse boxeador, se integra plenamente en la modernidad. En cambio, en *Erika ante el invierno* (1930), los ciudadanos parecen deshumanizados, en el autobús los rostros cerrados de los viajeros imposibilitan toda comunicación, la ciudad es el lugar de las ocasiones perdidas, de los desencuentros. Entretanto, Francisco Ayala ha vivido un año en Berlín, y esta experiencia ha modificado su manera de percibir el mundo contemporáneo hasta el punto de hacerle renunciar a sus experimentaciones de escritura vanguardista (J. M. del Pino, 1995: 155-173).

Benjamín Jarnés

Entre los escritores de «Nova novorum», Benjamín Jarnés merece una mención particular por la calidad y la densidad de su obra narrativa. Este autodidacta muy culto colabora, desde 1923, en revistas literarias donde sus artículos de crítica revelan su empeño por una renovación formal de la literatura. Su edad (nace en 1888, mientras que los jóvenes escritores son del nuevo siglo), sus antecedentes (de una familia modesta, ha pasado por el seminario y el ejército), la autoridad adquirida por su obra crítica, su papel impulsor en la redacción de *Revista de Occidente* y su afán orientador, manifiestos en su libro *Ejercicios* (1927), verdadera preceptiva literaria relativa a la prosa poética, le designan como principal actor de la aventura novelística colectiva del periodo. Muy influida por las orientaciones ideológicas y estéticas de Ortega, su obra puede considerarse como representativa del grupo de *Revista de Occidente*, aunque él no cesa de afirmar la libertad del escritor y rechaza todo compromiso de escuela o de tendencia. Escritor elitista que coloca a muy alto nivel su idea de la creación artística, es autor de varias novelas largas en las que no desecha la realidad, sino que se inspira de ella para recrearla según todo un proceso de elaboración intelectual y de tratamiento estilístico.

Para Jarnés, que gusta de citar a Jung, la realidad del hombre siempre es parcial, subjetiva, y tiene que completarse por el inconsciente individual y por las imágenes universales que son los mitos y que forman parte del inconsciente colectivo (*Teoría del zumbel*, «Bajo el signo de Cáncer», Nota preliminar, 1930: 9-31). La renovación de la novela descansa en la supresión de toda referencia a una realidad demasiado material, sentimental, doméstica o documental y, sobre todo, en la elaboración, a fuerza no de inspiración sino de trabajo y disciplina, de una prosa cuya nitidez y precisión constituye el fin primero del arte nuevo (*Ejercicios*, 1927).

Benjamín Jarnés es el único escritor del grupo que reconoce el interés de las experimentaciones narrativas anteriores, la de Unamuno, para quién tiene constante

admiración y en cuyas novelas se inspira bastante, y las de Gabriel Miró y de Pérez de Ayala. Sus novelas, basadas en un argumento reducido a unas acciones mínimas que bastan para asegurarles una armazón, son el resultado de un equilibrio siempre sabiamente mantenido entre una inteligencia irónica, calculadora, y un lirismo a veces exaltado, sensual, erótico. Jarnés construye sus relatos sobre una doble temática: la sátira de los elementos de la realidad que mutilan al individuo, y la reivindicación del derecho a la sensualidad, al placer y al deseo, considerados como medios de conocimiento para acceder a la plenitud de la vida. La acción, desprovista de todo contexto político - social, introduce a menudo un personaje víctima de un entorno represivo y ruin: la disciplina rígida del seminario y del cuartel, que fabrican autómatas (*El convidado de papel*, 1928; *Lo rojo y lo azul*, 1932); el balneario que reduce a los clientes a cifras e ingresos de dinero (*Paula y Paulita*, 1929); la muchedumbre inerte, uniforme, que no quiere atender al individuo desconcertado (*Locura y muerte de nadie*, 1929); los fríos cálculos de una familia burguesa que sólo piensa en el lucro (*Teoría del zumbel*, 1930).

La escritura prolija, barroca, de estos textos hace difícil su lectura, pero, más que una obra intelectual, las novelas de Jarnés son un himno a la vida, una vida más próxima a Eros y a Venus que al Dios cristiano de la contrición y de la mortificación (Fuentes, 1969). La sensualidad se percibe sobre todo en la fantasía, es la que emana de los cuentos de hadas, de los «convidados de papel» de las lecturas clandestinas del colegial, o de las fotos de mujeres recortadas en las revistas que alimentan sus sueños eróticos; las escenas más sensuales o eróticas se sitúan en zonas difusas, en estados nebulosos, entre el ensueño y la memoria, las ilusiones y los fantasmas, entre la vigilia y el sueño. En este clima estético-erótico, toda relación afectiva o sentimental es desbancada por la distancia que instaura el humor o la ironía. Las novelas de Jarnés tienen un fondo paródico de la novela de conflictos dramático-sentimentales, sus personajes, muy individualistas, procuran diferenciarse del hombre-masa y su sensibilidad exquisita los aparta del mundo burgués y de sus convenciones vulgares. Sus aventuras, desvinculadas de todo contexto temporal, los colocan en un mundo imaginario más próximo a la leyenda que a la realidad; son la reencarnación de personajes mitológicos, sacados de la Biblia, como lo indican sus nombres (Saulo, Rebeca, Esther, Danaé...), de la Antigüedad (Circé), de leyendas medievales (Viviana y Merlín), o de personajes literarios, en primer lugar Julien Sorel, que aparece en tres novelas, reencarnado en el personaje de Julio, con el que el autor se identifica. El sitio dejado a lo irracional, la voluntad de estilo, el discurso metafórico sitúan la obra de Jarnés en el primer plano de la vanguardia de los años veinte.

Balance

En el espacio de apenas diez años se publicó una cantidad de novelas que manifestaban el ahínco de los novelistas de aquel decenio por hallar nuevos derroteros a un género que creían en trance de muerte, y es chocante que las historias de la literatura los hayan ignorado hasta hace poco, aun teniendo en cuenta las dificultades para encontrar libros que durante cuarenta años no se volvieron a publicar. Felizmente, casi todas estas novelas han sido reeditadas ahora, y son el objeto de estudios universitarios eruditos y penetrantes que las rehabilitan (R. Gullón, G. Pérez Firmat, V. Fuentes, D. Ródenas, J. M. del Pino, M. Albert, etc.). Por cierto, ninguna «obra mayor» de gran resonancia se destaca del conjunto, pero, en muchos de estos textos, el lector puede saborear con placer una situación insólita que raya en lo absurdo y consigue mantener en vilo el interés, una sutil asociación de ideas, una serie de metáforas impresionantes, momentos de gran comicidad o de intenso lirismo. Aunque estas novelas

ofrecen gran variedad en la gradación de su ruptura más o menos radical con los códigos tradicionales del relato, todas, o intentan una nueva forma de observar la realidad, inspirada del cine, o logran crear una realidad ficcional nueva.

Sin embargo, la impresión que subsiste es que todo no pasó del estado de experiencias sin concluir, que los autores sabían lo que no querían hacer, pero vacilaban, dudaban en lo que querían decir y cómo decirlo, lanzándose con entusiasmo al campo de experimentación, en consonancia con las corrientes modernas del pensamiento y del arte contemporáneos; para casi todos (salvo Verdaguer y Azorín) se trataba de sus primeras obras, pero la historia iba a modificar las condiciones de la creación artística, y la ruptura de la guerra y el régimen franquista los condenaron al olvido.

La apertura hacia cierto cosmopolitismo que permitió la Revista de Occidente quedó limitada: produjo un fenómeno de moda bastante superficial, trajo un barniz de modernidad que no provocó una refutación de los fundamentos estructurales y formales del relato. Lo esencial de las investigaciones y cambios afectó la reducción del argumento a un mínimo de datos, la fragmentación y dispersión de la acción, la expresión de una subjetividad sutil, una escritura poética que confería a la metáfora un papel importante y se inspiraba de las técnicas de la imagen fílmica, la metaficción. Pero no experimentaron otras modalidades de escritura que en Francia, en Inglaterra y en Alemania contribuyeron a una renovación radical del género, como la diversidad y multiplicación de las perspectivas narrativas y el uso del monólogo interior.

Los novelistas se encontraban prisioneros de contradicciones que no lograron superar y acabaron con la experiencia, siendo el propio Ortega el primero en abandonar el terreno. Estas contradicciones surgen de la adopción de preceptos que valen en otras artes como las plásticas, pero que son difíciles de aplicar a la escritura de la novela: hay una primera contradicción entre la distancia necesaria para que la obra sólo sea vista como objeto artístico y la perspectiva forzosamente subjetiva impuesta por el afán de penetrar a fondo en las almas para descubrirlas, lo que produce una hiperpresencia, a veces excesiva, del sujeto. La afirmación repetida del carácter artificial y ficticio del relato, puesto de relieve, en particular, por el meta-relato, está también en contradicción con la necesidad de preservarle su característica esencial, que es la de contar una historia: la aventura del relato acaba por absorber el relato de una aventura (Ricardou). En fin, otra contradicción, más ideológica, aparece en la fascinación lúdica hacia el tiempo presente, la vida moderna vertiginosa, fascinación que impide tomar conciencia de que globalmente este mundo está en crisis.

En realidad, el debate sobre la novela, en los términos en que lo planteó Ortega, no se limitaba a la alternativa entre dos formas estéticas distintas, realismo o vanguardia. Al asociar vanguardia con arte para minoría selecta, Ortega desviaba el problema estético hacia manifestaciones ideológicas contradictorias e irreductibles, que se referían más a peticiones de principio que a cuestiones de forma o de contenido: tras una reducción esquemática, los escritores estaban invitados a escoger entre, por una parte, una literatura que representaba lo real, que era poco o nada creadora, que se destinaba al lector común y no tenía más finalidad que la emoción sentimental y, por otra parte, una literatura de creación, destinada a un lector sagaz y refinado, y que sólo trataba de provocar una emoción intelectual.

Nuevas orientaciones

En junio de 1930, La Gaceta literaria, al constatar el fin de la vanguardia literaria y artística, lleva a cabo una encuesta sobre lo que esta ha significado para los escritores: la mayoría de las respuestas son severas, acusando un balance bastante negativo, a causa de «la frivolidad esencial» de sus miembros. Este es el reproche más frecuente; ya tres meses antes, Antonio Espina denunciaba en el humorismo un medio de eludir el compromiso o las responsabilidades («El humorismo como evasiva», El Sol, 13 de marzo de 1930): en el gusto por el enigma, la perífrasis metafórica y la alusión no veía más que un ejercicio frívolo de virtuosidad, y concluía, apoyándose en la opinión de Ortega: «en la nueva literatura, el humorismo es en muchas ocasiones un bur ladero». El esteticismo se ha vuelto moralmente imposible, el escritor ha de volver a ser un creador de emociones y ponerse a tono con la realidad histórica.

Con la caída de la Dictadura, en enero de 1930, la politización de la vida nacional ha cambiado las condiciones de la creación artística; poco a poco los artistas van desertando el campo de la alegre fronda vanguardista y reuniéndose según nuevos criterios. El giro de la vanguardia formalista y «deshumanizada» hacia la vanguardia «rehumanizada» y comprometida tomará formas muy variadas. En 1927, algunos intelectuales habían creado la revista Post-guerra, colocando en el centro de sus preocupaciones la crisis universal de los valores, nacida, como lo manifestaba el título de la revista, de la situación histórica creada por la guerra mundial y la revolución rusa (Santonja, 1986). Su objetivo es acercar a los intelectuales a la clase obrera, situándose en una actitud opuesta a las opciones esteticistas y apolíticas de la Revista de Occidente y de La Gaceta literaria, revistas que, sacando partido de la censura severa de la Dictadura contra la prensa, pudieron durante seis años acaparar el terreno de la cultura y aprovecharse del silencio impuesto a las voces contradictorias. El inmenso éxito de lectura que conocen entonces las novelas antimilitaristas alemanas y francesas, así como las novelas rusas, es otro elemento que va a cambiar la vida cultural del país: Sin novedad en el frente, de Remarque, publicado en junio de 1929, con 110.000 ejemplares vendidos en unos meses, asegura por sí solo la estabilidad económica de la editorial España. Entre 1920 y julio de 1936, la Bibliografía General Española registra 220 títulos de novelas rusas traducidas y publicadas en España y una aceleración considerable, a partir de 1928, con la traducción de los escritores de la Revolución (Gil Casado, 1973). El mercado debe de ser jugoso, vista la proliferación de editoriales con marcado signo progresista que las publican. La lectura de estos libros suscita el interés del público por las novelas con temas sociales, hasta tal punto que la editorial Historia Nueva abre oportunamente una colección, «La novela social», para la producción nacional. Durante un año (1927-1928), la revista Post-guerra lleva una triple acción cultural: polémica, contra la literatura de vanguardia promovida por La Gaceta literaria a la que tacha de decadente y reaccionaria, teórica, con la publicación de los primeros artículos de José Díaz Fernández a favor de un arte que exprese las inquietudes del pensamiento universal («Acerca del arte nuevo», Post-guerra, septiembre 1927) y de difusión de otra cultura, con la información y publicación de obras extranjeras con temas sociales (novelas rusas, alemanas, americanas, obras de Barbusse, Romain Rolland, Gorki, etc.).

Ya en 1928, José Díaz Fernández había provocado un auténtico acontecimiento literario con la publicación de su novela sobre la guerra de Marruecos, El blocao, cuyo éxito de crítica y de venta le valió, a los veintiocho años, el homenaje de un banquete de más de cien personas, el 22 de julio de 1928. Aquel día, el periódico La Libertad titulaba en la primera plana: «He aquí la vanguardia» y siguió publicando durante todo el verano, sea extractos de la novela, sea artículos de Juan Chabás, Cansinos-Asséns, L.Somoza Silva, etc., sobre el

porvenir de una literatura «de inquietud social». Lo que se apreciaba en *El blocao* era, en primer lugar, el tema de la guerra de Marruecos, dolorosamente vivida por un soldado, tema que estaba a tono con las preocupaciones morales y políticas del momento, y que los lectores asociaban al de las novelas antimilitaristas de la posguerra mundial. Se apreciaba también su estructura desintegrada, repartida en siete secuencias simétricamente dispuestas alrededor de un cuento central con tema revolucionario, su escritura sobria, despojada, que no excluía figuras poéticas y metáforas, pero con el fin de producir un choque emocional más que como mero adorno de retórica. En fin, se apreciaba en esta novela una primera tentativa por adaptar modalidades de escritura modernas a una novela con contenido social (Fuentes, 1980).

En 1930, Antonio Espina, que, como otros muchos, ha roto con *La Gaceta literaria*, a causa de las posiciones políticas favorables al fascismo italiano de su director Giménez Caballero, participa, con Díaz Fernández, Adolfo Salazar y, luego, Joaquín Arderús, en la fundación de *Nueva España*, la primera revista intelectual que entabla sin ambigüedad la lucha contra la monarquía y por una revisión de las ideas sobre la literatura:

«En literatura y en arte, la nueva revista traspasa y supera el ya caduco nomenclator de los «ismos» - futurismo, surrealismo, vanguardismo... El periodo de los ismos se halla en su trance final en estos albores del año 30. Dichas tendencias tuvieron su razón de ser en los momentos de liquidación y crisis de comienzos de siglo y la posguerra. Pero hoy lo que se impone ante todas las cosas, sobre toda otra labor, es la tarea constructiva, las creaciones instauradoras, la obra original orgánica» (<Hoja-manifiesto> publicada en *El Sol* de 20 de enero de 1930, citado por Santonja, 1986: 59-60).

Ya en su primer número, *Nueva España* dedica un amplio espacio a las tesis de J. Díaz Fernández sobre un necesario retorno al realismo, tesis que desarrolla en su libro *El Nuevo romanticismo* (1930). En los ensayos que componen este libro, Díaz Fernández no pretende romper con las innovaciones formales y estilísticas de la vanguardia, pero de nuncia su abuso y su gratuidad y constata el fracaso del «señoritismo intelectual»: «Defender una estética puramente formal, donde la palabra pierda todos aquellos valores que no sean musicales o plásticos, es un fiasco intelectual, un fraude que se hace a la época en que vivimos, que es de las más ricas en conflictos y problemas» (p. 73).

Condena el carácter minoritario y elitista de aquella literatura y desea que la obra literaria alcance a un público más amplio, gracias a su capacidad para expresar las inquietudes colectivas de su tiempo. No admite los límites temáticos y rechaza el pretendido «apoliticismo»: «A esa juventud hay que decirle que, en el fondo, lo que buscan quienes le aconsejan apoliticismo y abstención es la pasividad y la inercia, para que las fuerzas tradicionales puedan permanecer en sus posiciones» (pp. 5-6).

Propone la vuelta a un «nuevo romanticismo», cuyo modelo encuentra en lo que llama «la literatura de avanzada», es decir, la literatura pacifista de la posguerra y la nueva literatura rusa: «Aquellos valores aportados por el futurismo de Maiakovski no han sido desdeñados por los nuevos escritores: síntesis, dinamismo, renovación metafórica, agresión a las formas académicas: todo eso se encuentra en Ivanov, en Leonov, en Pilniak, en Rodionov» (p. 47).

El Nuevo romanticismo de Díaz Fernández es el esfuerzo teórico más coherente para contrarrestar las ideas de Ortega y proponer nuevas orientaciones literarias, más al unísono con la historia. Lo importante en este texto es que no propugna el retorno a una estética

tradicional y rechaza la alternativa que obliga a optar entre «vanguardia e innovación estética» o «vuelta al realismo y a la estética tradicional». La vuelta al realismo no significa una repetición de los grandes frescos del Realismo decimonónico; es la necesidad o el deseo del escritor de representar la realidad social por medio de imágenes que estén cargadas de sentido, de signos políticos o ideológicos, que ayuden a comprender mejor la época.

En el plano ideológico, si la vanguardia, en arte, pudo pretender encarnar una legitimidad revolucionaria, en literatura, en cambio, la vanguardia esteticista, en las condiciones políticas nuevas, es asimilada ya no a una evasiva escapista sino a una adhesión al campo del inmovilismo y de los privilegiados. Sin embargo, el problema de una nueva orientación de la literatura no se plantea todavía en términos de un compromiso del escritor a favor de una ideología progresista o conservadora, ni de una finalidad o de una utilización partidaria, doctrinaria de la obra literaria. Se trata solamente, por el momento, de renunciar a unos juegos fútiles reservados a unos iniciados y de devolver a la literatura el poder de agitar las conciencias mediante la mirada que echa sobre una realidad compartida por la colectividad.

La radicalización de las luchas políticas y sociales que sigue la caída de la monarquía afecta también a los intelectuales, por muy ajenos a la política que pretendan ser. Algunos de los escritores vanguardistas, que procedían de las clases dominantes o de la alta burguesía, (Edgar Neville, Sánchez Mazas, Giménez Caballero) y para quienes la vanguardia había sido una forma juvenil de desafío frente a su medio de origen (Ximénez de Sandoval), explotan el concepto orteguiano vitalista del arte como un deporte o el otro concepto elitista del arte como criterio de selección, para justificar su inclinación hacia posturas prefascistas. En el plano político, sea por el rechazo del parlamentarismo que les inspira un radicalismo antidemocrático (Giménez Caballero, Tomás Borrás), sea porque se sienten amenazados en sus intereses de clase por el giro populista que toma la política del gobierno republicano-socialista, algunos se unen sin tardar al movimiento falangista (Ximénez de Sandoval, Samuel Ros, Eugenio Montes, etc.). Todos estos autores dejarán de escribir textos de ficción después de la guerra (Albert, 2003).

Más numerosos serán aquellos escritores que optarán, en grados muy variados, por apoyar el proceso de transformación democrática del país. En este campo, la maduración de la conciencia social es más temprana; el «compromiso» de estos novelistas se enraiza en la realidad humana y social del país, más que en la adhesión a un partido o en la propaganda de una ideología específica. Sus novelas no son obras dogmáticas y, sobre todo, no reniegan de los progresos formales ni de las experiencias de la vanguardia estética. Hacia finales del decenio, novelas como *La Venus mecánica* (1929), de Díaz Fernández; *Imán* (1930), de Ramón J. Sender; *La turbina* (1930), de César Muñoz Arconada; *El comedor de la pensión Venecia* (1930), de Joaquín Arderius, son buenos ejemplos de esta doble exigencia humanista y estética. En los años treinta ya no habrá sitio para la novela «aséptica».

LAS RUPTURAS ESTÉTICAS: MÚSICA Y POESÍA

La ruptura en música

Entre la primera guerra mundial y la República, el panorama de la música española, fuera del teatro lírico comercial (zarzuela grande incluida), también se caracteriza por la efervescencia, aunque se trate de un periodo de transición. En una España que saca provecho del conflicto europeo (Madrid y Barcelona son lugares frecuentados por la flor y nata de la música europea), el debate musical se centra en torno a la presencia, todavía sólida, de Wagner (y de Strauss) y en la oposición entre dos concepciones nacionales de la música de la ruptura y de la modernidad; la música tonal y la atonal que, paradójicamente, siguen vinculadas las dos a la influencia de la música europea y a la exploración del patrimonio nacional.

Wagner sigue ocupando gran parte de la programación de conciertos y manifestaciones líricas. El inventario de obras representadas entre 1900 y 1930 lo demuestra: 450 para Wagner, delante de Beethoven (389), Strauss (131) y, mucho más lejos, Schubert, Weber, Brahms, Berlioz, etc. La escuela francesa, mucho más modesta, oscila entre 30 y 60. Una «Sociedad wagneriana», creada en 1911 y sustituida por la «Sociedad nacional de Música» en 1915, milita por la difusión de nuevas ideas, en particular la música de Debussy, Ravel y el grupo de la Schola Cantorum parisina. Pero sigue siendo Wagner el que sirve de modelo, en particular en la orquestación, para la mayoría de los compositores españoles, sobre todo los catalanes (Enric Morera o Jaume Pahissa, también este influenciado por Strauss), e incluso Falla, a pesar de ciertas reticencias.

Los años 1918-1931 prolongan activamente, maduran o modernizan las concepciones del nacionalismo musical que se han desarrollado en Francia desde finales del siglo xix y principios del xx. La influencia de la escuela francesa (Debussy, Satie, Franck, y luego d'Indy, Ravel, Dukas) es sensible. Para todos los músicos o compositores españoles, la temporada en París es de preceptiva; Falla se queda incluso unos siete años y allí encuentra a Turina. Se les conoce y se les ejecuta incluso más en el extranjero que en su país, lo que amarga algo a la crítica española. Lo curioso es que la influencia extranjera se traduzca por una atención nueva, más moderna, hacia el patrimonio nacional, regional o folclórico. También es verdad que la pasión de numerosos músicos extranjeros por la música española (Saint-Saëns, Debussy, Lalo, Chabrier, etc.) estimula un interés que músicos y eruditos como Barbieri (1823-1894) y, sobre todo, Felipe Pedrell, llamado a veces «el Wagner español» (1841-1922), habían intentado promover. A Pedrell sobre todo, «el ilustre y venerado maestro», como dice Falla, se le debe el «redescubrimiento» de unos ritmos a la vez populares y complejos, como el zortzico (ritmo de 5/8), el fandango y, sobre todo, el flamenco. El «modo de mi», propio de cierta música andaluza, termina siendo, en la música europea moderna, un ritmo que alterna con los modos mayor y menor tradicionales.

En Madrid, Adolfo de Salazar y Manuel de Falla son las figuras relevantes de esta nueva música nacional. Sus artículos en *El Sol* (o en *Lira española*, *Ritmo*, incluso en revistas francesas, como *La Revue musicale* de París) representan una aportación teórica nada desdeñable. Defienden una música basada en el ritmo y la tonalidad, en busca de sensaciones y emociones nuevas, que combina una estructura sumamente compleja y reminiscencias

folclóricas estilizadas. El Amor brujo (1915), Noches en los jardines de España (1916), El Corregidor y la molinera (1917), El sombrero de tres picos y la Fantasía bética (1919) y El Retablo de Maese Pedro (escrito en 1920 y publicado en 1923) ilustran este proceso en el que la música regional, esencialmente andaluza (la dificultad del flamenco exige más que un saber, una impregnación, que lo convierte en paradigma de la unión de lo popular y de lo culto), imprime un carácter español y sensual, no ya como decorado o como exotismo, sino como patrimonio sinfónico auténtico. Falla y Salazar encabezan el «Grupo de Madrid», con Rodolfo y Ernesto Halffter (este último, autor de Dos bocetos, en 1923, y de Automne malade, en 1924, gana el Premio Nacional de Música, en 1925, con su Sinfonietta), Gustavo Pittaluga (La romería de los cornudos), Julián Bautista, Salvador Bacarisse, Fernando Remacha (Premio Roma en 1923), Jesús Bal, Rosa García Ascott, un grupo que se inspira directamente del «Grupo de los seis» de París, creado en 1917 (Milhaud, Durey, Auric, Honegger, Poulenc y Taillefer). Gustavo Durán y Juan José Machacón forman también parte de los músicos prometedores de Madrid, en opinión de Adolfo Salazar.

Barcelona posee su propio grupo en estos años veinte. Sus padres espirituales son Baltasar Samper (1888-1966) y Oscar Esplá (1889-1976). Agustín Grau, Juan Gibert Camins, Eduardo Toldrá, Manuel Blancafort, Ricardo Lamotte de Grignon - que dirigirá la «Banda Municipal» - y Roberto Gerhard componen este grupo. Federico Mompou, Joaquín Rodrigo y Manuel Palau, en principio, no pertenecen al grupo pero son muy próximos. Serán activos sobre todo a finales de la década y durante los años treinta, con el nombre de «Compositors Independents de Catalunya» (1931), pero Mompou (vinculado con el «Grupo de los seis»), Toldrá (influenciado por cierto «mediterraneísmo»: Vistes al mar, 1920, y Giravolt de maig, 1929) y Blancafort ya empiezan a escribir desde el final de la primera guerra mundial. Barcelona puede presumir de ser, en estos años, una de las principales ciudades europeas para la música moderna, gracias a sus asociaciones musicales muy activas y a salas prestigiosas (Liceo, Palau de la Música Catalana) que programan la música más reciente: Stravinsky dirige la orquesta del Liceo con obras suyas o de Schönberg - este último se instala en Barcelona entre 1930 y 1932, como Webern, en 1932-.

Algunas provincias aprovechan esta efervescencia musical: Levante, Galicia y sobre todo el País Vasco, con compositores como el Padre Donostia (erudito y creador fecundo) y Jesús Guridi, autor de dos óperas (Amaya y Mirentxu) y poemas sinfónicos, antes de pasarse a la zarzuela bucólico-rural (El caserío, en 1926), más rentable.

La divulgación de la música clásica en España se orienta sobre todo hacia la difusión de la música contemporánea. Durante la segunda mitad del siglo XIX, hasta 1908, las «sociedades filarmónicas», de índole más bien aristocrática, se habían multiplicado en el país. A partir de 1922, se observa un proceso de democratización con la aparición, en particular, de «asociaciones de cultura musical» que rondan el centenar entre 1922 y 1930. Este movimiento está estructurado y administrado por una «Dirección central» y promueve giras en todo el país, con excelentes músicos que popularizan compositores y repertorios resueltamente modernos (Ravel, Milhaud, Honegger, Falla, Halffter). Paralelamente, menudean las orquestas locales que cuidan la calidad y el repertorio. Los más conocidos son la Orquesta Pablo Casals, en Barcelona (dirigida por el mismo Casals); la Orquesta Sinfónica (que dirige Enrique E. Arbós) y la Filarmónica en Madrid, y la Orquesta Bética, creada en Sevilla por Falla. Otras orquestas aparecen en Bilbao, San Sebastián, Zaragoza, Valencia, etc., siempre con la misma preocupación de calidad y de novedad. Hasta Madrid, que carece de tradición semejante, crea dos corales, la «Capilla Isidoriana» y la «Masa coral». A nivel

local surgen multitud de «Escuelas de música».

En este panorama que se quiere decididamente moderno y dinámico, pero sin salirse de la música tonal (Wagner, Strauss, la Escuela francesa, Bartok, Stravinsky), la música atonal, bajo la forma que sea, tarda en infiltrarse durante estos años veinte. La Suite intertonal, de Pahissa (1926), no es atonal sino «politonal», en realidad basada en la presencia de varias tonalidades, es decir, en un «sistema de disonancia pura», según su inventor. Los primeros conciertos de música dodecafónica, entre 1923 y 1925, son fracasos monumentales y escandalizan. El festival Schönberg (con el Pierrot lunaire) que Stravinsky da el 29 de abril de 1925, en el Palau de la Música Catalana, tampoco es un éxito. Habrá que esperar los años treinta para que el público barcelonés acepte a Schönberg y sus discípulos, Alban Berg y Anton Webern. Rodolfo Halffter, influenciado por Schönberg, practica el atonalismo, en Naturaleza muerta, antes de volver a una música más convencional, bajo el impacto de Falla (Suite, Sonata de El Escorial: también es autor de un ballet, Don Lindo de Almería, sobre un texto de Bergamín). Roberto Gerhard (1896-1970), alumno de Pedrell y de Schönberg, de momento, es el único representante de la música atonal en España (aunque resida a menudo en Alemania). Su Quintette pour instrument á vent parece ser la primera obra dodecafónica española, según una técnica serial a partir de una serie de siete tonos. Esta música atonal, basada muy matemáticamente sobre series atemáticas y combinaciones complejas (de intervalos, de estructuras métricas y rítmicas), más preocupada por la estructura que por la sensación o la evocación, no desdeña el patrimonio regional o folclórico: las Seis cançons populars, de Gerhard, escritas en 1928 y ejecutadas en Viena, en 1932, atestiguan, una vez más, su interés por la música andaluza.

El fenómeno de colaboración entre artistas involucra activamente a los músicos españoles, quizás bajo el impulso dado por los ballets rusos que provocaron una honda conmoción entre los artistas de todo tipo. Es otro de los rasgos más característicos de estos años veinte. Halffter y Oscar Esplá ponen música sobre poemas de Alberti. Un proyecto (malogrado) de ballet de marionetas (La pájara pinta) reúne a Esplá, Alberti y Benjamín Palencia para los decorados y los trajes. Falla y Picasso colaboran en el montaje del Tricornio por los ballets rusos de Diaghilev; Picasso pasa incluso varios meses en Londres, en 1919, para realizar el proyecto. Dalí, Miró y Picasso continuarán en este sentido al principio de los años treinta. La colaboración entre las artes parece mantenerse, en España, en el marco de una ruptura estrictamente nacional, enraizada en el patrimonio. El equivalente de los movimientos «neoclásico», o «futurista» («ruidista») italianos no existe y la música atonal no parece inspirar a muchos españoles (a título de comparación, Paul Klee quería ser el pintor de la «era dodecafónica»). En cambio, la participación de los músicos españoles se manifestó en prioridad a partir de la imbricación entre la vanguardia y el patrimonio tradicional, entre lo culto y lo popular, lo que podría ser uno de los rasgos dominantes de la ruptura en España. Las Canciones playeras, de Alberti, con música de Esplá, en 1929, donde alternan reminiscencias andaluzas («modo de mi») o populares (pero con ritmos raros de 3/18 y 6/16) con una escritura musical sumamente elaborada, son un buen ejemplo.

Vías y voces múltiples de la poesía

Entre 1917 y la República, la poesía - con la pintura - tiene un papel indiscutiblemente motor en la búsqueda de una ruptura decisiva con el academismo. El panorama que ofrece, efervescente y complejo, se resiste a un esfuerzo de síntesis, por ser la heterogeneidad la nota dominante. Sin embargo, el movimiento que nació a principios de siglo se prolonga tanto con

las intuiciones fecundas de Ramón Gómez de la Serna como con los embates del Futurismo. Los cenáculos, grupos, tertulias y tendencias, muchas veces confidenciales comparados con los acontecimientos históricos del momento, parecen obedecer a las leyes de la escisiparidad, de la refracción o del rebote, muy imbricados en sus duraciones y efectos e instauran un nuevo orden estético centrado en algunos principios consensuales.

Pese a la firmeza de los debates, hasta la virulencia, a veces, lo que domina es el antidogmatismo, el rechazo a dejarse encasillar con una u otra etiqueta y el concepto de «generación» no convence a los interesados. En el plano vivencial, como en el de la producción artística, se proclama la primacía del individuo y de la creación individual, el rechazo de todo realismo, naturalismo, positivismo, intención social y hasta del intimismo. La aspiración común a una verdadera modernidad que asuma las perspectivas y las aportaciones del progreso y de la tecnología contemporánea, entonces en plena efervescencia (el avión, el tren, la velocidad, la imagen en movimiento, etc.), exige que el arte vuelva a definir su relación con la realidad y con las cosas. La diversidad de las corrientes, escuelas, «ismos» (Ultraísmo, Creacionismo, Surrealismo...), obedece a la variedad de las respuestas a esta búsqueda, según la jerarquía de los ingredientes reivindicados y... a la solidez del viejo sistema que resiste muy bien a nivel nacional.

En este panorama, la disputa entre innovación y tradición permanece latente, explícita o no. Más allá de las gesticulaciones iconoclastas, el pasado impone una reflexión ineludible. La cuestión esencial de todas las vanguardias radica en la digestión o la reactualización de las tradiciones: un problema de dosis y de interacción.

Lo que caracteriza la época es esta búsqueda, apasionada y analítica, de una ruptura temática y, sobre todo, formal, que plantee en términos realmente nuevos la cuestión de la significación, del signo, del acto de creación y del producto creado. La crisis de la representación y del signo, palpable en todas las modalidades expresivas (con periodización y velocidad variables según las artes), desde Mallarmé, tiende indiscutiblemente a instaurar, bajo formulaciones heteróclitas y a veces contradictorias, la doctrina del arte productor de objetos que son a sí mismos su propio fin. Ya no se trata de decir el mundo sino de construir un objeto artístico a la vez sensual e inteligente: como dijo Kandinsky, el artista no crea para expresarse, sino que se expresa para crear. El verso de Huidobro: «Poeta, no cantes la lluvia, haz llover», resume la empresa.

Liquidación del antiguo régimen académico

Hacia 1918, el academismo es el enemigo, como siempre: «En 1920 nos encontramos en una situación parecida a la de 1900», afirma Antonio Espina. En realidad, el academismo cubre una gama de productos variados que disponen de sólidos bastiones en Madrid y más aun en provincias.

Los epígonos de Campoamor o del duque de Rivas y los aficionados al verso dramático rimbombante (muy cotizado aún en el teatro burgués) no han sido erradicados del Parnaso nacional por la ofensiva modernista de principios de siglo; acampan en los teatros, los salones burgueses y el aparato escolar donde Zorrilla, Espronceda, Salvador Rueda y Campoamor siguen, y para rato todavía, modelando gustos y reflejos.

A esta retaguardia todavía poderosa se añadió una nueva poesía que, so color de

modernidad, inunda las revistas, los periódicos y las editoriales con una poesía del «sonsonete y del martilleo», como dice Cernuda, relamida, sentimental y facilona, con la brizna de azufre erótico que estremece las alcobas adolescentes. Los muy fecundos Villaespesa, Salaverría, Emilio Carrere y otros de la misma calaña alimentan lo esencial del consumo poético de la época. Con registros no muy lejanos, Enrique de Mesa, Pérez de Ayala y hasta los dos Machado (Manuel, sobre todo) representan, para los jóvenes de la vanguardia, el orden antiguo y el convencionalismo burgués. En cuanto al periodismo poético, emblemático por Luis de Tapia, el más conocido y el más talentoso, que alimenta diariamente (y anualmente, en antologías) los lectores de *La Libertad* con sus «Coplas del día», goza de muy buena salud y no es precisamente la modernidad estética lo que le preocupa.

La Academia, en 1920, para los jóvenes rebeldes, son los últimos retoños del Modernismo, los epígonos de Rubén Darío (ya arcaico, «académico», según Guillermo de Torre) que se han colado en muchas revistas literarias: la imagen que da Valle-Inclán del «Coro modernista», en *Luces de Bohemia* es un testimonio feroz. Liquidar la «pacotilla modernista» (dixit Rafael Cansinos-Asséns, en 1917, en *La nueva literatura*) es una consigna tanto más necesaria que, bajo la apariencia de lo moderno, encarna una literatura aburguesada, almibarada y mecánica que se enraizó en los hábitos culturales de las provincias (Mainer, 1983: 193). Este neoacademismo modernista es tan vivaz que asoma todavía en revistas sinónimas de vanguardismo como *Cervantes*, *Alfar* o *Cosmópolis*, y en la producción poética de numerosos poetas como Lasso de la Vega o Adriano del Valle (y un montón de poetastros locales) que se suben con entusiasmo al carro del Ultraísmo. Claro que toda la poesía de los años veinte parte del Modernismo, la variante española del Simbolismo que fue el primero en liquidar el Realismo, el Naturalismo, la psicología, el sentimentalismo, el arte como mimesis, etc., en nombre de una exigencia estética superior, sin acotarlo en escuelas o dogmas rígidos. La revolución simbolista dinamizó la poesía, el signo, el lenguaje entero, al reinventar la armonía de la materia (las palabras, los sonidos, los significantes y el cuerpo en general) con la espiritualidad, abriendo perspectivas utópicas pero fecundas sobre el lenguaje como esperanza de totalidad. Lo que se rechaza en 1920 no son estas aportaciones esenciales, inscritas en adelante en todo tipo de modernidad estética, porque todos vienen del Simbolismo y no pueden renegar, sino su banalización servil; Valle-Inclán será siempre fiel a su antigua religión simbolista, incluso cuando la reactive con rasgos expresionistas (no hay antinomia, al contrario) e incluso Lorca, durante su periodo de formación acelerada, a finales de los años diez, bebió de Darío, Juan Ramón, Machado (el de Soledades), el «admirable» Maeterlinck. La modernidad es una bandera algo camaleonesca, una especie de «auberge espagnole».

Como alrededor de 1900, el antiacademicismo de los años veinte se manifiesta primero en los comportamientos, agresivos y gesticulantes. La novedad reside en el aspecto lúdico, festivo, «exento de patetismo y de solemnidad», como lo observa Ortega. La poesía y los poetas se explayan en público y reina el buen humor: es «la broma», el happening permanente. Gómez de la Serna había sido pionero, una vez más, al multiplicar las exhibiciones extravagantes destinadas a desestabilizarlo todo. Lorca o Alberti, entre otros, no se quedan a la zaga, y la celebración sevillana de 1927, en homenaje a Góngora, que se suele presentar como un acto fundador y casi religioso, se queda entre juerga y chuscada. No cabe duda de que las elites poéticas y literarias en general de estos años se han divertido mucho: esta vitalidad de señoritos despreocupados desdramatiza la batalla con los «viejos» y favorece el hallazgo verbal, el humor fecundo, la gracia irreverente. El adjetivo infamante ya no es «ramplón», sino «putrefacto», mucho más eufónico y menos moralizante. Y este júbilo (una

de las palabras claves del Cántico de Guillén) se comunica a la creación misma, al lenguaje y a las formas. Los años veinte significan sobre todo el placer de la palabra y del signo, la salud recuperada del objeto creado.

Las primeras sacudidas «ísmicas»

Reinando la irreverencia, el arsenal teórico y formal de todas las manifestaciones de la ruptura (un leitmotiv en la época) se formula esencialmente en términos de rechazo de las normas y de exigencia de una «nueva sensibilidad». Esta formulación podría parecer algo ambigua o psicologizante, pero supone, en realidad, una transferencia decisiva en la medida en que la creación artística es ya prioritariamente una cuestión de lenguaje y nunca una referencia al mundo exterior; el rechazo drástico de la anécdota, de la descripción, de la personalización, del sentimentalismo, de todo elemento «parásito» (como dice Guillermo de Torre), se inscribe en esta voluntad de evacuar lo que no es específicamente artístico.

El cosmopolitismo y el conocimiento muy fino de las innovaciones europeas e incluso internacionales son otros rasgos de la época. Las revistas «pesadas» (hasta 200 páginas), como Cervantes, Alfar, Cosmópolis, dedican casi la mitad de sus espacios a las producciones latinoamericanas y publican textos doctrinales y obras originales del mundo entero. El esfuerzo de divulgación y de traducción - a veces, decenas de páginas por número - completa este panorama informativo. La labor realizada por Guillermo de Torre (verdadero Pico de la Mirándola moderno), Cansinos-Asséns, Díez-Canedo, Borges y muchos más, que traducen las novedades francesas, inglesas, italianas, alemanas, rusas, griegas, sefardíes, árabes, rumanas, etc., ilustra su curiosidad, la riqueza y la variedad de sus fuentes. Alfar publica, por ejemplo, un artículo de Rabindranath Tagore sobre el poeta argentino (que vive en París) Alejandro Sux y otro del francés Malespine sobre Hélices (1923), una de las obras emblemáticas de las vanguardias españolas en la que su autor, Guillermo de Torre, recorre, con éxito variable, todas las modalidades modernas de la escritura (Futurismo, Cubismo...); además, Hélices sale con una portada de Barradas y un retrato de Vázquez Díaz, sellando así la unión de las vanguardias literarias y de las vanguardias gráficas.

La influencia del Futurismo en España no ocupa en la crítica el lugar que le corresponde. Traducido desde abril 1909 por Gómez de la Serna, en Prometeo, el manifiesto de Marinetti no desembocó en una escuela o corriente reconocida y, fuera de los de Hélices, se conocen pocos poemas futuristas en España. Pero la iconoclastia futurista y la consigna de «palabras en libertad» cimientan todas las vanguardias sucesivas y la deuda española hacia el espíritu futurista es seguramente más importante y duradera lo que se cree.

El Ultraísmo y el Creacionismo (Pérez Bazo, 1998), entre 1918 y 1923, son los dos catalizadores de la ruptura, con lo que implica de tanteos y conflictos (entre individuos, sobre todo). Rigurosamente contemporáneos, no es fácil distinguirlos por sus doctrinas muy imbricadas y diferentes a la vez, porque los vínculos de cada individuo con su «ismo» son elásticos y cambiantes, sin hablar de la etiqueta incierta que merece cada obra. Cansinos-Asséns se quiere el apóstol del Ultra, pero produce una literatura entre rubeniana y postromántica; Gerardo Diego deja el Ultra para seguir a Huidobro, de Torre permanece fiel (en apariencia) al Ultra, pero sus obras pertenecen más bien a una estética cubista y creacionista.

El Ultraísmo («el felicísimo vocablo ultra», exclamaba Ortega; «el efímero sarampión del

ultraísmo», corrige Mainer), lanzado por una serie de manifiestos, en 1918 y 1919, en Madrid y en Sevilla, no quiere ser una escuela y su religión es la de la «novedad» bajo todas sus formas (Pérez Bazo, 1998); es el discurso obsesivo de Cansinos-Asséns y de sus discípulos. «Movimiento» más estimulante y polifacético que dirigista, produce obras sumamente variadas, a partir de un arsenal for mal que se reduce al verso libre, la ausencia de puntuación (preceptos pocos respetados, además) y a la onomatopeya (un capricho de Cansinos-Asséns).

Mías
Las estrellas
Se hacen señas
Desde las esquinas
Del cielo

Una de ellas
Hace equilibrios
Sobre los hilos
Telegráficos

Yo geometrizo
Astronomías
Con verso y ritmo.
Las estrellas
Las estrellas

LAS ESTRELLAS
Las mías.

(Juan Chabás y Martí, Espejos, Madrid, Alejandro Pueyo, 1921).

Guillermo de Torre, el único, con Borges y Eugenio Montes, en querer teorizar una corriente reacia a toda doctrina, añade la imagen, pero el Ultraísmo no propone ninguna teoría verdadera. Ultra significa juventud («odio y guerra hacia los viejos», dice Garfias), es más bien un estado de espíritu cuyo único porvenir - confiesan y esperan - es fundar corrientes que consoliden los gérmenes de modernidad que ha sembrado. Pedro Garfias, José Rivas Panedas, Isaac del Vando Villar, Alejandro del Valle, Lucía Sánchez Saornil (alias Luciano de San Saor), Rogelio Buendía, Pedro Luis de Gálvez, César A.Comet, Antonio Espina, Juan Chabás, Eliodoro Puche, Xavier Bóveda, y un sinfín de poetas locales (el movimiento tiene ramificaciones en todo el país), proclaman su adhesión al Ultraísmo, entre 1918 y 1922. En cuanto a las obras, además de los poemas publicados en Grecia, Cervantes o en las dos revistas Ultra de Madrid y de Oviedo, que parecen confirmar la etiqueta ultra de lo publicado (no siempre evidente), la lista es larga; Pérez Bazo contabiliza unas 70 poemarios, lo que demostraría que el movimiento tiene una amplitud nacional. Pero son obras poco conocidas: Primavera portátil (del Valle), Espejos (Chabás), El Esfuerzo (Bacarisse), Signario y Umbrales (A.Espina), Ritmos cóncavos (Garfias), El corazón iluminado (1919), Galerie des glaces (Rafael Lasso de la Vega) o Mercedes (Pedro Raída, Sevilla, 1920) deben su apelación a la vaguedad del movimiento. En cuanto a Gerardo Diego (Imagen, 1922; Manual de espumas, 1924) y Guillermo de Torre, su producción obedece a una estética netamente creacionista aunque, por ejemplo, el poema «Azar», de Diego, publicado en España y en Grecia, es tachado de futurista por Díez-Canedo, de creacionista por Eugenio Montes y de ultraísta por Cansinos-Asséns, tres verdaderos conocedores de la vanguardia. El primer

mérito y lo fecundo del Ultraísmo no es tanto haber producido obras mayores, sino haber dado un impulso decisivo y federado energías que madurarán bajo otras tutelas.

En el panorama nacional, Cataluña ocupa un lugar aparte. Mientras que las manifestaciones de modernidad, «de renacimiento» y de vanguardia se multiplican con efervescencia y eficacia - mucho antes que en el resto del país-, la producción poética parece más aislada y más discreta. Salen algunas revistas no muy espesas, como Arc Voltaic (un solo número, en febrero de 1918) o Hélix: Un enemy del poble, entre 1917 y 1919, que si bien acoge la producción de vanguardia, no es una revista orgánica de las vanguardias estéticas. Y no son numerosos los poemas publicados, de filiación visiblemente más francesa (Apollinaire) que española, por Joaquim Folguera, Josep M. Junoy, Foix y, sobre todo, J. Salvat Papasseit, el único en editar poemarios de alta calidad que se inscriben en el movimiento de la época sin adherir a un «ismo» nacional (Poemes en ondes hertzianas, en 1919, y L'irradiador del port i les gavines, en 1921).

El Creacionismo, al contrario, pretende ser una escuela, una «teoría estética general», según Huidobro. Reivindica sus modelos europeos e intenta enunciar una doctrina coherente para acceder al Arte nuevo que fascina a todo el mundo. Se quiere, explícitamente, heredero de Apollinaire, Reverdy, Max Jacob (Le cornet á dés es la obra de referencia) y, sobre todo, del cubismo pictórico del que pretende aplicar los principios: las perspectivas simultáneas, la presencia conjunta de lo objetivo, de lo subjetivo y de lo conceptual, y todo el material formal de los cubistas que son las únicas vanguardias que se han dotado de un cuerpo doctrinal teórico y práctico. Más allá de todas las controversias que existen sobre su papel y su aportación en España, Huidobro es, sin duda, el intermediario inmediato entre Francia y España: sus poemas en francés (Horizon carné y Tour Eiffel, París, 1917 y 1918) y en español (Ecuatorial y Poemas árticos, Madrid, 1919) dinamizan indiscutiblemente el panorama poético y provocan, en Gerardo Diego, por ejemplo, la emergencia de un discurso teórico de la vanguardia española que tiene en cuenta el patrimonio nacional y la aportación francesa.

Columpio

A caballo en el quicio del mundo
Un soñador jugaba al sí y al no

Las lluvias de colores

Emigraban al país de los amores

	Bandadas de flores	
Flores de sí		Flores de no
	Cuchillos en el aire	
	Que le rasgaban las carnes	
	Forman un puente	
Sí		No
	Cabalga el soñador	
	Pájaros arlequines	
Cantan el sí		Cantan el no

[G.Diego, Imagen (Poemas 1918-1921), Madrid, Ambos Mundos, 1922].

Los códigos formales se quieren más rigurosos, se ponen al servicio de una estética decididamente nueva de la representación, del lenguaje y de la creación artística. Por ejemplo, el verso «libre» (es decir, emancipado de las cadenas lógicas y de todo tipo de automatismo), la ausencia de puntuación, la aportación semántica del efecto visual y la conquista de la espacialidad (tanto en la linealidad tradicional del verso como en una espacialización más gráfica) no son fines en sí, sino las herramientas que sirven para crear objetos independientes de su hipotética (y siempre secundaria) referencia a la realidad. El lenguaje ya no sirve para representar el mundo exterior, es a sí mismo «su propia finalidad» (Diego, Cervantes, octubre de 1919). En este sentido, la ruptura cobra todo su sentido.

La metáfora se vuelve el instrumento por excelencia que materializa esta emancipación de la lógica y de la alienante representación fotográfica, que liquida toda tentación referencial y que proyecta la significación hacia la emoción pura que sólo parte del poema. La metáfora sistematiza la herencia simbolista que, desde Baudelaire hasta Mallarmé y Rodenbach, había hecho de la analogía («el demonio de la analogía», decía Mallarmé) el mecanismo central de la renovación poética, con el oxímoron, la sinestesia, todo lo que engloba el concepto de imagen. La metáfora ideal (según la definición que da Gerardo Diego en Cervantes, en octubre de 1919, en un texto que constituye uno de los mayores documentos doctrinales españoles) será la que «no explica nada», no se podrá traducir en términos lógicos porque no remite a un objeto único, sino que «sugiere» la presencia simultánea de múltiples registros y paradigmas (la influencia cubista es aquí patente). La metáfora es juego, cascada sistemática de sorpresas.

Novela

La verja del jardín se ha cruzado de brazos
El viento ladra entre los troncos
El auto que pasaba se llevó los sollozos
Y apaciguó el estanque...

(G.Diego, Manual de espumas, Madrid, Ciudad Lineal, 1922).

En el fondo, la teoría y la práctica de la metáfora hacen pensar en una explotación sistemática de la «Greguería» (las primeras se publican en libro en 1917), aplicada al verso, al párrafo de la novela y, en regla general, a toda producción verbal. La metáfora será la herramienta básica de todos los movimientos literarios hasta la República. La ruptura se consolida antes de todo con la «imagen» concebida como el núcleo duro de toda escritura, como un método asociativo que parte del encuentro fortuito de dos semas extranjeros. Desde Valle-Inclán (para quien el poeta es el que junta dos palabras por primera vez) hasta Gómez de la Serna, Diego y Lorca («la metáfora une dos mundos antagónicos por medio de un salto ecuestre que da la imaginación»), desde Reverdy hasta Breton, la continuidad es evidente durante casi treinta años. La fascinación de las vanguardias por la metáfora, a expensas - no siempre, pero a menudo - de la perspectiva arquitectónica, sintáctica y rítmica del poema (y hasta en la novela, como lo demuestra Brigitte Magnien más arriba) les permite conciliar la evacuación del referente y las exigencias de emoción «pura» y de inteligencia.

En 1923, Ultraísmo y Creacionismo ya están moribundos o en vía de academización. Los

«ismos» siguientes - entre ellos, el Surrealismo - no hacen más que prolongar, sistematizar o reactivar los elementos de la ruptura introducidos en esos años decisivos.

En lo que concierne el Surrealismo en España, fue durante mucho tiempo un tema polémico en el que se tendía a infravalorar su importancia hasta negarle todo valor de escuela o de «credo» (como decía Ricardo Gullón). Las cosas están cambiando (Cabrol, 2003). No cabe la menor duda de que el Surrealismo es conocido muy temprano en España, que cala progresivamente y se impone a partir de los años 1928-1939, tanto en sus facetas estéticas como culturales y hasta políticas, precisamente cuando el «arte por el arte» tiene un sabor cada vez más obsoleto y hasta necrófago. Todos los poetas de la época, en un momento de su trayectoria, se adhieren al Surrealismo e incluso, como Prados y Altolaguirre, lo practican y lo divulgan con fervor. No aporta novedad relevante en el aspecto formal: la definición que da Breton de la metáfora («el más alto grado de arbitrariedad»), digan lo que digan, procede directamente de Reverdy o de Diego, y la escritura automática (rápidamente abandonada en Francia) no seduce demasiado en un país como España, donde la forma y el trabajo poético son valores ineludibles, aunque los que la han practicado son más numerosos de lo que parece. El Surrealismo da la sensación de reactivar la mecánica experimental de las vanguardias estéticas algo amodorradas desde el final del Creacionismo, con modalidades nuevas como la exploración sistemática del inconsciente y del sueño (han leído a Freud), la liberación de la sexualidad (hasta «les mots font l'amour», dice Breton), la utilización de la violencia, empezando con la violencia contra uno mismo. El Surrealismo significa sobre todo la vuelta a una literatura humana e incluso paulatinamente humanista, a una literatura del mensaje, aunque, en un primer momento, este mensaje se centre en lo subjetivo del yo. Quizás no sea una casualidad si las primeras obras importantes marcadas por el Surrealismo están escritas por poetas homosexuales en rebelión (Cernuda, *Un río un amor*, en 1928; Lorca, *Poeta en Nueva York*; Aleixandre, *Pasión de la Tierra*, empezado en 1928, etc.), o poetas que padecen una crisis existencial o poética (Alberti, *Sobre los ángeles*, *Sermones y moradas*). No es nada absurdo pensar que el Surrealismo, cuya dimensión supuestamente apolítica se ha proclamado hasta ahora, sea precisamente el que reintroduce el Hombre en la creación artística, encamina la literatura hacia el compromiso y anuncia la vanguardia ideológica y política que asoma desde 1929-1930: el lema de Breton, «cambiar la vida», que hace eco al de Marx («cambiar el mundo») es una consigna existencial y colectiva que tuvo muchos ecos en España.

La influencia surrealista, como pasó con el Simbolismo o el Futurismo, no parece haber creado escuela en España comparable con otros países, pero, como todos los grandes movimientos de ruptura, ha marcado los espíritus, mucho más de lo que suele afirmarse, e influencia, de manera más o menos perceptible, muchas de las grandes obras poéticas de la época. Para Alberti, además de los poemarios citados, se nota la influencia surrealista en *El alba del alhelí* e incluso, para algunos, en *Cal y canto*. En el caso de Lorca, en *Poeta en Nueva York* y en el teatro; para Aleixandre, en las prosas de *Pasión de la tierra*, en 1935, y *La destrucción o el amor*, en 1933. El Surrealismo radical, el equivalente poético de las pinturas de Dalí, se limita a algunos poemas de *La rrea* y a dos o tres libros de José María Hinojosa (*la flor de California*, 1928; *Poesía de perfil*, en 1926, y *La rosa de los vientos*, también en 1926). La única escuela surrealista «a la francesa», que reivindica la línea de Breton, será la de Canarias, a partir de 1932, y con bastantes libertades con la ortodoxia formal francesa.

La vuelta a la forma

En 1929, Sebastián Gasch resume una opinión que cunde desde hace más de un lustro: «Hemos perdido ya la fe en cubismos, superrealismos, realismos mágicos y en todos los ismos». A partir de 1922-1923, en efecto, los ismos han perdido su virulencia: sus dogmas los condenan a diluirse (caso del «Ultra») o a empantanarse en fórmulas repetitivas. La revista *Papel de aleluyas*, creada, en 1926, por Buendía y del Valle, no es más que un «latente rescoldo ultraísta», como sentencia, algo condescendiente, la revista *Mediodía* (núm. 7). Emergen otros poetas, curtidos en vanguardias (que no suelen mencionar sin renegar de ellas), que anhelan poéticas menos rígidas, menos reductoras. Esta nueva poesía, que rompe con la vanguardia para mejor asentar la ruptura, impone «nuevas» exigencias de estructura, de «arquitectura», de «geometría» (leit-motiv de Guillén, por ejemplo). El objeto poético no renuncia a nada, ni al sonido, ni al ritmo, ni a la retórica, ni a la composición, y bebe en todas las fuentes patrimoniales: la fascinación que ejerce la metáfora gongorina no es incompatible con la vuelta a las tradiciones populares. Es el triunfo de la forma, cifra exacta de la plenitud del objeto artístico.

La publicación de *Presagios*, de Pedro Salinas, en 1923, y de *Marinero en tierra*, de Alberti, en 1925 (y Premio Nacional de poesía), demuestra que las cosas han cambiado, y rápidamente. A partir de 1923, la *Revista de Occidente* abre sus páginas a Guillén, Lorca, Alberti, Salinas, etc.; también edita tanto las Obras completas de Góngora como el primer Cántico, de Guillén (1928), *Cal y canto* (Alberti), *Seguro azar* (Salinas, 1929), el *Romancero gitano* y *Canciones* (Lorca, en 1929). Y se multiplican las otras obras mayores: *Las islas invitadas* (Altolaguirre, 1926), *Perfil del aire* (Cernuda, 1927), *Ámbito* (Aleixandre, 1928), *La amante* (Alberti, 1926), *El alba del alhelí* (Alberti, 1927) y *Cal y canto* (Alberti, 1929), *La voz a ti debida* (Salinas, 1933)...

Esta vuelta a la forma y a la tradición («la extrema avanzada de la tradición» según la acertada fórmula de Cossío) que caracteriza la poesía entre 1922-1923 y la República, representa el proceso de maduración de un nutrido grupo de poetas divulgados a escala nacional por una red de revistas literarias: *Mediodía* (Sevilla), *Carmen* (Santander), *Litoral* (Málaga), *Papel de aleluyas* (Huelva), *Parábola* (Burgos), *Agora* y *Hoja literaria* (Barcelona), etc.

Los años 1923-1930, entre dos irrupciones de fenómenos de vanguardia, son de una extrema riqueza. Siguen alimentando casi exclusivamente los manuales y el aparato escolar y universitario, alrededor de algunas figuras gloriosas (Lorca, Alberti, Salinas, Guillén, Prados, Altolaguirre, Cernuda) que han suscitado todos los énfasis (como cuando se habla de «segundo Siglo de Oro de la poesía española» o de «Edad de plata»). En realidad, no constituyen ni una escuela, ni un movimiento cimentado por un arsenal doctrinal común, ni siquiera un grupo homogéneo como lo machaca una crítica reductora, legitimada desde Dámaso Alonso (Salaün, 1992). Poseen un proyecto estético lo bastante flexible como para autorizar toda clase de elaboración personal, a partir de un fondo teórico común. De las vanguardias estéticas conservan el rechazo de lo social, de lo político, de la anécdota, de la autobiografía o del intimismo (calificado de «obsceno» por Guillén), sin el lado estridente de algunos «ismos». La negación del arte académico y burgués no excluye el respeto hacia algunos maestros (Juan Ramón Jiménez) y reivindican tanto a Berceo o Góngora («álgebra superior de las metáforas», dictamina Ortega) como al humus popular (canciones, folclore), tanto el patrimonio nacional como las aportaciones extranjeras (Valéry, los haikus japoneses). La ruptura con una concepción fotográfica de la representación, ya implantada desde el Simbolismo, en nombre de una totalidad existencial y lingüística, se radicaliza con más

serenidad y vitalidad. Y, sobre todo, esta poesía ya ha roto definitivamente con una concepción idealista del signo y de las formas. Instaura una sensualidad del objeto, de la imagen, de la materia (el verso de Guillén: «Gozosa materia en relación», podría ser una excelente definición del proyecto). La poesía sólo es un campo particular de aplicación de las normas del lenguaje, a la vez laboratorio y ejercicio inteligente y sensible de todas las potencialidades del lenguaje. El poema es el único y verdadero lugar de la significación, logra la ósmosis de la palabra, del cuerpo (incluyendo movimiento y tiempo) y de la arquitectura cerebral de los significados, de la sintaxis y de los conceptos: es el único espacio de la «función poética», y la realidad evocada - cuando existe - sólo es soporte, pretexto, contexto, punto de partida hacia lo esencial que es la producción de un objeto autosuficiente. Algunos poetas como Salinas y Guillén privilegian la arquitectura («lo que se quiere es un robusto armazón sintáctico», pide Guillén), otros la metáfora y lo imaginario (Lorca, Aleixandre), según sus preferencias o sus trayectorias personales, pero todos se inscriben ya no en la búsqueda de la ruptura, sino en la práctica concreta y alegre de esta ruptura.

Naturaleza viva

¡Tablero de la mesa
Que, tan exactamente,
Raso nivel, mantiene
Resuelto en una idea

Su plano; puro, sabio,
Mental para los ojos
Mentales! Un aplomo
Mientras, requiere el tacto,

Que palpa y reconoce...

(Jorge Guillén, Cántico).

Aquí, el objeto (el mero tablero de una mesa) sólo es pretexto para construir otro objeto (el poema) donde se equilibran el concepto más abstracto de lo plano («mental», «la idea») y la percepción más física y sensual («ojos», «tacto», «palpa»), en un orden vertical (los encabalgamientos, la cadena rigurosa de los saltos de registros y de alientos) y horizontal, lógico y sensible. «Mesa» rima con «idea», de la misma manera que «sabio» rima con «tacto»; la fusión metódica («exactamente») de las referencias enraiza la significación en la voz, la boca y el espíritu, sujetos por una mecánica y un ritmo a la vez confortables y estrictos (isométrica y regularidad) que no permiten que la tensión se relaje. Cada palabra, cada sonido, cada lugar del poema suscitan un gesto inteligente. El poema es una suma de esfuerzos, de energías, tanto musculares como mentales y el placer nace precisamente de la dialéctica de los dos, del ejercicio de un cuerpo (de una materia) indisociable del espíritu («sabio»). Explicar un poema de esta índole no significa reconocer los detalles de la representación de una mesa, sino participar física e intelectualmente, y con jubilación, al nacimiento de una obra (lo que implica que la crítica debería abandonar imperativamente sus métodos descriptivos y parafrásticos vinculados con el reconocimiento de un objeto, totalmente tópico y familiar por otra parte).

Su luna de pergamino
Preciosa tocando viene
Por un anfibio sendero
De cristales y laureles...

(Lorca, Romancero gitano).

En estos versos, la percepción dialógica entre «luna» y tamboril se ejerce mediante un vaivén entre dos referencias para un mismo objeto, inabarcables por una razón analítica, entre dos registros que se excluyen y se alimentan simultáneamente (el tamboril remite a una actitud folclórica, a la danza o la música, mientras la luna remite a lo cósmico y a la muerte, para simplificar). Esta metáfora activa la búsqueda de una significación irreductible a una representación lógica, inasequible salvo por el juego y la fusión inagotable de las percepciones solicitadas. Este ejemplo ilustra los fundamentos de una estética de lo imaginario (y, de refilón, de la negación de una razón analítica), basada en los mecanismos de la metáfora que posee la mayor eficacia posible con la mayor economía de medios ya que dos palabras (una presente y una ausente) bastan para una eferescencia semántica máxima.

La encuesta realizada por La Gaceta literaria en 1930 («¿Qué es Vanguardia?») y la antología de Poesía española (1915-1931) publicada por Gerardo Diego significan que ha llegado la hora del balance y del cambio: parece que ha sonado el final de las vanguardias estéticas, un poco demasiado de prisa, sin duda, ya que los años treinta reactivarán estas vanguardias, aunque de otra manera.

El panorama poético, entre 1918 y 1931, aparentemente heterogéneo, marca una estricta continuidad, por encima de las empresas individuales, muy diversificadas. En menos de quince años, se suceden vertiginosamente una serie de corrientes, de «ismos», de grupos nacionales o locales: Futurismo, Ultraísmo, Creacionismo, el Arte por el Arte, el Surrealismo son otros tantos hitos para instaurar una Poética moderna, mediante una búsqueda experimental y apasionada para equilibrar el Objeto y el Sujeto, la tradición vivificadora y la novedad iconoclasta, el patrimonio nacional y un cosmopolitismo generoso, con el peligro de reducir, a veces, lo poético a un mero juego o a una metapoética. El arsenal doctrinal español podrá parecer limitado o heterogéneo, pero tiene sus coherencias y sus raíces (nacionales y europeas), bajo el signo de la eferescencia y, sobre todo, bajo el signo de la conquista del lenguaje y de las formas, con una total confianza en las potencialidades del lenguaje. En esto reside la continuidad.

Por esta razón, también, la etiqueta de «generación del 27» es inapropiada y reductora (Salaün, 1992). Reductora porque liquida la historia y limita dos o tres lustros de una prodigiosa fecundidad a una decena de individualidades (poetas, casi exclusivamente), indiscutiblemente eminentes, pero que, de hecho, ya no se inscriben en una historia coherente de la literatura, de la poesía y del lenguaje. Reductora porque aísla la poesía de un entorno cultural y artístico, olvida el papel de la pintura, de la música y del gesto, silencia las influencias europeas y cosmopolitas y hasta oblitera toda una eferescencia nacional que no se limita a un núcleo de señoritos de la Residencia o de poetas profesores más o menos dogmáticos. Inapropiada, por fin, porque esta excesiva personalización en torno a algunos nombres, con una afición frecuente a consideraciones sentimentales o psicologizantes (cuando no cae en la tentación realista y fotográfica) anula sencillamente la extraordinaria empresa literaria, y estética en general, en marcha desde el Simbolismo y que se acelera en

los años veinte. Las vanguardias estéticas y el «Arte puro», pese a su aparente deshumanización (la formulación de Ortega es ambigua y no convence a todo el mundo), han de analizarse en términos de «progreso» (lo dirá Salinas en los años cincuenta), quizás utópico, que afecta no sólo la poesía y la literatura, sino también la naturaleza misma de la letra, de la palabra, del signo y, más allá, de la comunicación verbal entera. Sí que hay algo heroico, patético y suntuoso, según los autores y las obras, en estas empresas que parecen desinteresarse del hombre y de la sociedad. Pero el Arte por el Arte no existe y si algunos poemarios han accedido a la fama (Cántico o el Romancero gitano, por ejemplo) es precisamente porque han logrado su proyecto estético; palabras y formas están lo suficientes maduras como para engendrar emoción, «sensación» o «sugestión» como dijo Mallarmé, y una gran densidad metafísica, como exigía Maeterlinck.

Las Vanguardias estéticas strictu sensu y los movimientos que siguen, durante lo que podríamos llamar la década de la ruptura, han permitido indiscutiblemente una madurez del lenguaje y del arte que podrá, para algunos, sin renegar de nada, prolongarse, a partir de la República, a partir de una nueva concepción de la vanguardia, esta vez al servicio del hombre. Una vez dominado, el instrumento está dispuesto ya a «comprometerse» bajo el estandarte de la sociedad; el «progreso» formal e individual de la poesía y del lenguaje puede aplicarse ya al progreso social.

EPÍLOGO

Cuando el libro 1900 en España hubo llegado a manos francesas (Maison des Pays Ibériques, Presses Universitaires de Bordeaux, 1988) y españolas (Espasa-Universidad, 1991), el pequeño grupo que le había dado a luz, sin duda enternecido por la criatura, decidió no quedarse a mitad del camino y pensó que la experiencia adquirida debía de autorizar otra empresa similar, con más celeridad y el mismo entusiasmo. Parecía que se habían cumplido los dos objetivos que se había fijado dicho grupo, arropado, desde 1984, por el estatuto de asociación «sin fines lucrativos» (según la ley francesa de 1901) e titulado «Para una historia cultural de España contemporánea».

En primer lugar, una pequeña pléyade de individuos diseminados en el «Hexágono» había dado la prueba de que eran capaces de trabajar juntos sobre un mismo proyecto. Era evidente que los lazos de amistad y de estima que los unían desde hacía décadas facilitaban singularmente las cosas, pero el individualismo acérrimo del investigador eminente es a veces reacto a fundirse en una comunidad de vistas y de métodos y, si no faltaron nubes que amenazaron con aguar esta campaña, el placer de haber concluido felizmente, y juntos, la aventura, ocultaba todo lo demás. Por otra parte, 1900 en España se había concebido como un «ensayo», en todos los sentidos de la palabra, que pretendía constituir un objeto que, si bien limitado en el tiempo (la bisagra de dos siglos), instaurara una «historia cultural» lo más global posible. No se trataba, en un volumen colectivo de este tipo, de yuxtaponer y ensartar contribuciones individuales eruditas y circunscritas, sino, al contrario, de proponer síntesis novedosas, de cuestionar ciertos conceptos o ciertos puntos de vista anquilosados por el uso y, sobre todo, de articular (con un equilibrio satisfactorio) los ingredientes sociales, económicos, políticos, culturales y estéticos que le dan su personalidad a una época dada.

Después de agotar los encantos del cambio de siglo entre el xix y el xx, quedó decidido escindir el grupo para poner en obra otros dos ensayos de historia cultural: uno sobre los años 1830-1840 y la liquidación del Antiguo Régimen (proyecto no del todo abandonado, aunque retrasado) y otro sobre los años veinte del siglo xx, entre 1917 y el final de la dictadura de Primo de Rivera, que es este volumen.

Los límites cronológicos del periodo escogido se habían impuesto por unanimidad y con relativa facilidad. 1917 correspondía menos al impacto de la revolución rusa (poco perceptible en España) que al final de la primera guerra mundial, cuando la derrota alemana se vuelve más que probable. España no había participado en el conflicto europeo, pero el efecto de la guerra sobre la economía, la política y, sobre todo, sobre los espíritus había estimulado energías contradictorias y activas que cobran, hacia 1917, un cariz decisivo. En cuanto a la fecha de 1930, en vísperas de la proclamación de la República (que abre un periodo muy distinto), se imponía naturalmente en todos los planos: político (fin de la Dictadura y de la «Dictablanda»), económico (el derrumbe de la Bolsa de Nueva York), cultural y artístico (encuesta de La Gaceta Literaria sobre el final de las vanguardias, nacimiento de un nuevo humanismo emblematizado por la publicación de *El nuevo romanticismo*, de José Díaz Fernández, en 1930, etc.).

La experiencia de 1900 en España auguraba un ritmo de producción más rápido, lo que se desmintió en seguida, por múltiples razones. Después de algunos tanteos, el grupo salió más reducido de lo previsto para afrontar todos los ámbitos esperados. Por otra parte, las infinitas

tareas - todas prioritarias - del universitario francés actual aminoraron la buena marcha de la empresa. En cuanto a la complejidad de estos años veinte españoles, como era de esperar, se confirmó con creces. No cabe duda de que los retrasos se han acumulado, ya que tardamos unos diez años para cerrar el volumen, pero, a modo de compensación, este segundo libro, con todos sus defectos y límites, es el resultado de un trabajo realmente colectivo, comunitario incluso, de los que hay pocos ejemplos hoy en día. La planificación definitiva salió después de infinitas discusiones y modificaciones de detalle o de conjunto, siempre para evitar la mera yuxtaposición de las aportaciones individuales, para mejor resaltar las articulaciones entre los grandes sectores y evitar la dispersión o la sobrerrepresentación de un fenómeno o de un sector. Este libro, no sólo es el fruto de encuentros (más o menos) regulares entre los sobrevivientes, de debates, de intercambios, de discusiones, sino que cada texto, cada página, cada línea incluso tuvo que afrontar la lectura y la crítica de todos, con buen humor (casi) siempre, pero sin concesiones de ninguna clase. Todos los capítulos y subcapítulos, sin excepción, aunque lleven sólo una firma, se vieron sistemáticamente nutridos, enriquecidos por las aportaciones, puntuales o más substanciales, según los casos, de los demás miembros de la cofradía. En fin, todo el mundo aceptó, sin rechistar, una lectura estilística con enmiendas, hasta correcciones, para darle unidad al volumen. No es exagerado decir que cada participante puede legítimamente sentirse responsable y «propietario» tanto de lo que le incumbía como del conjunto. Esta «historia cultural» es un caso ejemplar y es de desear que tenga continuidad y continuadores.

Los padres de la criatura, aunque se sintieran tentados de ceder al orgullo que todo parto difícil puede inspirar, no dejan de tener clara conciencia de los defectos o insuficiencias de su prole. Conseguir que cupieran en unas trescientas páginas unos catorce años tan intensos como estos años veinte españoles no era nada fácil, tanto más cuanto que la historiografía del periodo se ha enriquecido considerablemente estos últimos años, sobre todo gracias a nuestros colegas españoles; cargarlo con algunos centenares de páginas suplementarias probablemente no hubiera cambiado nada. El equilibrio entre los datos e informaciones factuales de base, considerados como indispensables, y las síntesis, parciales o globales, es un ejercicio «delicadillo» que nos ha preocupado constantemente. La ambición de dar razonada cuenta de todo lo importante está reñida con la posibilidad de citarlo todo y otorgar a todos los actores y figuras que han marcado estos años el espacio que se merecen. Algunos capítulos quizás sean algo desproporcionados, como el de las formas narrativas, que nos pareció tan novedoso y tan denso que hubiera sido cruel aplicarle «la poda y el pulido», para parodiar a Camilo José Cela; en este territorio tan poco explorado, este capítulo supone una visión de las más completas y sugestivas. En cambio, el capítulo sobre la poesía podrá saber a poco, teniendo en cuenta el espacio vertiginoso que ocupa en las historias de la literatura contemporánea y en la crítica de cada lado de los Pirineos; es precisamente la amplitud crítica y bibliográfica, de consulta fácil, de esta cuestión lo que nos indujo a proponer una síntesis y no una galería de poetas y obras cuyo mérito no se nos escapa. Sabíamos que podíamos contar con la rutina escolar y universitaria, o sobre un mercado editorial adicto a lo que cree rentable, para seguir explotando duraderamente este filón.

Si hay carencias, van por otro lado. Se nos reprochará no haber insistido lo suficiente sobre tal o cual aspecto. Por ejemplo, el peso de lo tradicional que caracteriza muchos pueblos o provincias, como contrapunto de algunas efervescencias más localizadas o minoritarias, hubiera merecido análisis más congruentes. El papel de las mujeres en la sociedad española de los años veinte tampoco tiene la debida extensión, en una época en la que, con dificultad, pero con tesón, van conquistando terrenos que una sociedad arcaica y

machista les disputa sin tregua: entre la imagen de la mujer moderna que da la moda (que abre perspectiva de emancipación, todavía superficiales, pero espectaculares, en todos los sentidos de la palabra), las fotos de calles madrileñas o provincianas y la del teatro comercial que mantiene masivamente, para un público poco propenso a soltar prenda, una imagen conservadora y convencional, el panorama ofrece vivos contrastes, pero no se puede negar la existencia de una corriente más o menos homogénea que desembocará, a principios de los años treinta, en la ley del divorcio y el voto de las mujeres. No cabe duda de que la relación de fuerzas está evolucionando.

En cuanto a la Iglesia, una vez más, nos constaba que era necesario dedicarle espacio: era de sospechar que la Dictadura no le ofrecía, a priori, un terreno desfavorable. Las inquietudes y las presiones del Vaticano, la preocupación de las autoridades eclesiásticas españolas por mantener su influencia en algunos sectores de la población (en las mujeres, precisamente), en un periodo de tensa agitación social, todo auguraba una presencia activa de la Iglesia española. En realidad, la situación es contradictoria. Por una parte, la Iglesia española sigue desempeñando un papel esencial en el sistema escolar, con una tupida red de instituciones educativas. Por otra parte, su influencia real en el país está en franca regresión; la clase obrera escapa definitivamente a su control, las clases medias y los intelectuales (que, en numerosísimos casos, salen de la enseñanza confesional) se han apartado de ella en su gran mayoría. La laicización se propagó a la administración, la prensa, la universidad, las calles y hasta los cuarteles. Hasta la educación está amenazada por iniciativas laicas, con organismos como la Institución de Libre Enseñanza, descrita como un nido de masones vendidos al extranjero. Como lo constatan con amargura algunas autoridades religiosas, el enemigo laico está conquistando (o ha conquistado ya) todos los terrenos. Todo esto explica la impresión de una Iglesia vigilante, incluso agresiva, en una sociedad en la que no renuncia a ejercer un poder dominante pero que se le escapa, y que compensa con grandes causas morales. Las ligas de virtud, las asociaciones cristianas de padres de familia, las asociaciones diocesanas que habían peleado contra la pornografía en libros, revistas, fotos, cine, teatro, o contra toda forma de degradación moral desde principios de siglo, con indiscutibles éxitos, reanudan la ofensiva hacia 1922 (se compara a Barcelona nada menos que con Sodoma y Gomorra) con un punto culminante entre 1925 y 1930. En 1927, por ejemplo, circulan modelos de cartas de protesta contra la pornografía en el cine y en los espectáculos en las escuelas y asociaciones católicas bien pensantes («Hijas de María Inmaculada de Deusto», «Junta de fomento de vocaciones eclesiásticas de Vizcaya», «Damas protectoras del obrero», «Madres católicas de Vizcaya», etc.), y hasta en los conventos, en una campaña nacional generalizada. Pero (y será un indicio de que la virulencia clerical revela cierta impotencia o no encuentra suficiente apoyo) no parece que esas campañas tengan el efecto esperado. La prensa no las ayuda y las autoridades - la policía, en particular - no parece prestar un oído diligente a sus vociferaciones; en algunos (pocos) casos conocidos, los informes de la policía contradicen francamente las denuncias indignadas de los virtuosos padres de familia contra cabarets o salas de espectáculos. La Dictadura o sus representantes supremos (Alfonso XIII y Primo de Rivera no son modelos irreprochables) no se dejan impresionar por las imprecaciones de la Iglesia y contemplan las costumbres libertinas de sus súbditos con una gran benevolencia, con tal de que todo se haga con la discreción que conviene a la práctica de los placeres de este mundo. La explosión pornográfica que acompaña la llegada de la República, en 1931-1932, barrerá unas convenciones morales y civiles ya muy apolilladas.

A la hora del balance sobre estos años veinte, se impone la impresión de que, entre hábitos de represión y voluntad de emancipación, domina esta última, por muy frívola o superficial

que parezca a veces. Las etiquetas convencionales de este periodo - «les années folles», «los felices veinte» - podrían, a fin de cuentas, corresponder a una realidad que captan los contemporáneos, en toda Europa también, una especie de reacción vitalista contra el pesimismo y las crispaciones conservadoras de las sociedades «victorianas» finiseculares que tardan en borrarse. Serán esta ligereza, esta frivolidad o esta búsqueda frenética del juego y del placer lo que habrá que recordar, emblemáticas por la moda, el deporte, las humoradas de los «señoritos» de la Residencia de Estudiantes, las bromas, las lecturas estrambóticas, los happenings jocosos de los Dalí, Buñuel, Gómez de la Serna, Alberti, Lorca, los inventos experimentales de las vanguardias, etc. En este sentido, estos años liquidan verdaderamente el Antiguo Régimen y encaminan el país hacia la modernidad.

Es evidente que la vieja sociedad conservadora y patriarcal no se da nunca por vencida, en España menos que en cualquier sitio; las elecciones de 1933 y la insurrección de julio de 1936 demuestran la solidez de su implantación y de su instinto represivo como respuesta inmutable a los conflictos sociales que se exacerban. Las estructuras mentales y culturales de una gran parte de la población (en provincias, esencialmente, pero no sólo), así como las mentalidades de las autoridades políticas, de la Iglesia o del ejército han evolucionado más lentamente que la parte (creciente) del país que aspira a una auténtica modernización del cuerpo social. No sorprende, pues, que sean los sectores económicos y, sobre todo, culturales los que focalizan este divorcio definitivo entre los defensores del pasado (que siguen con las riendas del poder político) y los espíritus ávidos de apertura y de progreso, trátase de las nuevas generaciones (biológicas) de profesionales de todo tipo, de intelectuales y de profesores que poco a poco toman conciencia de su peso, de sus intereses y de su responsabilidad política o trátase de los creadores, pintores, poetas, dramaturgos, escritores que, de momento, se limitan a vivir o a enunciar su ruptura radical con la esfera política dominante y todos los retrógrados del país, ridiculizados por el mote pintoresco y agresivo de «putrefactos». Todas las manifestaciones de la ruptura y, más aún, de las vanguardias estéticas se viven como experimentaciones de la modernidad y, sobre todo, como un rechazo violento del academismo y del arte oficial, bajo la forma que sea. Es probablemente durante esos años cuando es más profundo el hiato entre una España del pasado y del inmovilismo y una España moderna, precisamente a partir de 1917-1918, como respuesta o reacción emancipadora en la embriaguez de la posguerra.

También es evidente que la efervescencia de la moda, de la velocidad y del deporte, o que el progreso tecnológico perceptible en la salud, las comunicaciones y los transportes sólo afectan a un sector limitado de la población, pero la suma de todos estos sectores «punta» desempeña un papel dinámico que estimula los apetitos de bien estar y de consumo. ¿No cabría analizar también la agitación política y sindical de las organizaciones obreras o revolucionarias como una manifestación - legítima - de los más desamparados para aprovecharse concretamente de la modernidad en su vida cotidiana? Las lentejuelas y los lujos de las «vedettes» impudicamente exhibidos en las páginas de todas las revistas de la época, las fortunas ostentadas con insolencia en los teatros y los cabarets, los burgueses que se encanallan públicamente al ritmo del charleston, de la rumba o del jazz, todo este lujo y estos placeres de que disfrutaban unas «elites» pocas veces percibidas como angelicales y modélicas (desde el automóvil de Ortega hasta las joyas y los atavíos de las cantantes) contribuyen a exacerbar las reivindicaciones de los que lo tienen como espectáculo sin poderlo catar concretamente. Consumir más y mejor se vuelve una utopía razonable.

Mucho se ha insistido también sobre la sexualidad que parece tomar, en esta época, en

España como en el resto de Europa, una importancia mayor, trátase de la prostitución que preocupa las autoridades, de la «sicalipsis» galopante en los escenarios y en la literatura o de la reivindicación de un deseo liberado y asumido como el que figura en las doctrinas surrealistas, por ejemplo. Los años veinte instauran, en España, una especie de legitimidad de un Eros moderno, y en todos los planos: individual, social, cultural y hasta metafísico y estético. Los sectores bien pensantes y los grupos dominantes de la época no pierden ocasión de denunciar los apetitos eróticos y sus derivas pornográficas. En cuanto a la crítica actual, si bien parece haberse librado, en apariencia, de los prejuicios morales y clericales, no deja de mirar con ojo condescendiente lo que pertenece a lo que llama la frivolidad o el juego y considera los mecanismos del placer y del Eros como factores secundarios. Como ya era el caso alrededor de 1900, el Eros moderno de esta década implica vitalidad, emancipación, se trate de sexualidad individual desprovista de toda finalidad utilitaria o de creación artística. El Cántico, de Guillén; el Romancero gitano, de Lorca; los poemarios rebosantes de vitalismo de Alberti, y toda la poesía de estos años, bien mirados, son himnos a la vida, al cuerpo, al deseo, a la materia («materia gozosa en relación», según un hermoso verso de Guillén) e incluso el lenguaje y las formas pertenecen a este impulso orgiástico y constructor. La moda y los espectáculos son mucho más que la espuma de un epifenómeno, mucho más que la explotación comercial de un ansia de consumo, aunque los años veinte implanten los cimientos de lo que será pronto la cultura industrial y la cultura como mercado nacional y de masas. Álvaro Retana, buen conocedor de las inclinaciones profundas de su tiempo, verdadero cronista de los apetitos y de los goces sin trabas de la época, había publicado, en 1923, *Todo color de rosa* (Frivolidades para damas honorables), donde, en veintisiete capítulos (las faldas, el maquillaje, los perfumes, los velos, las almohadas...), hacía un recuento guasón de todos los placeres que una mujer podía no sólo practicar, sino ostentar.

Contra una realidad cotidiana que no deja de parecer difícil, contradictoria, hasta a veces hostil en muchos puntos, el cuerpo reclama sus fueros con vehemencia, para vivir y luchar, para consumir y gozar, para jugar o crear. Contra la sensación de opresión que mantiene un pensamiento dominante que siempre lo calibró todo en términos de barreras, tabúes y prohibiciones, el cuerpo se ha vuelto un elemento decisivo, a la vez el instrumento y el beneficiario de una voluntad de liberación, la metonimia de una sociedad que aspira a romper amarras con el pasado. Los «felices veinte» o «les années folles», en este sentido, dan la impresión de un cuerpo social que se suelta y descubre el progreso, bajo todas sus formas, con el dinamismo particular y novedoso del placer y del juego. Pedro Salinas lo expresará más tarde (al principio de los cincuenta), desde la nostalgia del exilio mexicano, hablando en términos de «progreso»; hasta la supuesta «poesía pura» o el arte experimental representan un eslabón en la búsqueda de la significación y de una comunicación verbal más eficaz. La absoluta convicción de los creadores de la época de ser unos exploradores y de ser útiles parte de su confianza infinita en su saber y su profesionalismo; la concepción del arte como locomotora de la sociedad entera ya no es utopía sino realidad, en opinión de un puñado de artistas que han dejado de ser parásitos sociales. Será lo que explique, una vez más, que las manifestaciones culturales de la moda, del deporte, hasta de las múltiples vanguardias estéticas hayan sido el escaparate, minoritario sin duda pero espectacular, de las tendencias profundas de la época.

En los años veinte, España da la imagen de una sociedad que, como sus vecinos, intenta librarse de sus demonios seculares «costumbristas», «castizos» o «indigenistas» que la atan al pasado y a la oscuridad, una sociedad que pretende soltarse en un clima de efervescencia más vitalista y espontánea que realmente estructurada, más ostentatoria y excesiva que

preocupada por la consolidación y el sistema, un poco «loca», como reza la expresión francesa; de ahí la sensación de una sociedad que oscila entre tendencias contrarias y presa de conflictos no resueltos. Este impulso tenía que estructurarse más razonablemente, aunque sólo fuera para sacar el mejor provecho de este dinamismo algo primario. Desde 1928-1929, se observa que la vida política, los intelectuales, el arte y la cultura evolucionan paulatinamente, poniendo al hombre en el centro del proceso, quizás estimulados por el Surrealismo europeo, cuyo arranque humanista se ha infravalorado siempre («cambiar la vida» era su lema), en una Europa donde ya asoman amenazas totalitarias y belicosas.

Los años treinta serán los años en los cuales el hombre y las exigencias humanistas se volverán tensiones esenciales, con Objetos y Sujetos bien distintos que, a la vez, prolongarán los años veinte y abrirán perspectivas nuevas de ruptura. Ambas décadas siguen ofreciendo, hoy en día, modelos tan contrastados como complementarios de modernidad.

BIBLIOGRAFÍA

Para un volumen de este tipo, que abarca casi quince años y temas tan variados, es imposible ofrecer una bibliografía exhaustiva sobre todos los temas, autores y obras mencionados. Nos hemos limitado a los libros de referencia que nos parecieron indispensables y a algunos artículos útiles.

ABELLÁN, José Luis (1989), *Historia crítica del pensamiento español*, Madrid, Espasa-Calpe.

ACEVEDO, Isidoro (1923), *Impresiones de un viaje a Rusia*, Oviedo, s. e.

AGIRREAZKUENAGA, Iñaki; AUBERT, Paul; BON, Pierre; DESVOIS, Jean-Michel et alí (1986), *Les moyens d'information en Espagne*, Burdeos, Presses Universitaires de Bordeaux.

AGUADO, Emiliano (1972), *Don Manuel Azaña Díaz*, Barcelona, Nauta (reed. Madrid, Sarpe, 1986).

AGUILERA SASTRE, Juan (1997), *Cipriano de Rivas Cherif una interpretación contemporánea de Valle-Inclán*, Sant Cugat del Valles, Cop d'Idees.

AIGUADER Y MORI, J. (1931), *Catalunya i la Revolució*, Barcelona, Lib. Catalonia.

ALBALADEJO, Tomás et alii (1992), *Las vanguardias. Renovación de los lenguajes poéticos*, Madrid, Júcar.

ALBERT, Mechthild (2003), *Vanguardistas de camisa azul*, Madrid, Visor Libros.

ALBERTI, Rafael (1959), *La arboleda perdida. Libros I y II de Memorias*, Buenos Aires, Fabril (reed. Barcelona, Seix Barral, 1975).

ALBORNOZ, Alvaro (s. f.), *El partido republicano*, Madrid, Biblioteca Nueva, s. e.

-(1921), *El temperamento español*, Madrid, s. e.

-(1925), *La tragedia del Estado español*, Madrid, Caro Raggio.

-(1927), *Intelectuales y hombres de acción*, Madrid, Sociedad General Española de Librería.

-(1929), *El Partido Socialista ante la realidad política de España*, Madrid, Cenit.

-(1930-1931), *Doctrina y polémica*, Madrid, Oriente.

-(1930-1932), *El gobierno de los caudillos militares*, Madrid, Historia Nueva.

(1930-1933), *El gran collar de la justicia*, Madrid, Oriente.

ALDCROFT, D. (1977), *From Versailles to WallStreet*, Londres, Allen Lane.

- ALIX, J. (1985), *Escultura española 1900-1936*, Madrid, Ministerio de Cultura.
- ALMUIÑA FERNÁNDEZ, Celso (1979), «Prensa y Poder en la España contemporánea», *Investigaciones Históricas*, Universidad de Valladolid.
- (1980), «Aproximación a la evolución cuantitativa de la prensa española entre 1868 y 1930», *Investigaciones Históricas*, Universidad de Valladolid.
- ALOMAR, Gabriel (1917), *La guerra a través de un alma*, Madrid, Renacimiento.
- (1922), *La política idealista. Proyecciones y reflejos de alma*, Barcelona, Minerva.
- ALONSO PEREIRA, José Ramón (1985), *Madrid (1898-1931) de Corte a metrópoli*, Madrid, Comunidad de Madrid, Consejería de Cultura y Deportes.
- ALTABELLA, José (1984), *La prensa madrileña en la «Belle Époque»*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños.
- ÁLVAREZ, Rafael, y HUERTAS, Rafael (1987), *¿Criminales o locos? Dos peritajes psiquiátricos de G.R.Lafora*, Madrid, CSIC.
- ÁLVAREZ DEL VAYO, julio (1926), *La nueva Rusia*, Madrid, Espasa-Calpe.
- (1928), *La senda roja*, Madrid, Espasa Calpe.
- (1929), *Rusia a los doce años*, prefacio de Romain Rolland, Madrid, Espasa-Calpe.
- ÁLVAREZ ELÁEZ, Raquel (1988), «Origen y desarrollo de la eugenesia en España», en SÁNCHEZ RON, José Manuel (ed.), *Ciencia y sociedad en España*, Madrid, El Arquero-CSIC.
- AMALRIC, Jean-Pierre, y AUBERT, Paul (eds.) (1993), *Manuel Azaña et son temps*, Madrid, Casa de Velázquez.
- AMORÓS, Andrés, y DtEz BoRQUE, José M.' (coord.) (1999), *Historia de los espectáculos en España*, Madrid, Castalia.
- (1987), *Toros y cultura*, Madrid, Espasa-Calpe.
- (1991), *Luces de candilejas*, Madrid, Espasa-Calpe, Colección Austral.
- ANDRENIO, seud. de Eduardo GÓMEZ DE BAQUERO (1928), *Nacionalismo e hispanismo y otros ensayos*, Madrid, Historia Nueva.
- ANDRÉS GALLEGO, José (1975), *La política religiosa en España, 1889-1913*, Madrid, Editora Nacional.
- (1977), *El socialismo durante la Dictadura, 1923-1930*, Madrid, Tebas.
- ARAQUISTÁIN, Luis (1921), *El peligro yanqui*, Madrid, Publicaciones España.
- (1921), *España en el crisol. Un Estado que se disuelve y un pueblo que nace*, Barcelona,

Minerva.

-(1925), «Los intelectuales y la política», El Sol, 2 de abril de 1925.

-(1925), «Comentarios. La nueva dialéctica histórica», El Sol, 17 de mayo de 1925.

-(1928), «República y laicismo», El Socialista, 2 de diciembre de 1928.

-(1929), La revolución mejicana, Madrid, Renacimiento.

-(1930), El ocaso de un régimen, Madrid, Ed. España.

ARAUJO CosTA, Luis (1946), Biografía de «La Época», Madrid, Libros y revistas.

ARTELLS, Joan Josep (1973), Barca, Barca, Barca, Barcelona, Laia.

ARTOLA, Miguel (1974-1975), Partidos y programas políticos, 1808-1936, 2 vols., Madrid, Aguilar.

ASENJO, Antonio (1933), La prensa madrileña a través de los siglos. (Apuntes para una historia desde el año 1661 al de 1925), Madrid, Artes Gráficas Municipales.

ASSELAIN, Jean-Charles (1995), Histoire économique du XXe siècle, t. II, París, Presses de Sciences Po et Dalloz.

AUB, Max (1945), Discurso de la novela española contemporánea, México, El Colegio de México.

AUBERT, Paul (1978), «Los intelectuales en la crisis de 1917»; La crisis del Estado español (1898-1936), Madrid, Cuadernos para el Diálogo.

-(1986-1), «La propagande étrangère en Espagne pendant la Première Guerre mondiale», en Españoles y franceses en la primera mitad del siglo XX, Madrid, CSIC; nueva versión ampliada: «La propagande étrangère en Espagne dans le premier tiers du xxe siècle», Madrid, Mélanges de la Casa de Velázquez, XXXI-3, 1995.

-(1986-2), «La presse et le Pouvoir sous la Restauration (1875-1923)», en Les moyens d'information dans l'Espagne contemporaine, Burdeos-Pau, Coll. de la Maison des Pays Ibériques, 25, Presses Universitaires de Bordeaux-Université de Pau,

-(1987), «Los intelectuales en el Poder», en La II República española. El primer bienio, Actas del III Coloquio de Segovia, Madrid, Siglo XXI.

-(1988), «La proclamation de la IIe République; l'événement vu par El Sol et Crisol», Rennes, Presses de l'Université de Rennes.

-(1993-1), «Intelectuales y cambio político», en GARCÍA DELGADO, José Luis (ed.), Los orígenes culturales de la II República, Madrid, Siglo XXI.

-(1993-2), «El proyecto de Manuel Azaña (1911-1924)», Ínsula, núm. 563, Madrid, noviembre 1993.

- (1995), *Les intellectuels espagnols et la politique dans le premier tiers du XXe siècle*, Thèse de Doctorat d'État, Université de Bordeaux III.
- (2000), «Los intelectuales y la II República», en SERRANO Carlos (ed.), *El nacimiento de los intelectuales en España*, Ayer, núm. 40, 2000.
- AUBERT, Paul, y DESVOIS, Jean-Michel (1986), «El Sol, un grand quotidien atypique (1917-1939)», en *Typologie de la presse hispanique. Actes du Colloque de Rennes, 1984*, Université de Rennes II.
- (1996), *Presse et Pouvoir en Espagne, 1898-1975*, Madrid-Burdeos, Casa de Velázquez.
- AULLÓN DE HARO, Pedro (2000), *La modernidad poética, la Vanguardia y el Creacionismo*, Málaga, Analecta malacitana, anejo XXVIII.
- AYALA, Francisco (1929), *Indagación del cinema*, Madrid, Mundo Latino.
- (1972), *La cabeza del cordero*, «Proemio», Barcelona, Seix Barral.
- AZAÑA, Manuel (1972), *Obras completas*, Juan MARICHAT (ed.), México, Oasis.
- AZNAR SOLER, Manuel (1992), *Valle-Inclán, Rivas Cherif y la renovación teatral española (1907-1936)*, Sant Cugat del Vallés, Cop d'Idees-Taller d'Investigacions Valleinclinianes.
- AZNAR SOLER, Manuel, y RODRÍGUEZ, Juan (coords.) (1995), *Valle-Inclán y su obra*, Barcelona, Associació d'Idees/Taller d'investigacions Valleinclinianes.
- AZORIN (1987), *La hora de la pluma. Periodismo de la Dictadura a la República*, V. OUINETTE (ed. y prólogo), Valencia.
- BAENA PALMA, P. (1996), *El Cartel de Cine en España*, Barcelona, FBP.
- BALCELLS, Albert (1983), *Historia contemporánea de Cataluña*, Barcelona, Edhasa.
- BARAÑANO, K.; GONZÁLEZ DE DURANA, J., y JUARISTI, J. (1987), *Arte en el País Vasco*, Madrid.
- BARBUSSE, Henri (1921), *Le couteau entre les dents. «Aux intellectuels»*, París, Éditions Clarté.
- BARCE, Ramón (coord.) (1993), *Actualidad y futuro de la zarzuela*, Madrid, Alpuerto-Fundación Caja de Madrid.
- BAROJA, Pío (1917), *Nuevo Tablado de Arlequín*, *Obras completas*, t. IV, Madrid, Biblioteca Nueva (1947).
- (1925), «Prólogo casi doctrinal sobre la novela», *La nave de los locos*, Madrid, Caro Raggio.
- BARREIRO, Javier (1992), *Raquel Meller y su tiempo*, Zaragoza, Diputación General de Aragón.
- BARRÈRE, Bernard (1980), *Jeunesses de Ramón Gómez de la Serna et genèse de son*

- œuvre: 1888-1934. Un journaliste et/ou un écrivain? Contribution à la sociologie de la littérature espagnole contemporaine, Thèse de doctorat d'État, Talence, Université de Bordeaux III.
- (1989), «Dédalo, 1922: un fil d'Ariane dans le labyrinthe de la concentration industrielle (domaine du livre espagnol)», en Livres et libraires en Espagne et au Portugal (XV^e-XX^e siècles), Paris, Editions du CNRS.
- BASSOLAS, Carmen (1975), La ideología de los escritores (Literatura y Política en «La Gaceta Literaria», 1927-1932), Barcelona, Editorial Fontamara.
- BELDA Y PÉREZ DE NUEROS, E (1928), El patrón oro fantasma, Madrid, s. e.
- BELLIDO NAVARRO, Pilar (1993), Literatura e ideología en la prensa socialista (1885-1917), Sevilla, Ediciones Alfar.
- BEN AMI, Shlomo (1978), The Origins of Second Republic in Spain, Oxford University Press; trad. española Los orígenes de la Segunda República española: anatomía de una transición, Madrid, Alianza Editorial, 1990.
- (1984), Fascism from Above, Oxford University Press; trad. española La dictadura de Primo de Rivera 1923-1930, Barcelona, Planeta.
- (1990), Los orígenes de la Segunda República, Madrid, Alianza Editorial.
- BENAVENTE, Jacinto (1930), «La política y los intelectuales, IV», ABC, 3 de octubre de 1930.
- BENDA, Julien (1927), La trahison des clercs, Paris, Bernard Grasset, 1927 (reed. Paris, Le Livre de poche, 1977).
- (1933), Discours à la nation européenne, Paris, Gallimard.
- BENNASSAR, Bartolomé (1993), Histoire de la tauromachie. Une société du spectacle, Paris, Desjonquères.
- (1985), Histoire des Espagnols, vol. 2, Paris, Armand Colin.
- BERNAL, Antonio-Miguel (1985), «La llamada crisis finisecular (1872-1919)», en GARCIA DELGADO, J. L. (ed.), La España de la Restauración, Madrid, Siglo XXI.
- (1988), Economía e historia de los latifundios, Madrid, Espasa-Calpe.
- BESTEIRO, Julián (1975), Discursos y vida parlamentaria (1918-1923). Historia parlamentaria del socialismo, 2 tomos, Madrid, Taurus.
- BIDDIS, Michael D. (1980), L'Ère des masses, Paris, Seuil.
- BIGLINO, Paloma (1986), El socialismo español y la cuestión agraria, 1890-1936, Madrid, Ministerio de Trabajo.

- BIZCARRONDO, Marta (1975), *Araquistáin y la crisis socialista en II República*. Leviatán, Madrid, Siglo XXI.
- BLAS VEGA, José (1995), «La novela corta erótica española. Noticia bibliográfica», *El Bosque*, núm. 10-11, Zaragoza.
- BOFILL I MATES, Jaume, *Una política catalanista i altres escrits*, Barcelona, Ed. de la Magrana, Biblioteca dels clàssics deis Nacionalisme català, s. f.
- BONELLS, Jordi (1994), *Histoire de la littérature catalane*, Col. Que sais-je?, París, PUF.
- BONET, Juan Manuel (1995), *Diccionario de las vanguardias en España (1907-1936)*, Madrid, Alianza Editorial.
- BOYD, Carolyn P. (2000), *Historia patria. Política, historia e identidad nacional en España: 1875-1975*, Barcelona, Pomares-Corredor, 2000, (1.a ed., Princeton University Press, 1997).
- BOZAL, Valeriano (1993), *Pintura y escultura españolas del siglo xx (1900-1939)*, Summa Artis, vol. XXXVI, Madrid, Espasa-Calpe.
- BRETON, André (1924), *Manifeste du surréalisme*, París, Gallimard (reed. 1985).
- BRIHUEGA, Jaime (1979), *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales (Las vanguardias artísticas en España: 1910-1931)*, Madrid, Cátedra.
- (1981), *Las vanguardias artísticas en España (1909-1936)*, Madrid, Istmo.
- BRODER, Albert (1981), *Le rôle des intérêts économiques étrangers dans la croissance de l'Espagne au XIXe siècle (1767-1924)*, Thèse de doctorat d'Etat, Université de Paris I.
- (1998), *Histoire économique de l'Espagne contemporaine*, París, Economica.
- BUCKLEY, Ramón, y CRISPIN, John (1973), *Los vanguardistas españoles, 1925-1935*, Madrid, Alianza Editorial.
- Bureau International du Travail (1928), *Les conditions de travail et de vie des journalistes*, Etudes et Documents, serie 1, núm. 2, Ginebra.
- BURGOS, Carmen de (Colombine) (1989), *La flor de la playa y otras novelas cortas*, Concepción NÚÑEZ REY (ed.), Madrid, Castalia, Biblioteca de Escritoras.
- CABRERA, Mercedes (1994), *La industria, la prensa y la política. Nicolás María de Urgoiti (1869-1951)*, Madrid, Alianza Editorial.
- CABROL, Isabelle (2003), *La poésie surréaliste espagnole á la croisée des avantgardes esthétiques et des avant-gardes politiques (1929-1934)*, Thèse de l'Université de la Sorbonne Nouvelle, París III.
- CALERO, Antonio M.' (1976), *Movimientos sociales en Andalucía (1820-1936)*, Madrid, Siglo XXI.

- CALVO SERRALLER, Francisco (1988), *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*, Madrid, Alianza Editorial.
- CALVO SOTELO, José (1974), *Mis servicios al Estado. Seis años de gestión. Apuntes para la Historia*, 2.ª ed., Madrid, Instituto de Estudios de Administración Local.
- CAMBÓ, Francesc (1929), *Las Dictaduras*, Madrid, Espasa-Calpe.
- (1930), *La valoración de la peseta*, Madrid, Aguilar.
- (1986), *Memorias (1876-1936)*, Madrid, Alianza Editorial.
- CANO BALLESTA, Juan (1981), *Literatura y tecnología, (Las letras españolas ante la revolución industrial: 1900-1933)*, Madrid, Editorial Orígenes.
- CANSINOS-ASSÉNS, Rafael (1985 y 1995), *La novela de un literato*, t. II (1914-1923) y t. III (1923-1936), Madrid, Alianza Editorial.
- (1998), *Obra crítica*, 2 tomos, con Introducción de Alberto GONZÁLEZ TROYANO, Sevilla, Diputación de Sevilla, Biblioteca de Autores Sevillanos.
- CARANDELL, Luis (1998) «Crónica de las crónicas», *Viaje a las Hurdes. El manuscrito inédito de Gregorio Marañón y las fotografías de la visita de Alfonso XIII*, Madrid, El País/Aguilar-Fundación Gregorio Marañón.
- CARMONA, Eugenio (1993), «Itinerarios del Arte Nuevo», *Arte de vanguardia (1910-1936) en España*, Madrid, Guillermo de Osma Galería.
- CARR, Raymond (1985), *España (1808-1939)*, Barcelona, Ariel [3.ª ed. ampliada, España (1808-1975), Barcelona, Ariell.
- CARRULLA, Jordi; FONTBONA, Francesc; GIRALT-MIRACLE, Daniel, y TRENC, Eliseo (1994), *Catalunya en 1000 cartells deis orígens fins a la guerra civil*, Barcelona, Postermil.
- CASARES RODICIO, Emilio (coord.) (1996), *La zarzuela en España e Hispanoamérica. Centro y periferia (1800-1950)*, Madrid, Fundación Autor-ICCMUSGAE.
- CASASSAS I YMBERT, Jordi (1980), *Jaume Bofill i Mates (1878-1933)*, Barcelona, Curial.
- (1992), «Batailles et ambiguïtés du catalanisme», *Barcelona-1888-1929*, París, Autrement, Mémoires núm. 16, mayo de 1992.
- La Dictadura de Primo de Rivera (1923-1930)*, Antología, Barcelona, Anthropos.
- CENDÁN PAZOS, Fernando (1972), *Edición y comercio del libro español (1900-1972)*, Madrid, Editora Nacional.
- (1974), *Historia del derecho español de prensa e imprenta (1502-1966)*, Madrid, Editora Nacional.
- CUABÁS, Juan (1930), *Italia fascista*, Barcelona, Ed. Juventud.

- CHECA PUERTA, julio Enrique (1998), Los teatros de Gregorio Martínez Sierra, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- CHÍAS NAVARRO, Pilar (1986), La Ciudad Universitaria de Madrid. Génesis y realización, Madrid, Ed. de la Universidad Complutense.
- 50 ans d'art espagnol 1880-1936 (1984), Burdeos, Galerie des Beaux Arts.
- CIRICI PELLICER, A. (1972), L'art catalá contemporani, Barcelona, Edicions 62.
- CLAIR, jean (1981), Données d'un problème. Les Réalismes 1919-1939, París, Centre Georges Pompidou.
- Colección Pedro Masaveu. Pintores del siglo XIX y pintores del siglo XX (1997), Gijón.
- CORPUS BARGA (1979), Los pasos contados, 4 vols., Madrid, Alianza Editorial.
- (1987), Un viaje en el año 19. Un viaje en el año 30. Otros viajes, Arturo RAMONEA (ed.), Madrid, Júcar, 1987.
- CORREAS, Juan Francisco (1921), La Revolución en Andalucía. ¿Triunfará?, Madrid, Ibérica.
- COSSÍO, José María de (1943), Los Toros. Tratado técnico e histórico, Madrid, Espasa-Calpe.
- COTARELO, Emilio (1934), Historia de la zarzuela, o sea el drama lírico en España desde sus orígenes, Madrid, Tipografía de Olózaga.
- CROUZET, Maurice (1966), Histoire générale des civilisations, t. VII, L'époque contemporaine (à la recherche d'une civilisation nouvelle), París, PUF.
- CRUZ, Rafael (1983): «Ideario y empresa cultural en Nicolás María Urgoiti», en CARRASCO, Soledad; CRUZ, Rafael; ELORZA, Antonio, y CABRERA, Mercedes, Las fundaciones de Nicolás María de Urgoiti: escritos y archivo, Estudios de Historia Social, núm. I-II, Madrid.
- CUEVAS GARCÍA, Cristóbal (ed.) (1997), El universo creador del 27, Literatura, pintura, música y cine, Málaga, Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea.
- DAVID, jean (1928), Le procès de l'intelligence dans les lettres francaises (19191927), París, Nizet.
- DE LOS RÍOS, Fernando (1951), ¿Adónde va el Estado?, Buenos Aires, Ed. Sudamericana.
- (1974), Los orígenes de socialismo moderno, Madrid, Biblioteca Socialista de la Escuela Nueva, 1912 (en ZAPATERO, V. (ed.), Escritos sobre Democracia y Socialismo, Madrid, Taurus).
- (1970), Mi viaje a la Rusia soviética, Madrid, Alianza Editorial (1.a ed., Madrid, Calpe,

1921).

DELEITO Y PIÑUELA, José (1949), Origen y apogeo del género chico, Madrid, Revista de Occidente.

DELGADO VIÑAS, Carmen, (1995), Las pequeñas y medianas capitales de provincia en el proceso de modernización del sistema urbano español, Las Palmas de Gran Canaria Universidad.

DEMANGEON, Albert (1920), Le déclin de l'Europe, París (reed. París, Guénegaud, 1975).

DESVOIS, Jean-Michel (1970-1971), «El Sol 1917-1920. Orígenes y tres primeros años de un diario de Madrid (1917-1920)», Estudios de Información, núms. 16 y 17, Madrid.

-(1977), La prensa en España (1900-1931), Madrid, Siglo XXI.

-(1984), «El progreso técnico y la vida económica de la prensa en España, de 1898 a 1936», en España, 1898-1936: estructuras y cambio, Madrid, Ed. de la Universidad Complutense.

-(1989), Presse et politique en Espagne (1898-1936), Thèse de doctorat d'État, Université Bordeaux III, Talence.

DÍAZ FERNÁNDEZ, José (1930), El nuevo romanticismo, Madrid, Zeus.

DÍAZ, Lorenzo (1992), La radio en España, 1923-1993, Madrid, Alianza Editorial.

DÍAZ-PLAJA, Guillermo (1975), Vanguardismo y protesta en la España de hace medio siglo, prólogo de J.C.MAINER, Barcelona, J.Batló, Los Libros de la Frontera.

DICTAMEN DE LA COMISIÓN nombrada por Real Orden de 9 de enero de 1929 para el estudio de la implantación del patrón oro, Consejo Superior Bancario, Información Comercial Española, febrero de 1960.

DÍEZ-CANEDO, Enrique (1968), El teatro español de 1914 a 1936, 4 tomos, México, Joaquín Mortiz.

DOMERGUE, Lucienne, y LAFFRANQUE, Marie (1989), «Le conte dans La Revista Blanca» (Première serie, 1898-1905), Congrès de la Société des Hispanistes Français, Université de Pan.

DOMINGO, Marcelino (1917), «La exigencia nacional. Gobiernos que gobiernen», España, núm. 142,27 de noviembre de 1917.

-(1925), Autocracia y democracia, Madrid, Sáez Hermanos.

(1927), Alas y garras, Madrid, Mundo latino.

DOUGHERTY, Dru (1984), Dos ensayos sobre el teatro español de los años 20, César OLIVA (ed.), Murcia, Universidad de Murcia.

-(1986), Valle-Incán y la Segunda República, Valencia, Pre-textos.

- DOUGHERTY, Dru, y VILCHES DE FRUTOS, María Francisca (1990), *La escena madrileña entre la tradición y la vanguardia (1918-1926)*, Madrid, Fundamentos.
- (1992), *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia (1918-1926)*, Madrid, CSIC-Fundación Federico García Lorca-Tabacalera, S. A.
- DUMONS, Bruno; POLLET, Gilles, y BERJAT, Muriel (1987), *Naissance du Sport Moderne*, Lyon, La Manufacture: Les Olympiques.
- DURÁN BLÁZQUEZ, Manuel, y SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel (1991), *Historia de la fotografía taurina*, 2 tomos, Madrid, Espasa Calpe, Col. Tauromaquia, 40-41.
- EGUIDAZU, J., «La crisis de la peseta y la caída de la Dictadura», *Cuadernos Económicos de ICE*, núm. 10.
- ELORRIETA, Tomás (1926), *Liberalismo*, Madrid, Reus.
- ELORZA, Antonio (1973), *La utopía anarquista bajo la segunda república española*, Madrid, Ayuso.
- (1988), Luis Bagaría. *El humor y la política*, prol. de R.FUENTE, Epílogo de P.VISAR, Barcelona, Anthropos.
- EHRENBURG, Ilya (1976), *España, república de trabajadores*, Madrid.
- ESPINA, Antonio (1994), *Ensayos sobre literatura*, Gloria REY (recop.), Valencia, Pre-Textos.
- Estadística de la prensa periódica de España referida al 1 de abril del año 1913 (1914)*, Madrid, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes.
- Estadística de la prensa periódica de España referida al 1 de febrero de 1920 (1921)*, Madrid, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes.
- Estadística de la prensa periódica de España referida al 31 de diciembre de 1927 (1930)*, Madrid, Ministerio de Trabajo y Previsión.
- ESTEBAN, José, y SANTONA, Gonzalo (1987), *La novela social*, Madrid, Ediciones de la Idea (ed. anterior, Hiperión, 1977).
- EZCARRA, Luis (1974), *Historia de la radiodifusión española. Los primeros años*, Madrid, Editora Nacional.
- FARGUE, Léon-Paul (1946), *Méandres*, Ginebra, Ed. du Milieu du Monde.
- FAUCHEREAU, Serge (1985), *Les peintres révolutionnaires mexicains*, París, Messidor.
- FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor (1943), *Vida y literatura de Valle-Inclán*, Madrid, Editora Nacional.
- (1977), *Historia del reinado de Alfonso XIII*, Barcelona, Simón y Montaner.

- FERNÁNDEZ CID, Antonio (1975), Cien años de teatro musical en España (1875-1975), Madrid, Real Musical.
- FERNÁNDEZ CIFUENTES, Luis (1982), Teoría y mercado de la novela en España: del 98 a la República, Madrid, Gredos.
- (1986), García Lorca en el teatro: la norma y la diferencia, Zaragoza, Prensas Universitarias.
- FERNÁNDEZ CLEMENTE, Eloy (1982), «La dictadura de Primo de Rivera y la prensa», en Metodología de la historia de la prensa española, Madrid, Siglo XXI.
- FERNÁNDEZ CLEMENTE, Eloy, y FORCADELL, Carlos (1992), «Crecimiento económico, diversificación social y expansión urbana en Zaragoza, 1900-1930», en GARCÍA DELGADO, J. L., Las ciudades en la modernización de España. Los decenios interseculares, Madrid.
- FIGUEROA, Agustín de (1966), Modos y modas, Madrid, Aguilar.
- FILGUEIRA VALVERDE, José (1984), Introducción a la pintura gallega, Un siglo de pintura gallega, 1880/1980, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes.
- FOIX, J. V. (1985), Obras Completas, Barcelona, Edicions 62.
- FONTANELLA, Lee (1981), Historia de la fotografía en España desde sus orígenes hasta 1900, Madrid, El Viso.
- FONTBONA, Francesc (1979), El paisatgisme a Catalunya, Barcelona, Edicions Destino.
- Fontcuberta, Joan (ed.) (1985), Idas & Chaos. Trends in Spanish Photography 1920-1945, Madrid, Comité conjunto hispano-americano para la cooperación cultural y educativa, Ministerio de Cultura-Ministerio de Asuntos Exteriores.
- FRANCÉS, José (1924), Miradas sobre la vida, Madrid, Biblioteca Hispania
- FREUND, Gisèle, (1974), Photographie et société, París, Seuil.
- FREUNDLICH, Erwin (1920), Los fundamentos de la Teoría de la gravitación de Einstein, Madrid, Calpe.
- FUENTES, Víctor, (1969) «La dimensión estético-erótica y la novelística de Benjamín Jarnés», Cuadernos hispanoamericanos, núm. 235, julio de 1969, Madrid.
- (1980), La marcha al pueblo en las letras españolas: 1917-1936, Madrid, Eds. de la Torre.
- (1997), «Modernidad, nuevas tendencias y polémicas literarias en la España de los años veinte», Bazar, núm. 4, Málaga.
- FUSI, Juan Pablo (1975), «Prefacio», en ZUGAZAGOITIA, Julián, Una vida heroica: Pablo Iglesias, Madrid, Akal.
- GAÚ, Alexandre (1978), Historia de les institucions i del moviment cultural a Catalunya

- (1900-1936), Barcelona, Fundación Alexandre Galí.
- GARCÍA CANALES, M. (1989), El problema constitucional en la Dictadura de Primo de Rivera, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales.
- GARCÍA DE CARPI, L. (1986), La pintura surrealista española (1924-1936), Madrid, Istmo.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (coord.) (1982), El Surrealismo, Madrid, Taurus, Col. El escritor y la crítica.
- GARCÍA DELGADO, José Luis (1975), «Contribución al estudio del capitalismo español durante la Dictadura de Primo de Rivera», en Orígenes y desarrollo del capitalismo en España. Notas críticas, Madrid.
- (ed.) (1976), La cuestión agraria en la España contemporánea, VI Coloquio de Pan, dirigido por Manuel Tuñón de Lara, Madrid, EDICUSA.
- (1980), «La política económica española de 1930. El error "Argüelles"», Papeles de Economía Española, núm. 1, Madrid.
- (1989), Santiago Alba. Un proyecto de reforma económica y financiera en la España del siglo xx, Madrid, Instituto de Estudios Fiscales.
- GARCÍA ESCUDERO, José M.a (1978), «Don Ángel Herrera y El Debate en la evolución de la Iglesia y del Catolicismo español», en Aproximación a la Historia Social de la Iglesia contemporánea, II Semana de Historia Eclesiástica de España. Biblioteca La Ciudad de Dios, Real Monasterio de El Escorial.
- (1983), El pensamiento de «El Debate». Un diario católico en la crisis de España (1911-1936), Madrid, BAC.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio (1985), Historia del cine en Galicia, La Coruña, Biblioteca Gallega.
- (1989), «35 años de cine en Madrid», en La sociedad madrileña durante la Restauración 1876-1931, vol II, Madrid, Revista Alfoz-Comunidad de Madrid, 1989.
- GARCÍA GALLEGU, Jesús (1989), Bibliografía y crítica del Surrealismo y la generación del veintisiete, Málaga, Diputación Provincial.
- GARCÍA GUATAS, M. (1976), Pintura y arte aragoneses, 1885-1951, Zaragoza, Librería General.
- GARCÍA MONTERO, Luis (1996), La palabra de Icaro (Estudios literarios sobre García Lorca y Alberti), Granada, Universidad de Granada.
- GARCÍA QUEIPO DE LLANO, Genoveva (1988), Los intelectuales y la dictadura de Primo de Rivera, Madrid, Alianza Editorial.
- GARCÍA RUESCAS, Francisco (1971), Historia de la publicidad en España, Madrid, Editora Nacional.

- GARCIA VENERO, Maximiano (1961), Torcuato Luca de Tena y Álvarez Ossorio. Una vida al servicio de España, Madrid, Prensa Española.
- GARCIA-BAQUERO GONZÁLEZ, Antonio; ROMERO DE SOLÍS, Pedro, y VÁZQUEZ PARLADÉ, Ignacio (1980), Sevilla y la fiesta de toros, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, Biblioteca de temas sevillanos, 5.
- GARITAONAINDÍA, Carmelo (1988), La radio en España 1923-1939 (De altavoz musical a arma de propaganda), Madrid-Bilbao, Siglo XX-Universidad del País Vasco.
- GARRABOU, R.; BARCIELA, C., y JIMÉNEZ BLANCO, J. 1. (1986), Historia agraria de la España contemporánea, t. 3, El fin de la agricultura tradicional (1900-1960), Barcelona, Crítica.
- GARRIGA, Ramón (1976), Juan March y su tiempo, Barcelona, Planeta.
- GAYA NUÑO, J. A. (1971), La pintura española del siglo xx, Madrid, Ibérico Europea de Ediciones.
- GAZIEL (1971), Historia de «La Vanguardia», (1884-1936), París, Edicions Catalanes de París.
- GEIST, Anthony (1980), La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso, Madrid, Guadarrama.
- GEORGES-MICHEL, Michel (1929), Nouvelle Riviera. Des fêtes de Séville aux fêtes du Lido. Par Barcelona, Madrid, Biarritz, Aix les bains, Cannes, Nice, Venise, París, P.Louis Querelle Ed.
- GIL CASADO, Pablo (1973), La novela social española (1920-1971), 2.ª ed. corregida, Barcelona, Seix Barral.
- GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto (1929), prefacio á MALAPARTE, En torno al casticismo de Italia (trad. de Ernesto Giménez Caballero), Madrid, Caro Raggio.
- (1931), Manuel Azaña (profecías españolas), Madrid, 2.ª ed., Turner, 1975.
- (1979), Memorias de un dictador, Barcelona, Planeta, 1979.
- GISBERT, Carlos (coord.) (1984), Biblioteca total del Fútbol de los orígenes al Mundial, Barcelona, Océano.
- GLICK, Thomas (1993), «Ciencia, política y discurso civil en la España de Alfonso XIII», en TUSELL, J.; AVILÉS, J., y PECHARROMÁN, J. G. (eds.), La España de Alfonso XIII, 1902-1931, Madrid, UNED.
- GOLOMSTOCK, Igor (1991), L'art totalitaire (Union soviétique, IIIe Reich, Italie fasciste, Chine), París, Ed. Carré.
- GÓMEZ APARICIO, Pedro (1974), Historia del periodismo español. De las guerras coloniales a la Dictadura, Madrid, Editora Nacional.

- (1981), Historia del periodismo español. De la Dictadura a la Guerra Civil, Madrid, Editora Nacional.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1946), El novelista, Madrid, Espasa-Calpe.
- (1948), Automoribundia, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- (1988), Una teoría personal del arte (Antología de textos de estética y teoría del arte), Ana MARTÍNEZ-COLLADO (ed.), Madrid, Tecnos.
- GÓMEZ MOMPART, Josep Lluís (1992), La génesis de la prensa de masses a Catalunya (1902-1923), Barcelona, Pòrtic.
- GÓMEZ REINO Y CARNOTA, Enrique (1977), Aproximación histórica al derecho de la imprenta y de la prensa en España (1480-1966), Madrid, Estudios de Historia de la Administración, Instituto de Estudios Administrativos.
- GÓMEZ TORRES, Ana María (1995), Experimentación y teoría en el teatro de García Lorca, Málaga, Arguval.
- GÓMEZ-NAVARRO, José Luis (1991), El régimen de Primo de Rivera, Barcelona, Cátedra.
- GONZÁLEZ CALBET, M.ª Teresa (1987), La Dictadura de Primo de Rivera. El directorio militar, Madrid, El Arquero.
- GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel; CALVO SERRALLER, Francisco, y MARCHÁN Fiz, Simón (1999), Escritos de arte de vanguardia. 1900/1945, 2.ª ed., Madrid, Istmo.
- GONZÁLEZ PÁRAMO, José Manuel (1971), Política de prensa. Dialéctica de la empresa periodística, Barcelona, Grijalbo.
- GONZÁLEZ ROTHVOSS Y GIL (1930), Mariano, Comité Paritario Interlocal de la Prensa de Madrid. Una experiencia corporativa en la prensa de España, Madrid.
- (1932), «Las condiciones legales de trabajo de los periodistas españoles», Asociación Española para el Progreso de las Ciencias (Sesión del 17 de mayo 1932), Madrid.
- GUASCH BORRAT, Juan M.ª (1986), El Debate y la crisis de la Restauración (1910-1923), prólogo de I. OEÁBARRI CORTÁZAR, Pamplona, EUNSA.
- GUBERN, Roman (1977), El cine sonoro en la República 1929-1936. Historia del cine español II, Barcelona, Lumen.
- GUEREÑA, Jean-Louis (1999), «De erótica hispánica», De l'obscène et de la pornographie comme objets d'Études, Cahiers d'Histoire Culturelle, núm. 5, Tours, Université de Tours.
- GUIXÉ, Juan (1931), Libertad, Dictadura y Fascismo, Madrid, Zeus.
- GULLÓN, Germán (ed.) (1981), Poesía de la vanguardia española, Madrid, Taurus.
- GULLÓN, Ricardo (1984), La novela lírica, Madrid, Cátedra.

- GUZMÁN, Eduardo (1982), *Historias de la prensa*, Madrid, Penthalon.
- Hacienda Pública en la Dictadura, 1923-1930 (1986), Madrid, Instituto de Reformas Fiscales.
- HALE, Julián (1979), *La radio como arma política*, Barcelona, Gustavo Gilj.
- HARRIS, Derek (ed.) (1995), *The Spanish avant-garde*, Manchester-Nueva York, Manchester University Press.
- HERNÁNDEZ ANDREU, Juan (1980), *Depresión económica en España 1925-1934, Crisis mundial antes de la guerra civil española*, Madrid, Instituto de Estudios Fiscales.
- (1986), *España y la crisis de 1929*, Madrid, Espasa-Calpe.
- HERNANDO, Miguel Ángel (1974), *La Gaceta Literaria (1923-1932) (Biografía y valoración)*, Universidad de Valladolid.
- HORMIGÓN, Juan Antonio (1987), *Valle-Inclán. Cronología. Escritos dispersos. Epistolario*, Madrid, Fundación Banco Exterior.
- HUERTAS, Josep M., et ahí (1979), «La premsa diària a Catalunya al segle xx (1900-1966)», *L'Aven4*, Barcelona.
- IBÁÑEZ, Blasco (1924), *Alphonse XIII démasqué. La terreur militariste en Espagne*, París, Flammarion.
- (1925), *Por España y contra el Rey*, París, Excelsior.
- IGLESIA, Celedonio de la, seud. de Eduardo HERNÁNDEZ VIDAL (1930?), *La censura por dentro*, prólogo de Rafael MARQUINA, Madrid, CIAP.
- IGLESIAS, Francisco (1980), *Historia de una empresa periodística. Prensa Española, editora de «ABC» y «Blanco y Negro» (1891-1978)*, Madrid, Prensa Española.
- INSÚA, Alberto (1952), *Memorias*, Madrid, Tesoro.
- JARDI, Enric (1983), *El cartellisme a Catalunya*, Barcelona, Destino.
- JIMÉNEZ DE ASÚA, Luis (1928), *Libertad de amar y derecho a morir*, Madrid, Historia Nueva.
- JULIÁ, Santos (1984), *Madrid, 1931-1934. De la fiesta popular a la lucha de clases*, Madrid, Siglo XXI.
- KING, S. Carl (1989), *The photographic impressionists of Spain. A history of the Aesthetics and Technique of Pictural Photography*, vol. 12, LewistonQueenston Lampeter, Studies in Art and Religious Interpretation.
- LAGUILLO, José (1979), *Memorias. Veinticinco años en la dirección de «El Liberal» de Sevilla (1909-1936)*, introd. y notas de Alfonso BRAOJOS GARRIDO, Universidad de Sevilla.

- LANNON, Frances (1990), Privilegio, persecución y profecía. La Iglesia católica en España (1875-1975), Madrid, Alianza Universidad.
- LARRAZ, Emmanuel (1986), Le cinema espagnol des origines á nos jours, París, Éd. du Cerf.
- LAVAUD, Éliane et Jean-Marie (1991), Valle-Inclán, un espagnol de la rupture, París, Actes Sud.
- LEGUINECHE, Manuel (1996), Annual, el desastre de España en el Rif, 1921, Madrid, Alfaguara.
- LÉON, Pierre (dir.) (1977), Histoire économique et sociale du monde, t. 5, Guerres et crises, 1914-1947, París, Armand Colin.
- LERROUX, Alejandro (1930), Al servicio de la República, Madrid, Javier Morata.
- LEZCANO, Ricardo (1978), La Ley de Jurisdicciones 1905-1906. (Una batalla perdida por la libertad de expresión), Madrid, Akal.
- LITVAK, Lily (1981) La musa libertaria, Barcelona, Antoni Bosch editor.
- LLANO GOROSTIZA, M. (1965), Pintura vasca, Bilbao, Grijelmo.
- LLOMPART MORAGUES, G.; MULET GUTIÉRREZ, M. J., y RAMIS PUIG-GROS, A. (1992), Mallorca: imatge fotogràfica i etnografia (L'arxiu de Josep Pons Frau), Palma, Ajuntament.
- LLORENTE FALCÓ, Teodoro (1942), Memorias de un setentón, Valencia, Imp. E. Domenech.
- LÓPEZ CAMPILLO, Evelyne (1972), La «Revista de Occidente» y la formación de minorías, Madrid, Taurus.
- (1977), «El antimilitarismo de los intelectuales en la revista España (1915-1924)», Homenaje a Matilde Pomés, Revista de la Universidad Complutense, vol. XXVI, núm. 108, Madrid, abril-junio de 1977.
- (1984), «Militares e intelectuales españoles entre la primera guerra mundial y la dictadura de Primo de Rivera: dos elites en competencia», en Les élites espagnoles á l'époque contemporaine, Université de Pan.
- LÓPEZ CRIADO, Fidel (ed.) (1995), Voces de vanguardia, La Coruña Universidad.
- LÓPEZ DE ZUAZO Y ALGAR, Antonio (1981), Catálogo de periodistas españoles del siglo xx, Madrid, Universidad Complutense, Facultad de Ciencias de la Información.
- LÓPEZ MONDÉJAR, Publio (1987), Memoria de Madrid. Fotografías de Alfonso, Madrid, Ministerio, de Cultura.
- (1992), Las fuentes de la memoria, II, Fotografía y sociedad en España, 1900-1939, Madrid,

Ministerio de Cultura.

LOZANO MARCO, Miguel Ángel (1997), «La otra intrahistoria: La España negra de Regoyos y Verhaeren», en DE LA FUENTE, R., y SALAÚN, S. (eds.), *En torno al casticismo de Unamuno y la literatura en 1895*, Col. Siglo Diecinueve, Valladolid, Universitas Castellae.

LUJÁN, Néstor (1954), *Historia del toreo*, Barcelona, Destino.

MACHADO, Antonio (1936), *Juan de Mairena, Obras, Poesía y Prosa*, Buenos Aires, Losada.

MAEZTU, Ramiro de (1924), «Ramiro de Maeztu puntualiza la acción política y social del fascismo en Italia», *La Prensa*, Buenos Aires, 17 de julio de 1924.

-(1924), «Ramiro de Maeztu a raíz de su viaje por Italia, define el momento espiritual de ese país», *La Prensa*, Buenos Aires, 3 de agosto de 1924.

-(1931), *Liquidación de la monarquía parlamentaria*, Madrid, Editora Nacional (1957).

MAGNIEN, Brigitte (1977), «La novela del pueblo: analyse d'une collection de nouvelles», en *L'infra-littérature en Espagne aux XIXe et XXe siècles*, Presses Universitaires de Grenoble.

-(ed.) (1986), *Ideología y texto en «El Cuento Semanal» (1907-1912)*, Madrid, Ediciones de la Torre.

-(1997), «Crise du roman dans les années vingt en Espagne», en *Le roman espagnol au xxe siècle*, J.MAURICE (ed.), Université de Paris X-Nanterre.

MAINER, José Carlos (1976), *Análisis de una insatisfacción: las novelas de W Fernández Flórez*, Madrid, Editorial Castalia.

-(1983), *La edad de plata (1902-1931). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid, Cátedra [1.ª ed., 1981].

-(1986), «Notas sobre la lectura obrera en España (1890-1930)», en *Literatura popular y proletaria*, Universidad de Sevilla.

MALEFAKIS, Edward (1971), *Reforma agraria y revolución campesina en la España del siglo xx*, Barcelona, Ariel.

MALERBE, Pierre (1982), «La Dictadura», TUÑÓN DE LARA, Manuel (dir.), *Historia de España*, t. IX, *La crisis del Estado: Dictadura, República, Guerra (1923-1939)*, Barcelona, Labor.

MALUQUER Y MALUQUER, Alberto (1949), *Historia del club de fútbol de Barcelona*, Barcelona, Alemany Editor.

MARAÑÓN, Gregorio (1926), *Ensayos sobre la vida sexual*, Madrid.

- (1928), «Mi promoción», ABC, 1 de agosto de 1928.
- (1931), Amor, conveniencia y eugenesia, Madrid, s. e.
- (1933), «Libros a la hoguera», Raíz y decoro de España, Buenos Aires, Espasa Calpe (reed. 1952).
- MARAVALL, José Antonio (1963), Las Comunidades de Castilla. Una primera revolución moderna, Madrid, Revista de Occidente.
- MARCO, Tomás (1970), Música española de vanguardia, Madrid, Guadarrama.
- (1988), Historia de la música española, Madrid, Alianza Música.
- MARICHALAR Y MONREAL, vizconde de Eza (1929), El patrón-oro, consecuencia y no causa, Madrid, Imp. H. de J. Ratés.
- MARTÍN ARCE, José M.' (1990), Santiago Alba y la crisis de la Restauración, Madrid, UNED.
- MARÍN, Teresa (1989), La renovación pedagógica en España (1907-1936), Madrid, CSIC.
- MARINÉ, Enrique (1929), Cómo se administra un gran diario, Madrid, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones.
- MARTÍN ACEÑA, Pablo (1984), La política monetaria en España. 1919-1935, Madrid, Ministerio de Economía y Hacienda, Instituto de Estudios Fiscales.
- MARTÍN RODRÍGUEZ, Mariano (1999), El teatro francés en Madrid (1918-1936), Society of Spanish and Spanish-American Studies, University of Colorado at Boulder.
- MARTIN, Jean-Hubert, «Introduction», Musée National d'Art Moderne (Peintures et sculptures), París, Musées et Monuments de París/Centre Georges Pompidou.
- MARTIN, Miguel (1973), El colonialismo español en Marruecos (1860-1956), París, Ruedo Ibérico.
- MARTÍNEZ CUADRADO, Miguel (1969), Elecciones y partidos políticos de España (1868-1931), Madrid, Taurus.
- MARTINEZ OLMEDILLA, Augusto (1956), Periódicos de Madrid. Anecdotario, Madrid, s. e.
- MARTINEZ, Jesús Manuel (ed.) (1987), Grandes periodistas olvidados, Madrid, Fundación Banco Exterior.
- MAURA GAMAZO, Gabriel (1930), Proceso histórico de la Dictadura, Madrid, Tip. De Archivos.
- MAURA, Miguel (1981), Así cayó Alfonso XIII, Barcelona, Ariel.
- MAURICE, Jacques (1975), La reforma agraria en España en el siglo XX (1900-1936),

Madrid, Siglo XXI.

-(1986), «A propósito del trienio bolchevique», en GARCÍA DELGADO, J.-L. (ed.), *La crisis de la Restauración*, Madrid, Siglo XXI.

-(1990-1), *El anarquismo andaluz. Campesinos y sindicalistas, 1868-1936*, Barcelona, Crítica.

(1990-2), «Un auteur de La Novela Ideal: Vicente Ballester», *Peuple, Mouvement ouvrier, culture dans l'Espagne contemporaine*, Saint-Denis, PUV.

MAYER, Arno (1964), *Wilson vs Lenin: political origins of the new diplomacy, 1917-1918*, Cleveland, University Press.

MEAKER, G. H. (1978), *La izquierda revolucionaria en España, 1914-1923*, Barcelona, Ariel.

1812-1992 (1992), *El arte de gobernar Historia del Consejo de Ministros y de la Presidencia del Gobierno*, Madrid, Tecnos.

MILZA, Pierre (1995), *Les relations internationales de 1918 á 1939*, París, Armand Colin.

MIRALLES, Francesc (1985), *Historia de l'art catalá, vol. VIII*, Barcelona, Edicions 62.

MOGIN, Roselyne (2000), *La Novela Corta (1916-1925)*, Madrid, CSIC.

MOLINA, César Antonio (1990), *Medio siglo de prensa literaria española (1900-1950)*, Madrid, Endymion.

MOLINERO, César (1971), *La intervención del Estado en la prensa*, Barcelona, Dopesa.

MONNIER, Gérard, *Des beaux-arts aux arts plastiques (une histoire sociale de l'art)*, París, La Manufacture.

MORAL SANDOVAL, Enrique (1987), «El Socialista, 1913-1936», en *Prensa obrera en Madrid 1855-1936*, Madrid, Comunidad de Madrid-Revista Alfoz.

MORELLI, Gabriele (ed.) (1991), *Treinta años de vanguardia española*, Sevilla, El Carro de la Nieve.

MORENO VILLA, José (1944), *Vida en claro*, México, El Colegio de México (1976, México, Fondo de Cultura Económica).

MORI, Arturo (1943), *La prensa española de nuestro tiempo*, prólogo de Alvaro DE ALBORNOZ, México, Mensaje.

MORRIS, Cyril Brian (1972), *Surrealism and Spain 1920-1936*, Cambridge, University Press.

MUÑOZ MACHADO, Santiago (1975), *Sanidad Pública en España*, Madrid, Instituto de Estudios Administrativos

MUR PASTOR, Pilar (1985), *La Asociación de Artistas Vascos*, Bilbao, Museo de Bellas

Artes.

NADAL, Jordi (1971), La población española, Barcelona, Ariel.

NORA, Eugenio de (1962), La novela española contemporánea, 2 tomos, Madrid, Gredos.

(1994), El Noucentisme. Un projecte de modernitat, Barcelona, Generalitat de Catalunya.

NORA, Pierre (1984), Les lieux de mémoire, París, Gallimard.

ORIOI BOHIGAS (1970), Arquitectura española de la Segunda República, Barcelona, Tusquets.

ORS, Carlos d' (2000), El Noucentisme. Presupuestos ideológicos, estéticos y artísticos, Madrid.

ORS, Eugeni d' (1931), España y Cataluña, Madrid, Historia Nueva.

-(1947), Nuevo Glosario, 2 tomos, Madrid, Aguilar.

ORTEGA Y GASSET, José (1983), Obras Completas, Madrid, Revista de Occidente-Alianza Editorial.

ORTEGA Y GASSET, Manuel (1956), «El Imparcial», biografía de un gran periódico, Zaragoza, Librería General.

ORTIZ ECHAGÜE, José (1930), Tipos y trajes de España por -. 80 láminas, textos de J. ORTEGA Y GASSET, URUBAYEN, MERCADAL, SALAVERRÍA, MUÑOZ SAN ROMÁN y J. ORTIZ ECHAGÜE, Madrid, Espasa-Calpe.

ORY, Pascal (dir.) (1990), Entre deux guerres (la création française, 1919-1939), París, Ed. Francois Bourrin.

OSTOLAZA ESNAL, Maitane (2000), Entre religión y modernidad. Los colegios de las Congregaciones religiosas en la construcción de la sociedad guipuzcoana contemporánea, 1876-1931, Bilbao, Servicio editorial de la Universidad del País Vasco.

PALACIOS BUÑUELOS, Luis (1988), Instituto-Escuela. Historia de una renovación educativa, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia.

PALAFOX, Jordi (1990), «Gasto público y coyuntura económica: España (1926-1935)», Quaderns de Treball, núm. 176, Facultat de Ciències Econòmiques i empresariales, Universitat de Valencia.

PELÁEZ, Andrés, y ANDURA, Fernanda (coord.) (1988-1989), Una aproximación al arte frívolo: Tórtola Valencia-José de Zamora, Madrid, Comunidad/Consejería de Cultura.

PEMARTÍN, José (1929), Los valores históricos de la Dictadura española, Madrid, Publicación de la junta de Propaganda Patriótica y Ciudadana.

PÉREZ, Dionisio (1930), La Dictadura a través de sus notas oficiosas, Madrid, CIAP.

- PÉREZ, Joseph (1970), *La Révolution des «Comunidades» de Castille (1520-1521)*, Burdeos, Féret et fils, (trad. española, Madrid, Siglo XXI).
- PÉREZ BAZO, Javier (1992), *Juan Chabás y su tiempo. De la poética de vanguardia a la estética del compromiso*, Barcelona, Anthropos.
- (ed.) (1998), *La Vanguardia en España. (Arte y Literatura)*, Toulouse, CRIC & Ophrys.
- PÉREZ DE AYALA, Ramón (1963), *Obras Completas*, Madrid, Aguilar.
- (1967), *Escritos políticos*, Madrid, Alianza Editorial.
- PÉREZ PASCUAL, José Ignacio (1998), *Ramón Menéndez Pidal. Ciencia y pasión*, Valladolid, junta de Castilla y León.
- PÉREZ ROJAS, Javier (1990), *Art déco en España*, Madrid, Cátedra.
- PÉREZ ROJAS, Javier, y ALCAIDE, José Luis (1991), *La ilustración gráfica a València-Del modernisme a l'Art Deco*, Valencia, Universidad.
- PÉREZ ROJAS, Javier, y GARCÍA CASTELLÓN, M. (1994), *El siglo xx. Persistencias y rupturas*, Madrid, Sílex.
- PERUCHO, Artur (1930) *Catalunya sota la Dictadura. Dades per a la Historia*, Barcelona, Proa.
- PETRIE, Charles (1967), *Alfonso XIII y su tiempo*, Barcelona, Ariel.
- PI I SUNYER, (1927), *L'aptitud econòmica de Catalunya*, Barcelona, Barcino, t. 1, 1927, t. II, 1929.
- PINO, Jose Manuel (coord.), *La narrativa del 27 y la vanguardia*, monográfico BAZAR, Revista de Literatura, núm. 4, Málaga, Diputación de Málaga, otoño de 1997.
- PINO, José María del (1995), *Montajes y fragmentos: una aproximación a la narrativa española de vanguardia*, Ámsterdam-Atlanta, Editions Rodopi.
- Plazas de toros (1992), Séville, junta de Andalucía-Consejería de Obras Públicas.
- POLO Y FIAYO, doctor (1930), *El Médico gobernante*, Madrid, Javier Morata.
- POSADA, Adolfo (1932), *La nouvelle constitution espagnole*, París, Sirey.
- PUELLES BENITEZ, Manuel de (1991), *Educación e ideología en la España contemporánea*, Barcelona, Labor,
- PUIG Y FERRETER, Joan, *Servidumbre (Memorias de un periodista)*, trad. de Felipe Aláiz, Barcelona, Cosmos, s. a.
- PULIDO, doctor Ángel (1919), *El cáncer comunista. Degeneración del socialismo y el sindicalismo*, Madrid, Núñez Samper.

- RAIMOND, Michel (1966), *La crise du roman (des lendemains du naturalisme aux années vingt)*, París, José Corti.
- RAMOS OLIVEIRA, Antonio (1935), *El capitalismo español al desnudo*, Madrid, s. e.
- REBÉRIOUX, Madeleine (1975), *La république radicale? 1898-1914*, París, Seuil, Point.
- REDONDO, Gonzalo (1970), *Las empresas políticas de José Ortega y Gasset. «El Sol», «Crisol», «Luz» (1917-1934)*, Madrid, Rialp.
- REES, G. (1970), *The Great Slump: Capitalism in Crisis, 1929-1933*, Londres, Weidenfeld & Nicolson.
- RENOUVIN, Pierre (1994), *Histoire des relations internationales*, vol. III, *De 1871 á 1945*, París, Hachette (1.ª ed., 1957-1958).
- REYES, Andrés (1927), *Frente al Dictador*, prólogo de Wenceslao FERNÁNDEZ FLÓREZ, Madrid, Biblioteca Internacional.
- RICO-ABELLÓ (1971), *Historia de la Sanidad española (1900-1925)*, Madrid, Imprenta E. Jiménez
- RÍOS CARRATALÁ, Juan A. (1990), *Arniches, Alicante, Caja de Ahorros Provincial de Alicante*.
- (ed.) (1994), *Estudios sobre Carlos Arniches, Alicante, Instituto de Cultura «Juan Gil-Albert»*.
- RÍOS QUINTERO, Francisco de los (1933), *El periodismo y la política (Bosquejo)*, Madrid, Imp. Sánchez de Ocaña.
- RIQUER, Borja de (1991), «Nacionalidades y regiones en la España contemporánea», 1 Congreso de Historia Contemporánea de España, Salamanca.
- RIVALAN GUEGO, Christine (1998), *Frissons, fictions. Romans et nouvelles en Espagne (1894-1936)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- ROBIN, Claire-Nicolas (1997), «La novela de hoy (1922-1932) entre quantité et qualité», en MAURICE, J. (ed.), *Le roman espagnol au XXe siècle*, Université de París X-Nanterre.
- RÓDENAS DE MOYA, Domingo (1997), *Proceder a sabiendas (Antología de la Narrativa de Vanguardia Española, 1923-1936)*, Barcelona, Alba Editorial.
- (1998), *Los espejos del novelista. Modernismo y autoreferencia en la novela vanguardista española*, Barcelona, Península.
- (2000), *La prosa del 27, Antología*, Madrid, Espasa, Col. Austral.
- ROLDÁN, Santiago; GARCÍA DELGADO, José-Luis, y MUÑOZ, Juan (1973), *La formación de la sociedad capitalista en España. 1914-1920, 2 vols.*, Madrid, Confederación Española de Cajas de Ahorros.

- ROMERO MAURA, Joaquín (1973), «El caciquismo: tentativa de conceptualización, Revista de Occidente, núm. 127.
- ROUDINESCO, Elisabeth (1982), La bataille de cent ans (Histoire de la psychanalyse en France), t. 1, París, Ramsay.
- RUBIO, Jesús (1998), La renovación española de 1900, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.
- RUIZ ANSEDE, Tatane (1992), Cándido Ansede, fotógrafo de Salamanca. con la opinión coloreada de Franja Fotográfica, Salamanca, Junta de Castilla y León.
- RUIZ RAMÓN, Francisco (1997, 11.ª edición), Historia del teatro español, Madrid, Cátedra.
- SÁINZ DE ROBLES, Federico Carlos (1975), La promoción de «El Cuento Semanal», 1907-1925, Madrid, Espasa-Calpe, Col. Austral.
- SÁINZ RODRÍGUEZ, Pedro (1979), Testimonio y recuerdos, Barcelona, Planeta.
- SALAS Y VACA, José (1916), «Los degenerados en sociedad», La Medicina Social Española, Madrid, Imp. y Lib. de Nicolás Moya (2.ª ed., 1920).
- SALAÜN, Serge (1990), El cuplé, Madrid, Espasa-Calpe, Col. Austral.
- (1993), «Critique nationale et révisionnisme: (les années 20 vues des armées 40 et 50)», Les représentations de l'autre dans l'espace ibérique et ibéroaméricain II, París, PSN.
- (coord.) (1995), Les avant-gardes poétiques espagnoles: pratiques textuelles, París, Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- (1998), «Las vanguardias políticas: la cuestión estética», en PÉREZ BAZO, Javier (ed.), La vanguardia en España.(Arte y Literatura), Toulouse, CRIC & Ophrys.
- (2003), «El teatro extranjero en España», en Historia del teatro español, vol. II, Madrid, Gredos.
- SALAÜN, Serge, y SERRANO, Carlos (eds.) (1992), Histoire de la littérature espagnole contemporaine XIX'-XXe siècles. Questions de méthode, París, Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- SALAÜN, Serge, y TRENC, Elisée (coord.) (1995), Les avant-gardes en Catalogne, París, Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- SALAVERRIA, José María (1927), La afirmación española, Estudios sobre el pesimismo y los nuevos tiempos, Barcelona, Gustavo Gil.
- SALVAT NAVARRO, Antonio (1935), Tratado de higiene, Barcelona, Manuel Marín.
- SÁNCHEZ ALBORNOZ, Nicolás (dir.) (1988), Españoles hacia América: la emigración en masa, 1880-1930, Madrid, Alianza Editorial.

- SÁNCHEZ ALVAREZ-INSÚA, Alberto (1996), *Bibliografía e Historia de las Colecciones literarias en España (1907-1957)*, Madrid, Libris.
- SÁNCHEZ MEDÍAS, Ignacio (1991), *Escritos periódicos*, Alfonso Carlos SÁIZ VALDIVIESO (ed.), Bilbao, Laida (edición patrocinada por la Real Maestranza de Caballería de Sevilla).
- SÁNCHEZ RON, José Manuel (ed.) (1988), *Ciencia y sociedad en España*, Madrid, El Arquero.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín (1988), *Buñuel, Lorca, Dalí: el enigma sin fin*, Barcelona, Planeta.
- SANTONJA, Gonzalo (1986), *Del lápiz rojo al lápiz libre (La censura de prensa y el mundo del libro)*, Barcelona, Anthropos.
- (1989), *La República de los libros (El nuevo libro popular de la II República)*, Barcelona, Anthropos.
- (1993), *La novela revolucionaria de quiosco (1905-1939)*, Madrid, El Museo Universal.
- (1994), *Las novelas rojas, Estudio y antología*, Madrid, Ediciones de la Torre.
- SANTOS TORROELLA, Rafael (1949), *El cartel*, Barcelona, Argos.
- SCHUBERT, Adrian (1991), *Historia social de la España contemporánea*, Madrid, Nerea.
- (1999), *Death and money in the afternoon: a history of the spanish bullfight*, Nueva-York-Oxford, Oxford University Press,
- SECO SERRANO, Carlos (1979), *Alfonso XIII y la crisis de la Restauración*, Madrid, Rialp.
- SEGARRA, Josep María de (1932), *Vida privada* (reed., Barcelona, Proa, 1983).
- SENABRE LLABATA, Carmen (1990), «La estética anarquista y La Revista Blanca», en *Peuple, mouvement ouvrier, culture dans l'Espagne contemporaine*, Presses Universitaires de Vincennes, Université de París VIII.
- SEOANE, M.' Cruz (1986), «El régimen de censura bajo la Dictadura de Primo de Rivera, efectos secundarios», en *La prensa de los siglos XIX y xx. Metodología, ideología e información. Aspectos económicos y tecnológicos*, 1 Encuentro de Historia de la Prensa, Universidad del País Vasco, Bilbao.
- SERRANO, Carlos (1986), «Relato breve y literatura militante. En torno a "La novela ideal"», en *Formas Breves del Relato*, Zaragoza.
- SERRANO, Javier (1987), *Artículos completos y otras páginas olvidadas de Valle-Inclán*, Madrid, Istmo.
- Siècle de Picasso, Le (1988), París, Musées Nationaux.

- SILVER, Kenneth E. (1991), *Vers le retour á l'ordre (L'avant-garde parisienne et la première guerre mondiale)*, París, Flammarion.
- Sociedad de artistas ibéricos y el arte español de 1925, La (1995), Madrid-Barcelona, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia-Ambit servicios editoriales.
- SORIA OLMEDO, Andrés (1988), *Vanguardismo y Crítica Literaria en España, 1910-1930*, Madrid, Istmo.
- SOTO BARRERA, Joaquín (1931), *Historia del fútbol español*, Madrid, CIAP.
- SOTO CARMONA, Alvaro (1989), *El trabajo industrial en la España contemporánea*, Barcelona, Anthropos.
- SOUGEZ, Marie-Loup (1994), *Historia de la fotografía*, Madrid, Cuadernos Arte Cátedra.
- STOPPINO, Mario (1982), «Totalitarismo», en BOBBIO, Norberto, y MATTEUCCI, Nicola (dirs.), *Diccionario de política*, t. II, Madrid, Siglo XXI.
- SUÁREZ RIVAS, Rafael (1930), *La política y la Asociación de la Prensa de Madrid (Explicación de un incidente)*, Madrid, Tip. Artística.
- SUDRIÁ, Larles (1990), «Los beneficios de España durante la Gran Guerra. Una aproximación a la balanza de pagos españoles, 1914-1920», *Revista de Historia Económica*, núm. 2, 1990.
- «Surrealismo» (1987), *El ojo soluble*, núms. 175-175-176, Málaga, Litoral.
- Surrealismo en España* (1994), Madrid, Ministerio de Cultura.
- TAVERA i GARCfA, Susana (1978), «La premsa anarco-sindicalista (1868-1931)», *Recerques*, núm. 8, Barcelona.
- (1992), *Solidaridad Obrera. Elfer-se i desfer-se d'un diari anarco-sindicalista (1915-1939)*, Barcelona, Diputació de Barcelona.
- THÉBAUD, Francoise (1992), *Histoire des femmes*, en DUBY, G., y PERROT, M. (dirs.), *Le XXesiécle*, t. V, París, Plon.
- TIMOTEO ÁLVAREZ, jesús (1986), *Historia y modelos de la comunicación en el siglo XX. El nuevo orden informativo*, Barcelona, Ariel.
- TIMOTEO ÁLVAREZ, jesús, et al; i (1989), *Historia de los medios de comunicación en España. Periodismo, imagen y publicidad (1900-1990)*, Barcelona, Ariel.
- TORRE, Guillermo de (1925), *Literaturas europeas de vanguardia*, Madrid, Caro Raggio Ed. (reed. Madrid, Guadarrama, 1971).
- (1970), *El fiel de la balanza*, Buenos Aires, Losada.
- TORRENT, Joan, y TESIS, Rafael (1969), *Historia de la premsa catalana*, Barcelona,

Bruguera.

TORRES GONZÁLEZ, Begoña (1998), El Cartel taurino. Quitas entre sol y sombra, Madrid, Museo Nacional de Antropología (Ministerio de Educación y Cultura), Catálogo.

TORTELLA, Gabriel (1977), «El sistema bancario español en la segunda mitad del siglo XIX», Dinero y Crédito, Actas del Primer Coloquio Internacional de Historia Económica: «La formación de capital en España (1874-1914)», Hacienda Pública Española, núm. 55.

-(1994), El desarrollo de la España contemporánea. Historia económica de los siglos XIX y XX, Madrid, Alianza Editorial.

TRAvER TOMÁS, Vicente (1965), El Marqués de Vega-Inclán, Castellón, Dirección General de BA, Fundaciones Vega-Inclán

TRENC, Eliseo (2000), «El cartell a Catalunya», en Art de Catalunya, Barcelona, Edicions L'isard.

TUÑÓN DE LARA, Manuel (1969), Medio siglo de cultura española 1885-1936), Madrid, Taurus.

-(1978), Luchas obreras y campesinas en la Andalucía del siglo XX. Jaén (1917-1920), Sevilla (1930-1932), Madrid, Siglo XXI,.

-(dir.) (1982), Metodología de la Historia de la prensa española, Madrid, Siglo XXI.

-(dir.) (1986), La prensa de los siglos XIX y XX. Metodología, ideología e información. Aspectos económicos y tecnológicos, Bilbao, Universidad del País Vasco.

-(1987), «España, semanario de la vida nacional», estudio preliminar del facsímil, Liechtenstein, Topos Verlag.

-(dir.) (1990), Comunicación, cultura y política durante la II República y la Guerra Civil, 2 vols., 1, País Vasco (1931-1939), 2, España (1931-1939), Bilbao, Universidad del País Vasco.

-(dir.) (1971-1981), Historia de España, Madrid, Labor.

TUSELL, Javier (1976), Oligarquía y caciquismo en Andalucía (1890-1923), Barcelona.

(1987), Radiografía de un golpe de Estado. El ascenso al poder del general Primo de Rivera, Madrid, Alianza Editorial.

UMBRALE, Francisco (1978), Ramón y las vanguardias, Madrid, Espasa-Calpe.

Una dictadura del siglo xx (1929), Madrid, Historia Nueva.

UNAMUNO, Miguel (1950), Obras Completas, Madrid, A.Aguado (reed. Madrid, Escelicer, 1963).

URGOITI, Nicolás M.' (1915), La prensa diaria en su aspecto económico. Discurso

- pronunciado por don..., en el Ateneo de Madrid el día 7 de diciembre de 1915, Madrid.
- (1922), «Cómo se organiza una empresa editorial» (1928) y «Carta sobre Editorial Calpe», en CARRASCO URGOITI, Soledad; CRUZ, Rafael, ELORZA, Antonio, y CABRERA, Mercedes, Las fundaciones de Nicolás M.' Urgoiti. Escritos y archivo, Estudios de Historia Social, núm. 24-25, Madrid.
- (1927), Industria y comercio del papel en España, Roma, III Congreso de la Organización Científica del Trabajo.
- VALLE, José Antonio del (1981), «La censura gubernativa en España (1914-1931)», Revista de Estudios Políticos, núm. 21, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del (1926), Tirano Banderas, Madrid, Imp. Rivadeneyra (reed. Madrid, Espasa-Calpe, 1978).
- VALLEJO NÁJERA, Antonio (1930), «Locuras curables y locuras incurables», El Siglo Médico, núm. 86.
- VARELA ORTEGA, José (1977), Los amigos políticos. Partidos, elecciones y caciquismo en la Restauración (1875-1900), Madrid, Alianza Editorial.
- VELARDE FUERTES, Juan (1968, 2.ª ed., 1973) Política económica de la Dictadura, Madrid, Guadiana.
- (ed.) (1986), La Hacienda Pública de la Dictadura de Primo de Rivera, 1923-1930, Madrid, Instituto de Estudios Fiscales.
- VENTÍN PEREIRA, J. Augusto (1987), Radiorramonismo, Antología y estudio de textos radiofónicos de Ramón Gómez de la Serna, Madrid, Universidad Complutense.
- VERDUGO, Francisco (1953), «Cincuenta y cinco años de periodismo gráfico», Gaceta de la Prensa Española, núm. 60, Madrid.
- VILCHES DE FRUTOS, María Francisca, y DOUGHERTY, Dru (1992), Los estrenos teatrales de Federico García Lorca (1920-1945), Madrid, Tabapress-Fundación Federico García Lorca.
- (coords.) (1996), Teatro, sociedad y política en la España del siglo xx, in Boletín de la Fundación Federico, García Lorca, núm. 19-20.
- (1997), La escena madrileña entre 1926 y 1931. Un lustro de transición, Madrid, Fundamentos.
- VILLACORTA BAÑOS, Francisco (2001), «Dictadura y grupos profesionales organizados, 1923-1930», en SERRANO, Carlos (ed.), El nacimiento de los intelectuales en España, Ayer, núm. 40, 2000.
- VILLANUEVA, Darío (ed.) (1983), La novela lírica, vol. II, Madrid, Taurus.
- WENTZLAFF-EGGEBERT, Harald (1991), Las literaturas hispánicas de vanguardia.

Orientación bibliográfica, Tübingen, Max Niemeyer.

-(coord.) (1999-1), Bibliografía y antología crítica de las vanguardias literarias en España, FrankfurtMain, Vervuert.

-(ed.) (1999-2), Naciendo el hombre nuevo, Madrid-FrankfurtMain, IberoAmericana-Vervuert.

WILLIAMS, Raymond (1989), The politics of Modernism, Londres-Nueva York, Verso.

YÁÑEZ POLO, M. A., et al; (1986), Historia de la fotografía española, Actas del 1 Congreso de historia de la fotografía española, Sevilla, Sociedad de Historia de la fotografía española,.

YETANO, Ana (1988), La enseñanza religiosa en la España de la Restauración (1900-1920), Barcelona, Anthropos.

ZALDÍVAR (1990), El cartel taurino, Madrid, Espasa-Calpe.

ZAMBRANO, María (1930), Horizonte del liberalismo, Madrid, Morata.

(1991), «Tres cartas de juventud a Ortega y Gasset», Revista de Occidente, núm. 120, mayo de 1991.

ZULUETA, Luis (1916), La edad heroica, Madrid, Residencia de Estudiantes.

ZUMBIELH, Francois (1987), El torero y su sombra, Madrid, Espasa.

RELACIÓN DE AUTORES

Paul AUBERT. Catedrático de Literatura y Civilización Españolas Contemporáneas en la Université de Provence (Aix-Marseille I). Fue miembro y director de estudios de la Casa de Velázquez. Es autor de una tesis doctoral sobre La Prensa y su público durante la primera guerra mundial y de una tesis de Estado sobre Los intelectuales españoles y la política (1898-1936). Dirige un programa de investigación sobre Poderes y sociedad en la Europa meridional en el CNRS (UMR 6570). Es autor de un centenar de publicaciones sobre la historia ideológica y cultural de la España contemporánea.

Jean-Michel DESVOIS. Catedrático de Lengua y Civilización Hispánicas en la Université Michel de Montaigne (Bordeaux 3). Es autor y editor científico de numerosos libros y estudios sobre prensa y edición en la España del siglo xx, destacando su aportación al conocimiento de los aspectos técnicos y empresariales de las mismas, así como de las relaciones entre prensa y poder político.

Evelyne LÓPEZ CAMPILLO. Profesor en la Université de Paris-Sorbonne (Paris IV) hasta 2000. Autor de varios libros y numerosos artículos sobre los intelectuales y la política. Los intelectuales y la Segunda República, en colaboración con Jean Bécarrud (Madrid, Siglo XX); La «Revista de Occidente» y la formación de minorías (Madrid, Taurus); La crise de 1898 (París, Méssène); El mago Merlín. Biografía (Madrid, Páginas de Espuma), etc.

Brigitte MAGNIEN. Maître de Conférence en la Universidad de Paris VIII hasta 1995, trabaja sobre la novela del siglo xx y ha publicado principalmente artículos sobre la novela anterior a la guerra civil española; ha participado en la dirección del Equipo ERESCEC («Equipe de Recherche sur les sociétés et les cultures de l'Espagne Contemporaine») de Paris VIII, coordinando varias publicaciones colectivas sobre la producción de una literatura popular: folletines de la prensa, colecciones de novelas cortas, prensa ilustrada, literatura militante.

Claire-Nicolle ROBIN. Fue Catedrática de Literatura y Civilización Españolas Contemporáneas en la Université de Franche-Comté (Besançon). Sus temas de predilección son Galdós (tema de su tesis doctoral, artículos, participación en los Congresos galdosianos de Las Palmas) y el naturalismo en la novela española, la zarzuela y el género chico, la bohemia finisecular. Desde hace algunos años se interesa por Joaquín Dicenta del que ha publicado un tomo de Obras escogidas, en 2005, en Zaragoza (Instituto Fernando el Católico).

Serge SALAÜN. Catedrático de Literatura Española Contemporánea de la Universidad de la Sorbonne Nouvelle (Paris III). Especializado inicialmente en la poesía de los años veinte y treinta, y de la guerra civil, lleva muchos años interesándose por el teatro entre 1870 y 1936, tanto en su faceta culta (teatro simbolista, Valle-Inclán, Martínez Sierra) como en su faceta comercial y lúdica (zarzuela, género chico, el cuplé...).

Carlos SERRANO (1943-2001). Fue, hasta su desaparición en 2001, Catedrático de Literatura y Civilización Españolas Contemporáneas de la Université de Paris-Sorbonne (Paris IV). Su abundantísima producción abarca tanto la historia (Joaquín Costa, el «Desastre», los movimientos sociales, las guerras de Cuba y de Marruecos, el franquismo,

etc.) como la literatura (Machado, Unamuno, Lorca, Arniches, el mito de don Juan, etc.) y la fotografía (Robert Capa). Es uno de los pioneros de la introducción en el hispanismo francés de la «Historia cultural».

Eliseo TRENC. Catedrático de Español en la Université de Reims Champagne Ardenne. Su labor investigadora se centra en la Historia del Arte hispánico de los siglos xix y xx, prestando especial interés a las artes gráficas (grabado, artes del libro, cartelismo, publicidad impresa), al modernismo catalán, a la relación entre literatura y arte en el Simbolismo y a las relaciones artísticas entre Francia y España. Ha publicado los libros *Les Arts Gráficos de Pépoca modernista a Barcelona* y *Alexandre de Riquer (1856-1920)*. Ha colaborado en unos veinte catálogos y ha publicado numerosos artículos que abarcan desde la influencia francesa en el neoclasicismo español hasta el comic underground actual.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

- Abd-el-Krim, 16, 80.
Acuña, José María, 220.
Achard, Marcel, 193, 201.
Adsuara, Juan Bautista, 219.
Aguilar, Fidel, 224.
Aguilar, Florián, 106.
Aguilera, Francisco de, 52, 128.
Aizpurúa y Labayen, José Manuel, 152.
Alarcón, Antonio de, 205.
Alberti, Rafael, 87, 152, 170, 270, 306-307, 310, 316-318, 327, 329.
Alberto (Alberto Sánchez), 72, 229-230.
Albornoz, Álvaro, 124.
Alcalá Zamora, Aniceto, 132.
Alcántara, Paulino, 170.
Aleixandre, Vicente, 316-317, 319.
Alfonso XIII, 77, 79, 106, 123, 138, 183, 327.
Alomar, Gabriel, 123-124.
Alonso Pereira, José Ramón, 143, 148, 150, 152, 183.
Alonso, Dámaso, 318.
Alonso, Francisco, 192, 198.
Altamira, Rafael, 105, 111.
Altolaguirre, Manuel, 316-318.
Alumà, Josep, 165.

Álvarez de Sotomayor, Fernando, 215, 219.
 Álvarez Quintero, Joaquín y Serafín, 190, 192-194, 205.
 Álvarez Sala, 215.
 Álvarez, Melquíades, 42.
 Álvarez-Insúa, Alberto, 158.
 Anasagasti, Teodoro de, 147-148.
 Andrade, Juan, 64, 66.
 Andrés Álvarez, Valentín, 273, 293.
 Anglada Camarasa, Hermenegildo, 165.
 Ansedo, Cándido, 76-77, 81-83.
 Antonio, Julio, 218-219, 221.
Antoniorrobes (Antonio Joaquín Robles Soler), 288.
 Apollinaire, Guillaume, 225, 313.
 Appia, Adolphe, 201, 203.
 Aragon, Louis, 26, 28.
 Araquistáin, Luis, 40-41, 114, 118-121, 124-125, 128, 192, 202, 242, 254, 260.
 Arbós, Enrique F., 305.
 Arderíus, Joaquín, 250, 255, 270, 299, 301.
 Aresti, conde de, 59.
 Aristófanes, 90.
 Armengol, Josep, 224.

Arniches, Carlos (arquitecto), 151-152.
 Arniches, Carlos (dramaturgo), 189-190, 192-193, 205, 207-209.
 Arrúe (Alberto, José, Ramiro y Ricardo), 215.
 Artaud, Antonin, 210.
 Arteta, Aurelio, 218, 221-222, 230.
 Asorey, Francisco, 220.
 Astrana Marín, L., 235.
 Asturias, Miguel Ángel, 64.
 Aub, Max, 275, 281-282, 287.
 Aunós, Eduardo, 101.
 Auric, Georges, 304.
 Ayala, Francisco, 273, 275, 280-282, 287, 291, 293.
 Azaña, Manuel, 49, 117, 120-122, 127-129, 131-132, 192, 260, 271.
 Azcárate, Justino, 65.
 Aznar, Almirante Juan Bautista, 53.
Azorín, 87, 122, 127, 131, 133, 189, 192, 201-202, 204, 213, 242, 266, 271, 279, 282, 286, 291, 293, 296.

 Bacarisse, Mauricio, 282, 286, 291, 312.
 Bacarisse, Salvador, 304.
 Bagaría, Luis, 220.
 Bainville, Jacques, 117.
 Bajtín, Mijáil, 24.
 Baker, Joséphine, 30.
 Bakst, Leon, 165-166.
 Bal, Jesús, 304.
 Balbontín, José Antonio, 64.
 Baldrich, Roberto Martínez, 136.
 Balfour, Arthur, James, 13.
 Balzac, Honoré de, 251.
 Baños, Ricardo, 198.
 Barberán, Mariano, 171.
 Barbier, G., 164.
 Barbieri, Francisco Asenjo, 304.
 Barbusse, Henri, 21-22, 206, 298.
 Bárcena, Catalina, 205.
 Barnés, Domingo, 92.

Baroja, Pío, 204, 236, 238, 242, 247,
 252, 266, 271, 273, 277, 279-280.
 Baroja, Ricardo, 204, 206.
 Barradas, Rafael, 72, 205, 218, 226-
 227, 230, 239, 311.
 Barral, Emiliano, 219.
 Barreira, Juan José, 165.
 Barrenechea, León, 222.
 Barriobero y Herrán, E., 262.
 Bartok, Bela, 29, 306.
 Bartolozzi, Salvador, 136, 166, 206,
 241.
 Baty, Gaston, 201, 206.
 Baudelaire, Charles, 314.
 Bautista, Julián, 304.
 Beckfort, William, 183.
 Beethoven, Ludwig van, 303.
 Behrens, Peter, 151.
 Belda, Joaquín, 242, 247-248.
 Belgrano, José Denís, 214.
 Belmonte, Juan, 80, 90, 177-182.
 Bellarmin, Robert, 17.
 Bellido, Luis, 150, 258.
 Bellini, Jacopo, 25.
 Bello Trompeta, Luis, 59, 97, 172.
 Benavente, Jacinto, 119, 193-194,
 199, 201-202, 208, 238.
 Benda, Julien, 31, 116-117.
 Benedicto XV (Giacomo della Chie-
 sa), 16.
 Benet, Rafael, 223.
 Benjamin, Walter, 23.
 Benlliure, Mariano, 215.
 Bennassar, Bartolomé, 138, 177, 180-
 182.
 Benoît, Pierre, 24.
 Berceo, Gonzalo de, 318.
 Berenguer Fusté, Dámaso, 48, 51,
 53, 104, 132.
 Berg, Alban, 29, 306.
 Bergamín, José, 151-152, 181, 282,
 306.
 Bergson, Henri, 23.
 Berlioz, Hector, 303.

Bernard, Tristan, 205.
 Bernheim, Hippolyte, 31.
 Bernstein, Henry, 193.
 Bertrana, Prudenci, 272.
 Besteiro, Julián, 119, 125.
 Bilbao, Gonzalo, 214.
 Bismarck, Otto von, 15.
 Blancafort, Manuel, 305.
 Blanchard, María, 229.
 Blasco Ibáñez, Vicente, 127, 133,
 213, 238-239, 247, 251, 266, 273.
 Blay, Miquel, 215.
 Bloch, Marc, 24.
 Boffil i Mates, Jaume, 45, 123.
 Bolaños, Tomás Rodríguez, 166.
 Bonafé, Juan, 223.
 Bonet, Román (*Bon*), 71.
 Bonnard, Pierre, 223.
 Bonnemaison, Francesca, 63.
 Bonsoms, Isidre, 62.
 Bordeaux, Henri, 24.
 Bores, Francisco, 218, 227-228, 230.
 Borges, Jorge-Luis, 311-312.
 Borges, Norah, 72, 227.
 Borrás, Enrique, 81.
 Borrás, Tomás, 205, 301.
 Bosch-Roger, Emilio, 223.
 Botín Polanco, Antonio, 282, 289, 293.
 Bourget, Paul, 24.
 Bóveda, Xavier, 312.
 Bozal, Valeriano, 214, 218, 223.
 Brahms, Johannes, 303.
 Braojos, Alfonso, 77.
 Braque, Georges, 25.
 Brecht, Bertold, 26.
 Breton, André, 26, 201, 228-229,
 276, 281, 315-317.
 Bretón, Tomás, 198.
 Brioux, Eugène, 193.
 Buendía, Rogelio, 312, 317.
 Bueno, Manuel, 241, 267-268.
 Buñuel, Luis, 87, 199, 229, 327.
 Burgos, Carmen de (*Colombine*),
 159-160, 162, 244, 250, 256.

Burgos, Javier de, 192.
 Bürmann, Sigfrido, 205-206.

 Caballo Lapiedra, L. M., 143.
 Cabrera, Blas, 107, 114-115.
 Caillavet, Gaston, 205.
 Calderón de la Barca, Pedro, 90.
 Callejo, Eduardo, 97-99.
 Camba, Francisco, 86, 254.
 Camba, Julio, 59.
 Cambó, Francesc, 43-44, 50, 63, 71,
 120, 123, 242.
 Campalans, Rafael, 109-110, 123.
 Campañá (fotógrafo), 85.
 Campo, Conrado del, 205.
 Campoamor, Ramón de, 265, 308.
 Camps-Ribera, Francesc, 223.
 Campúa, José, 79-80.
 Canalejas, José, 183.
 Canivell, Eudald, 62.
 Cánovas, Antonio, 40, 79.
 Cansinos-Asséns, Rafael, 227, 235,
 238, 241, 249, 251, 255-256, 299,
 309, 311-313.
 Capuz, José, 219.
 Cárdenas (arquitecto), 147.
 Cardona, Antonio, 171.
 Carmona, Eugenio, 225.
 Carner, Josep, 71, 272.
 Carrere, Emilio, 253, 309.
 Carretero, José María (*El Caballero*
 Audaz), 80, 241, 247.
 Carrión, Pascual, 260.
 Casal, Julio J., 72.
 Casals, Pablo, 305.
 Casanovas, Enric, 216.
 Casares, Julio, 235.
 Cassou, Jean, 31.
 Castelao, Alfonso Daniel Rodríguez,
 72, 220.
 Castillejo, José, 98.
 Castro, Américo, 96, 98, 105, 122,
 128.
 Castro, Cristóbal de, 238.

Català Pic, Pere, 85.
 Cavia, Mariano de, 75.
 Cejador, Julio, 235.
 Cela, Camilo José, 325.
 Cernuda, Luis, 87, 309, 316-318.
 Cervantes, Miguel de, 206, 267.
 Cézanne, Paul, 221, 223-224, 226.
 Chabás y Martí, Juan, 120, 253, 279,
 299, 312.
 Chabrier, Emmanuel, 304.
 Chacel, Rosa, 275, 284-285.
 Chambi, Martin, 29.
 Chapaprieta, Joaquín, 49.
 Char, René, 282.
 Charcot, Jean Martin, 59.
 Charchoune, Serge, 225.
Charlot (Charlie Chaplin), 29, 88,
 292.
 Chéjov, Anton P., 206.
 Chevalier, Maurice, 199.
 Chicharro, Eduardo, 214.
Chispero (Víctor Ruiz Albéniz), 191.
 Chklovski, Victor, 24.
 Chomón, Segundo, 86.
 Chueca, Federico, 192.
 Churruca, Evaristo de, 153.
 Ciges Aparicio, 254-255.
 Clair, Jean, 217.
 Clarà, Josep, 216.
 Cobos (cartelista), 176.
 Cocteau, Jean, 26, 204, 206, 226.
 Collar, Joaquín, 171.
 Comet, César A., 312.
 Companys, Lluís, 123.
 Copeau, Jacques, 201, 203, 205.
Cordobés, Manuel Benítez, *El*, 178.
 Corot, Jean-Baptiste, 25.
Corpus Barga (Andrés García de Bar-
 ga), 113, 120.
 Cort, César, 152.
 Cossío, Manuel Bartolomé, 98, 131,
 175, 180, 227-228, 317.
 Costa Serrer, Josep, 83.
 Costa, Joaquín, 49, 103, 121, 126.

Costes (editor), 23.
 Coubertin, Pierre de, 170.
 Craig, Edward Gordon, 201, 203, 205.
 Cristóbal, Juan, 218.
 Croisset, Francis de, 205.
 Crommelynck, Fernand, 206.
 Curel, François de, 193.

 Dalí, Salvador, 71, 85, 218, 223, 228-230, 306, 316, 327.
 Dalmau, Josep, 143, 225-226, 229.
 Darío, Rubén, 282, 309.
 Darwin, Charles, 59.
 Dato, Eduardo, 44.
 Davilliers, 183.
 Debussy, Claude, 303-304.
 Dekobra, Maurice, 21, 253.
 Delacroix, Eugène, 183.
 Delaunay, Robert y Sonia, 221, 226-227.
 Diaghilev, Serge de, 164, 205, 306.
 Díaz Baliño, Camilo, 167.
 Díaz Caneja, Juan Manuel, 229, 253.
 Díaz Casariego, José María, 80.
 Díaz Domínguez, 215.
 Díaz Fernández, José, 65, 162, 298-301, 324.
 Díaz Giles, Fernando, 192.
 Díaz Plaja, Guillermo, 253.
 Dicenta, Joaquín, 187, 193, 198.
 Dickens, Charles, 279.
 Diego, Gerardo, 311, 313-315, 320.
 Díez Canedo, Enrique, 192, 194, 203, 235, 247, 311, 313.
 Dix, Otto, 26.
 Doesburg, Theo van, 151.
 Doménech i Montaner, Per, 142.
 Domingo, Francesc, 223.
 Domingo, Marcelino, 65, 118, 123-125, 202, 242.
 Domingo, Roberto, 176.
 Domínguez Uceta, Enrique, 151.
 Dominguín, Luis, 178.

Donostia, José Gonzalo Zulaika Arre-
gui *padre*, 305.

Doré, Gustave, 183.

Dos Passos, John, 27.

Dostoievski, Fiodor M., 272, 278.

Doucet, Jacques, 31.

Doyle, Conan, 253.

Duchamp, Marcel, 26.

Duhamel, Georges, 252.

Dukas, Paul, 304.

Dullin, Charles, 202-203, 206.

Dumas, Alexandre, 183, 205.

Duncan, Isadora, 160, 172.

Dunyac, Josep, 224.

Durán, Gustavo, 305.

Durey, Louis, 304.

Durrio, Paco, 222.

Dwelshauvers, Georges, 109-110.

Eced, Vicente, 149.

Echegaray, José, 187, 194, 208.

Echevarría, Juan, 221.

Ehrenburg, Ilya, 64, 138-139.

Einstein, Albert, 23, 114-115, 233.

Eisenstein, Serge, 29.

Elías, Feliu, 216-217, 224.

Eliot, T. S., 113.

Ensor, James, 25.

Espartero, Baldomero, 177.

Espeliús, José, 146.

Espina, Antonio, 130-131, 275, 281-
282, 286, 289-291, 297, 299, 308,
312.

Espina, Concha, 254, 256.

Espinosa, Agustín, 276.

Esplá, Óscar, 305-307.

Espronceda, José, 308.

Fabra, Pompeu, 108.

Fabre, Jean Henri, 59, 60.

Fábregas, Ricard, 153, 165.

Fairbanks, Douglas, 29.

Falcón, César, 65.

Falcón, Irene, 65.

Falla, Manuel de, 30, 152, 182, 205, 303-306.
 Fath, Mlle, 109.
 Faulkner, William, 27, 279.
 Fernández Almagro, Melchor, 266.
 Fernández Ardavín, Luis, 193.
 Fernández Clemente, Eloy, 140.
 Fernández Flórez, Wenceslao, 36, 115, 238, 245-246, 250, 256, 288, 293.
 Fernández Shaw, Casto (arquitecto), 151-152.
 Fernández Silvestre, Manuel, 48.
 Fernández Valbuena, Gustavo, 150-151.
 Fernández, Ramón, 116.
 Fernando VII, 121.
 Ferrer Guardia, Francesc, 94.
 Ferrero, F. Javier, 150.
 Ferrière, Bover, 105.
 Fitzgerald, Francis Scott, 21.
 Flaubert, Gustave, 279.
 Flers, Robert Pellevé de La Motte-Ango, marquis de, 205.
 Flores, Pedro, 223.
 Flórez, Antonio, 150.
 Foix, J. V., 71, 313.
 Folguera, Joaquim, 142, 313.
 Fontanals, Manuel, 205.
 Forcadell, Carlos, 140.
 Ford, Henry, 20.
Fornarina, La (Consuelo Vello Cano), 191.
 Francés, José, 162, 173, 184, 243, 254.
 Francisco de Asís, 17.
 Francisco de Sales, 17.
 Franck, César, 304.
 Franco, Francisco, 80, 107.
 Franzen (fotógrafo), 82.
 Freud, Sigmund, 22, 115, 173, 201, 228, 249-250, 272, 274, 316.
 Freund, Gisèle, 29.
 Freundlich, Edwin, 114.

Galí, Alexandre, 105, 109-110
 Galí, F., 165.
 Galsworthy, John, 24.
 Gálvez, Pedro Luis de, 312.
 Gallarza, Eduardo G., 171.
 Gamper, Joan, 169.
 Gandau, Venancio, 76.
 Gandhi, Mohandas, 21.
 Ganivet, Ángel, 121, 129.
 García Álvarez, Enrique, 193.
 García Ascott, Rosa, 304.
 García Blanco, Manuel, 202.
 García Guereta, R., 150.
 García Lorca, Federico, 152, 181,
 228-229.
 García Maroto, Gabriel, 64.
 García Mercadal, Fernando, 143,
 151-153.
 García Morente, Manuel, 59, 92, 98.
 García Prieto, Manuel, 43, 49.
 García Segura, Elías, 262.
 García Valdecasas, Alfonso, 104,
 128.
 Gardel, Carlos, 198.
 Garfias, Pedro, 312
 Gargallo, Pau, 221, 224, 229-230.
 Gasch, Sebastià, 71, 228-229, 317.
 Gauguin, Paul, 221-222.
 Gautier, Théophile, 183.
 Gaya, Ramón, 223, 228.
 Gelabert, Fructuoso, 86.
 Gémier, Firmin, 201, 203, 206.
 Géraudy, Paul, 193.
 Gerhard, Roberto, 306.
 Gibert Camins, Juan, 305.
 Gide, André, 26, 64, 272, 285.
 Gil Robles, José María, 45, 52.
 Giménez Caballero, Ernesto, 87,
 114, 117, 120, 130-131, 151, 229,
 281-282, 299, 301.
 Giménez Siles, Rafael, 64, 66.
 Giner de los Ríos, B., 150.
 Giner de los Ríos, Francisco, 122.
 Giral, José, 129, 131.

Gitanillo de Triana, 180.
 Gleize, Albert, 225.
 Goday, J., 144.
 Godoy, Manuel de, 183.
 Goicoechea, Miguel, 85.
 Goldoni, Carlo, 205.
 Gómez Baquero, Eduardo (*Andrenio*), 129, 235
 Gómez Beados, Antonio, 78
 Gómez Carrillo, Enrique, 160, 162, 203.
 Gómez de la Serna, Julio, 65-66
 Gómez de la Serna, Ramón, 64-65, 81, 87, 89, 114, 127, 225, 236, 238, 266, 273-276, 282, 286-287, 290-292, 307, 310-311, 315, 327.
 Gómez, José (*Gallito*), 177
 Góngora, Luis de, 129, 270, 310, 317-318.
 González Anaya, Salvador, 253.
 González Bernal, José Luis, 229.
 González Blanco, Andrés, 235.
 González del Castillo, E., 171.
 González Linares, Antonio, 163.
 González Macías, Francisco, 218.
 González, Aurelio, 86.
 González, Daniel, 219.
 González, Julio, 229-230.
 Gorki, Máximo, 25, 64, 262, 298.
 Gosé, Xavier, 164-165.
 Goya, Francisco de, 150, 209, 220.
 Goytisoló, Juan, 280.
 Gracián, Baltasar, 282.
 Grandmontagne, Francisco, 127.
 Granero, Manuel, 178-180.
 Granyer, Josep, 224.
 Grau, Agustín, 305.
 Grau, Jacinto, 202.
 Gris, Juan, 25-26, 229-230, 291.
 Gropius, Walter, 28, 151.
 Grosz, Georg, 26.
 Grunhoff, Helena, 225.
 Gual, Adrià, 203-204.
 Guerra, Ángel, 187.

Guerrero, Jacinto, 192, 198.
Guerrero, María, 208.
Guezala, Antonio de, 72, 166, 222,
224.
Guillén, Jorge, 113, 310, 317-319,
329.
Guimerá, Ángel, 242-243.
Guitry, Lucien, 193.
Guixé, Juan, 120, 124.
Gullón, Ricardo, 282, 296, 315.
Guridi, Jesús, 192, 305.
Gutiérrez Solana, José, 136-137.
Gutiérrez Soto, Luis, 148-149, 152.

Halffter, Ernesto, 305.
Halffter, Rodolfo, 306.
Hammett, Dashiell, 27.
Hardman, Frederik, 183.
Heidegger, Martin, 24.
Heine, Heinrich, 27.
Heisenberg, Werner, 23.
Hemingway, Ernest, 27.
Hermoso, Eugenio, 214.
Hernández Cata, Alfonso, 249.
Hernández González (*Luis-Andrés*),
174.
Hernández, Mateo, 218-219.
Herrera Oria, Ángel, 52, 73, 99.
Hildegart (Carmen Rodríguez), 115.
Hinojosa, José María, 105, 317.
Hitler, Adolf, 15.
Hoffmann, Joseph, 146.
Honegger, Arthur, 305.
Hoyos y Vinent, Antonio de, 163,
173, 246, 250.
Huerta, Moisés de, 223.
Huertas, Ataulfo, 115.
Hugo, Victor, 128, 163.
Hugué, Manolo, 224, 229-230.
Huici, Luis, 227.
Huidobro, Vicente, 227, 308, 311,
313.
Husserl, Edmund, 24.
Huxley, Aldous, 272.

Ibsen, Henrik, 194, 205-206.
Icaza, Pedro de, 100.
Iglesias, Pablo, 81, 129, 219, 260.
Imperio Argentina (Magdalena Nile),
196, 204.
Indy, Vincent, d', 304.
Ingres, Jean-Auguste, 25.
Insúa, Alberto, 87, 160, 173, 238,
241, 246-248, 254.
Iturrino, Francisco, 221.
Ivanov, Vsevolod, 300.

Jackson Veyán, José, 189.
Jacob, Max, 25, 313.
Jakobson, Roman, 24, 211.
James, Francis, 59.
Jansen, C., 151.
Jardiel Poncela, Enrique, 163, 250,
288.
Jarnés, Benjamín, 64-65, 228, 271,
276, 281-283, 285-286, 289, 292,
294-295.
Jarry, Alfred, 25, 209.
Jiménez de Asúa, Luis, 65, 104, 115-
116, 128-129, 249, 260.
Jiménez Valdivieso, José, 75.
Jiménez, Juan Ramón, 318.
Jolly Dix, Eustache Amadeo, 90.
Joselito (Gómez, José, *Gallito*), 80,
175, 177-182.
Jouvet, Louis, 203.
Joyce, James, 27, 273, 279.
Joyzelle (periodista), 159.
Juarros, César, 116, 158, 172-173,
244, 249.
Jung, Carl, 294.
Junoy, Josep Maria, 225, 313.

Kafka, Franz, 27.
Kahnweiler, Daniel-Henri, 31.
Kandinski, Wassily, 25.
Karsenty, Raphaël, 203.
Kaulak (Antonio Cánovas del Cas-
tillo), 79, 82.

Keynes, John M., 20, 59-60.
 Klee, Paul, 307.
 Kodaly, Zoltan, 29.
 Kun, Bela, 14.

La Goya (Aura Purificación Maraños Jauffret), 196.
 Lacasa, Luis, 151.
 Lafora, Gonzalo R., 92, 97, 115.
 Lagar, Celso, 225-226.
Lagartijo (Rafael Molina), 177.
 Lahuerta, Genaro, 223.
 Lalanda, Marcial, 178-179.
 Lalo, Édouard, 204.
 Lamotte de Grignon, Ricardo, 305.
 Landecho y Urríes, Luis, 106.
 Lang, Fritz, 32.
 Lannon, Frances, 99-100.
 Larbaud, Valéry, 59, 253, 273.
 Largo Caballero, Francisco, 52.
 Lasso, Francisco, 259.
 Lasso de la Vega, Rafael, 309, 312.
 Lawrence, D. H., 13, 28.
 Le Corbusier, Charles-Édouard, 20, 28, 151, 153.
 Le Nain (Antoine, Louis, Mathieu), 26.
 Leblanc, Maurice, 253.
 Lejárraga, María de la O, 205.
 Lenin, Vladimir Illich, 14, 20, 119, 242.
 Lenormand, Henri-René, 193, 201-202.
 León, Ricardo, 242-243, 253.
 Leonov, Leonid, 300.
 Lepape, Luce Maximilien, 164.
 Leroux, Gaston, 253.
 Lerroux, Alejandro, 42, 132.
 Levi-Civita, Tullio, 114.
 Lévy-Bruhl, Lucien, 32.
 Linares Rivas, Manuel, 193-194, 205.
 Lindbergh, Charles, 21.
 Lissitski, El, 28.
 Llampayas, José, 185.

Llauradó, Martí, 224.
 Lleó, Vicente, 189.
 Llopis, Rodolfo, 105, 260.
 Llor, Miquel, 273.
 Llorens Artigas, Josep, 223.
 López de Haro, Rafael, 36, 38, 246-248, 254.
 López Llaussàs, Antoni, 71.
 López Otero, Manuel, 106, 146.
 López Picó, J. M., 71.
 López Pinillos, José, 137, 193.
 López Rey, José, 129.
 Lorenzo, José, 65, 66.
 Loriga, Joaquín, 171.
 Loygorri, José, 136.
 Lozano, Mariño, 198.
 Luca de Tena, Torcuato, 73, 205.
 Lugné-Poe, Aurélien, 203.
 Luján, Néstor, 179-180.
 Lukacs, György, 23, 267, 279.
 Luna, Pablo, 192.
 Luque, F. Javier, 145, 146.
 Luzuriaga, Lorenzo, 59, 91-92, 97.

 Mac Orlan, 253.
 Macé, Frédéric, 228.
 Macià, Francesc, 44, 109.
 Machacón, Juan José, 305.
 Machado Álvarez, Antonio, 182.
 Machado, Antonio, 81, 87, 114, 193, 201, 223, 309.
 Machado, Manuel, 118, 193, 201, 209.
 Macho, Victorio, 218.
 Maeterlinck, Maurice, 210, 310, 321.
 Maeztu, Gustavo de, 221.
 Maeztu, María de, 92.
 Maeztu, Ramiro de, 117, 119, 122, 124, 127, 132.
 Maiakovski, Vladimir, 300.
 Maillol, Aristide, 217.
 Malaparte, Curzio, 130.
 Malespine, Émile, 311.
 Malevich, Kazimir, 25.

Malinovski, Bronislav, 32.
 Malraux, André, 64.
 Mallarmé, Stéphane, 210.
 Mallo, Maruja, 229.
 Mann, Einrich, 59.
 Mann, Thomas, 59.
 Marañón, Gregorio, 36, 65, 107, 115,
 121-122, 128-129, 131-132, 139,
 173, 249-250.
 Marco Pérez, Luis, 218.
 Marconi, Guglielmo, 29.
 Margueritte, Victor, 28, 162.
 Marín Bagüés, Francisco, 105, 215.
 Marinas, Aniceto, 215.
 Marinetti, Filippo, 226, 277, 311.
 Maritain, Jacques, 113.
 Marquina, Eduardo, 193, 205, 211.
 Marsá, Graco, 66.
 Martí Alonso, Manuel, 171.
 Martí Jara, Enrique, 131.
 Martin du Gard, Roger, 24, 31, 252.
 Martín Fernández, Alberto (*Juan De-
 portista*), 169.
 Martínez Feduchi, Luis, 149.
 Martínez Sierra, Gregorio, 88, 194,
 199, 204-206.
 Marx, Karl, 22, 316.
 Mas, José, 253-255.
 Masana, Josep, 85.
 Masberger, 41.
 Maside, Carlos, 220.
 Massis, Henri, 117.
 Mata, Pedro, 238, 247-248, 250.
 Matheu, Francesc, 71.
 Matisse, Henri, 25, 30, 221.
 Maupassant, Guy de, 287.
 Maura, Gabriel, 154.
 Maurras, Charles, 117.
 Mauss, Marcel, 32.
 Mayeur, J. M., 16.
 Mazzantini, Luis, 177.
 Meabe, Tomás, 221, 260.
 Mead, Margaret, 32.
 Mélida, Antonio, 185.

Melville, Herman, 253.
 Meller, Raquel, 196, 198.
 Mendelsohn, Enrich, 149, 151.
 Menéndez Pidal, Luis, 215.
 Menéndez Pidal, Ramón, 60, 98, 104, 124.
 Mérimée, Prosper, 183.
 Mermoz, Jean, 21.
 Merry del Val, Rafael, 17.
 Mesa, Enrique de, 309.
 Mestre Martínez, Ramón, 185.
 Mestrovic, Iván, 218.
 Meunier, Constantin, 222.
 Meyerhold, Vsevolod, 201, 203.
 Miguel Ángel (Michelangelo Buonarroti), 221.
 Miguel, Francisco, 227.
 Milans del Bosch y Carrió, Joaquín, 47.
 Milhaud, Darius, 304-305.
 Millá Gacio, Luis, 203.
 Millán, Rafael, 192.
 Miró, Gabriel, 266, 271-272, 294.
 Miró, Joan, 223, 225-226, 228-230, 306.
 Mogrovejo, Nemesio, 222.
 Molière (Jean-Baptiste Poquelin), 205.
 Mompou, Federico, 305.
 Mondrian, Piet, 25.
 Monegal, Esteve, 216-217.
 Monnier, Henri, 31.
 Monserda de Macià, Dolores, 109.
 Montenegro, 86.
 Montero, Ricardo, 171.
 Montes, Eugenio, 301, 312-313.
 Montes, Mariano, 180.
 Montoliú, Manuel, 109.
 Montseny, Federica, 262-264.
 Montserrat, Tomás, 83.
 Mora, Fernando, 171, 238, 241, 253-255.
 Morand, Paul, 21, 240, 253.
 Morata, Javier, 65, 115, 259.

Moratín, Leandro Fernández de, 129.
Moravia, Alberto, 272.
Morell, Josep, 165.
Moreno Torroba, Federico, 192.
Moreno Villa, José, 140, 151, 218,
228-229.
Morera, Enric, 303.
Morgan, Thomas H., 59.
Morin, Edgar, 197.
Muguruza, Pedro, 148-149.
Muntanyà, 228.
Muñoz Arconada, César, 66, 87, 301.
Muñoz Degrain, Antonio, 214.
Muñoz Seca, Pedro, 40, 192-193,
201, 205.
Murillo, Dr., 156.
Musset, Alfred de, 194.
Mussolini, Benito, 17, 49, 51.

Navas, Federico, 200.
Nebot, P., 144.
Negrín, Juan, 107.
Neville, Edgar, 273, 288, 301.
Nietzsche, Friedrich, 282.
Nin, Andreu, 66.
Niño de la Palma, El, 179.
Nizan, Paul, 23.
Noel, Eugenio, 137, 177, 255.
Nogueira, Camilo, 220.
Nogués, Xavier, 216-217, 224.
Nora, Eugenio de, 30, 239.
Núñez de Arenas, Manuel, 101.
Núñez de Carnicer, Ramón, 227.

Obiols, Josep, 165.
Obregón, Antonio de, 276.
Olasagasti, Jesús, 218.
Olavarriá, Alejandro de, 86.
Olbrich, Joseph Maria, 146.
Olivares, Manuel de, 230.
Oliver, Federico, 194.
Olmet, Antón del, 243.
Olwer, Luis Nicolau d', 45, 110.
Orduña, Fructuoso, 223.

Orduña, Juan de, 86.
 Oriol Bohigas, 144, 151-152.
 Ors, Eugeni d', 109, 113, 117, 119,
 123, 127, 186, 216-217, 282.
 Ortega y Gasset, Eduardo, 133.
 Ortega y Gasset, José, 59-60, 84, 98,
 113-115, 122, 124, 128, 131, 181,
 236, 266-267, 276-277.
 Ortega, Domingo, 178, 180.
 Ortega, José, 53, 104, 115-117, 120,
 122, 125-127, 129-132, 236, 240,
 267, 273, 276, 278-280, 287, 294,
 296-297, 300, 310-311, 318, 321,
 328.
 Ortiz Echagüe, José, 84-85.
 Ortiz, Manuel Ángeles, 227-228,
 230.
 Osorio, Ángel, 45.
 Otamendi, J., 144.
 Oteyza, Luis de, 254.

Pahissa, Jaume, 303, 306.
 Palacio Valdés, Armando, 238, 254,
 266.
 Palacios, Antonio, 144-146.
 Palau, Manuel, 305.
 Palencia, Benjamín, 72, 228-230,
 306.
 Pando Despierto, Juan, 82.
 Paredes, Vicente María de, 103.
 Paso Cano, Antonio, 189, 192-193,
 198.
 Paso Díaz, Antonio, 193.
 Paszkiewicz, Marjan, 227.
 Pedregal, José Manuel, 89.
 Pedrell, Felipe, 304, 306.
 Pedro, Valentín de, 262.
 Peinado, Joaquín R., 227-228, 230.
 Pellicena, Pedro, 66.
 Penagos, Rafael, 136, 162, 166-167,
 176, 241.
Pepe-Hillo (José Delgado), 174.
 Pérez de Ayala, Ramón, 41, 49, 114,
 125, 129, 132-133, 181, 194, 202-

204, 236, 238, 247, 266, 267, 271,
 294, 309.
 Pérez de la Ossa, Huberto, 256.
 Pérez del Pulgar, padre José Agustín,
 115.
 Pérez Galán, 100.
 Pérez Galdós, Benito, 218, 235, 238,
 251, 276.
 Pérez Lugín, Alejandro, 86, 253.
 Pérez Mateo, Francisco, 219.
 Pérez Noguera, José, 78.
 Pérez Rojas, Javier, 147-149, 167.
 Pérez Rubio, Timoteo, 218.
 Pérez Tabernero, 180.
 Perojo, Benito, 88.
 Perret, Auguste, 148.
 Pestaña, Ángel, 53, 262.
 Pi i Sunyer, Carles, 123.
 Picabia, Francis, 25-26, 225.
 Picasso, Pablo, 25-26, 221, 226, 229-
 230, 306.
 Picón, Octavio, 238.
 Piéron, Henri, 108.
 Pietri, Ch., 16.
 Pilniak, Boris, 300.
 Pintado, Fernando, 261.
 Piñole, Nicanor, 220.
 Pío XI (Aquila Ratti), 17.
 Piquer, Conchita, 191.
 Piqueras, Juan, 87.
 Pirandello, Luigi, 26, 201-202.
 Pitoëff, Georges, 203, 206.
 Pittaluga, Gustavo, 304.
 Plà Janini, Joaquim, 85
 Plà, Cecilio, 214, 176.
 Plà, Josep, 70, 113.
 Plans, José M., 115.
 Platko, 170.
 Poe, Edgar, 203, 253.
 Poiret, Paul, 28, 164.
 Pons Frau, Josep, 83.
 Portillo, M. del, 194.
 Porto-Riche, Georges de, 193.
 Poulaille, Henry, 265.

Poulenc, Francis, 305.
 Poussin, Nicolas, 25.
 Pradera, Víctor, 127.
 Prados, Emilio, 316, 318.
 Prat de la Riba, Enrique, 109, 123, 217.
 Precioso, Artemio, 158, 239, 241-242.
 Prieto, Indalecio, 48, 52, 132.
 Primo de Rivera, Miguel, 48-49, 51-53, 61, 70, 75, 88-89, 99, 103-104, 109-110, 117-118, 120-122, 124, 126-128, 130, 132-133, 135, 138, 141, 146, 193, 230, 257, 324, 327.
 Prokofief, Sergueï, 30.
 Propp, Vladimir, 24.
 Proust, Marcel, 27, 59, 235, 256, 272-273, 278-279.
 Puche, Eliodoro, 312.
 Pueyo, Gregorio, 237-238.
 Puig Gairalt, Antoni, 153
 Puig i Cadalfach, Josep, 109, 123, 143.
 Puig i Ferrater, Joan, 253, 273.
 Pujol, Juan, 167.
 Pumarega, Ángel, 64.
 Puvis de Chavannes, Pierre, 25, 221.
 Puyol, Ramón, 239.

Querol, Agustí, 215.

Radcliff-Brown, Alfred, 32.
 Rafael *el Gallo*, 80, 177-178
 Rafael, Enrique de, 115.
 Raída, Pedro, 313.
 Ramírez, Ángel E., 253.
 Ramón y Cajal, Santiago, 59, 76, 107, 129, 172, 174.
 Ramos Oliveira, Antonio, 138.
 Ramos, Máximo, 220.
 Raspall i Mallol, Manel Joaquim, 175.
 Ravel, Maurice, 303-305.
 Rebull, Joan, 224.
 Regoyos, Darío de, 136.

Reinhardt, Max, 201, 203, 205.
 Remacha, Fernando, 304.
 Remarque, Erich Maria, 21, 298.
 Renau, Josep, 85, 165.
 Répide, Pedro de, 253.
 Retana, Álvaro, 196, 238, 246-247, 329.
 Reventós, Ramón, 142.
 Reverdy, Pierre, 313, 315-316.
Reverte (Manuel García), 177.
 Rey Pastor, Julio, 114.
 Rey, Florián, 196.
 Riba, Carles, 108-110, 253, 272.
 Ribas, Federico, 136, 162, 166.
 Ricardou, Jean, 297.
 Ricart, E. C., 223, 225.
 Riego, Bernardo, 77, 84.
 Ríos, Fernando de los, 104, 119, 121, 124-126, 128.
 Risco, Vicente, 72.
 Rivas Cherif, Cipriano, 189, 201, 204-206, 208, 212, 247.
 Rivas Panedas, José, 312.
 Rivas, Ángel Saavedra, duque de, 308.
 River, Paul, 32.
 Rivero Gil, 239.
 Roces, Wenceslao, 76, 104.
 Rodenbach, Georges, 314.
 Rodionov, Alexandre, 300.
 Rodrigo, Joaquín, 305.
 Rodríguez Arias, Germán, 153.
 Rodríguez Luna, Antonio, 229.
 Rodríguez Sánchez, Manuel (*Manolete*), 178.
 Rohe, Mies van der, 142, 147.
 Rolland, Romain, 21, 298.
 Romain, Jules, 203.
 Romanones, Álvaro de Figueroa, conde de, 103.
 Romero de Torres, Julio, 214.
 Ros, Samuel, 288, 301.
 Roselló, 105.
 Rosenberg, Paul, 31.

Rostand, Edmond, 193.
Rousseau, Jean-Jacques, 27, 105.
Rovira i Virgili, Antoni, 45, 70, 71.
Ruano Llopis, Carlos, 176.
Rubió, Jordi, 109.
Rucabado, Leonardo, 144-145.
Rueda, Salvador, 308.
Ruiz, Cristóbal, 223.

Sabater (Mosén), 170.
Sagarra, José María de, 70, 272.
Sagnier, Enric, 143.
Saint-Exupéry, Antoine de, 21.
Saint-Saëns, Camille, 304.
Saint-Simon, Louis de Rouvroy, duc de, 126.
Sáinz de los Terreros, Joaquim, 146.
Sáinz de Robles, Pedro, 237, 247.
Sáinz Rodríguez, Pedro, 99, 122, 124, 129.
Sala, Rafael, 223, 225.
Salaverría, José María de, 235, 309.
Salazar, Adolfo, 299, 304-305.
Salinas, Pedro, 266, 281-282, 284, 291, 317-318, 321, 330.
Salvat-Papasseit, Joan, 226, 272, 313.
Samblancat, Ángel, 250, 262.
Samitier, José, 170.
Samper, Baltasar, 305.
San Juan de la Cruz, 17.
Sánchez Albornoz, Claudio, 19, 105, 107.
Sánchez García, Alfonso, 80.
Sánchez Guerra, José, 53, 75.
Sánchez Mazas, Rafael, 301.
Sánchez Mejías, Ignacio, 80, 176-181, 202.
Sánchez Portela, Alfonso, 80.
Sánchez Prieto, Julián (*El Pastor Poeta*), 193.
Sánchez Román, Felipe, 104, 128-129.
Sánchez Saornil, Lucía (*Luciano de San Saor*), 312.

Sánchis Banús, José, 116.
 Sander, August, 86.
 Santonja, Gonzalo, 64-66, 259, 261-262, 298-299.
 Sassone, Felipe, 205.
 Satie, Erik, 226, 304.
 Schönberg, Arnold, 229, 305-306.
 Schopenhauer, Arthur, 282.
 Schubert, Franz, 177, 181, 303.
 Segala, Lluís, 109, 110.
 Seguí, Salvador, 242, 262.
 Segura y Sáenz, Pedro, 100.
 Seijo, José, 215.
 Sender, Ramón J., 66, 270, 301.
 Serra, Joan, 223.
 Serrano Gómez, Juan José, 78, 264.
 Serrat i Moret, Manuel, 123.
 Sert, José María, 214.
 Sert, Josep Lluís, 152-153.
 Severini, Gino, 25, 218.
 Shakespeare, William, 194, 203, 211.
 Shaw, George Bernard, 151-152, 194, 205.
 Sibelius, Jean, 29.
 Silió, César, 103.
 Sinclair, Upton, 25.
 Sironi, Mario, 218.
 Sisquella, Alfred, 223.
 Sobrado (*Focus*), 87.
 Sobrino, Carlos, 215.
 Solanic, Rafael, 224.
 Soldevila, Carles, 70, 71.
 Soldevila, Fernán, 110.
 Somoza Silva, L., 299.
 Soriano, Rodrigo, 128.
 Sorolla, Joaquín, 213-214, 231.
 Sorozábal, Pablo, 192.
 Soto Carmona, Álvaro, 101-102.
 Sotullo, Reveriano, 192.
 Soubrious, Bernadette, 17.
 Soupault, Philippe, 26.
 Souto, Arturo, 220.
 Souto, Uxio, 220.
 Spalla, Erminio, 90.

Spengler, Oswald, 21, 113.
 Stanislavski, Konstantine, 201.
 Stevenson, Robert L., 253.
 Strauss, Richard, 303, 306.
 Stravinski, Igor, 29.
 Sunyer, Joaquim, 216, 230.
 Sureda, el padre, 115.
 Sux, Alejandro, 311.
 Synge, John M., 206.

Tagore, Rabindranath, 206, 311.
 Taillefer, Germaine, 305.
 Tapia, Luis de, 309.
 Tchejov, Antón, 59.
 Telleache, Julián de, 221-222.
 Teresa de Lisieux, 17.
Timoteo, 85.
 Toldrá, Eduardo, 305.
 Tolstoi, Léon, 262.
 Tomás de Aquino, 17.
 Torralva Beci, E., 262.
 Torre, Guillermo de, 227, 277, 280, 289, 309-313.
 Torre, Quintín de la, 222-223.
 Torregrosa, Tomás, 189.
 Torres García, Joaquim, 216-217, 226.
 Torres González, Begoña, 176.
 Torres, J., 144.
 Trabal, Francesc, 273.
 Trigo, Felipe, 239, 245-246, 249.
 Trotsky, León, 64, 66.
 Troubestkoi, Nicolás, 24.
 Trueba, Vicente, 71.
 Turina, Joaquín, 205, 304.
 Tzara, Tristan, 26.

Ucelay, José María, 222, 224.
 Ucelay, Pura de, 204.
 Unamuno, Miguel de, 41, 49, 59, 75, 104, 108, 117-118, 120-122, 125, 128-133, 182, 201-202, 215, 236, 238, 266-269, 277, 279, 288, 294.

Urales, Federico (Juan Montseny), 262-264.
 Urbano, Luis, 115.
 Urgoiti Somovilla, Ricardo, 89.
 Urgoiti, Nicolás María, 57-60, 73, 244-245.
 Uriarte, Félix, 66.
 Uribe, Paul, 164.
 Urquía, José de, 240.
 Urubayen, F., 253.
 Usandizaga, José María, 205.
 Uzcudún, Paulino, 90, 171.

 Valencia, Tórtola, 166, 198, 204.
 Valera, Juan, 254.
 Valero Martín, A., 243.
 Valéry, Paul, 31, 59, 113, 253, 273, 318.
 Valverde, Joaquín (*Quinito*), 189, 192, 215.
 Valle, Adriano del, 309.
 Valle, Alejandro del, 312.
 Valle, Evaristo, 220.
 Valle-Inclán, Ramón del, 81, 118, 122-123, 128-129, 137, 177, 181-182, 189-190, 204, 206-211, 213, 236, 238, 241-243, 266-267, 269-270, 282, 309, 315, 317.
 Vallejo Nájera, Antonio, 115.
 Vallejo, César, 66.
 Valloton, Félix, 221.
 Van Dongen, Kees, 221, 225.
 Van Gogh, Vincent, 221.
 Vando Villar, Isaac del, 312.
 Vasconcelos, José, 28.
 Vauchez, A., 16.
 Vázquez Díaz, Daniel, 217, 227, 230, 311.
 Vega-Inclán, marqués de la, 183-185.
 Venard, M., 16.
 Venegas, 64-66.
 Venizelos, Eleutherios, 49.
 Ventosa i Calvell, Joan, 170.
 Ventosa i Rodés, 43.
 Ventosa, conde de la, 78.

Vera, Jaime, 115.
 Vercher, Antonio, 165.
 Verdaguer, Jacint, 62.
 Verdaguer, Mario, 255, 276, 282, 296.
 Vergara, Antonio de, 162.
 Verhaeren, Émile, 136.
 Verne, Jules, 253.
 Verneuil, Louis de, 205.
 Vert, Juan, 192.
 Vicente, Esteban, 223, 228.
 Vidal y Planas, Alfonso, 243, 250.
 Viladomat, Josep, 224.
 Viladrich, Miguel, 214.
 Vilatobà, Joan, 83.
 Villaespesa, Francisco, 193, 309.
 Villa-Lobos, Heitor, 30.
 Villalón, Fernando, 175, 181.
 Viñes, Hernando, 227-228, 230.
 Viver, barón de, 108.
 Vives, Amadeo, 192.
 Vuillard, Édouard, 223.

 Wagner, Otto, 146.
 Wagner, Richard, 205, 303, 306.
 Weber, Carl Maria von, 303.
 Webern, Anton, 29, 305-306.
 Weeks (arquitecto norteamericano), 147.
 Wells, Herbert, 59-60.
 Weyler, Valeriano, 52, 128.
 Wilde, Óscar, 194.
 Wilson, Thomas, W., 15-16.
 Williams, Raymond, 32.
 Woolf, Virginia, 28, 272, 279.
 Wright Mills, Frank, 28.

 Ximénez de Sandoval, Felipe, 289-290, 301.
 Xirgu, Margarita, 211-212.

Yankee, La (Reyes Castizo), 191.
 Yetano, Ana, 100.
 Yllescas, Sixt, 153.

Zamacois, Eduardo de, 158, 238-241,
245-246, 248.

Zambrano, María, 125, 129.

Zamora, José, 163, 241.

Zamora, Ricardo, 169-170.

Zervos, Christian, 228.

Zorrilla, José, 308.

Zuazo, Segundino, 148, 150-151.

Zubiaurre, Ramón y Valentín de, 137,
215, 218.

Zugazagoitia, Julián, 258, 260.

Zuloaga, Ignacio, 137, 213-215,
231.

Zulueta, Luis de, 92, 118.

© Carlos Serrano y Serge Salaün

© Marcial Pons, Ediciones de Historia, S. A.

San Sotero, 6 - 28037 Madrid

91 304 33 03

edicioneshistoria@marcialpons.es

Diseño de la cubierta:

Manuel Estrada. Diseño Gráfico