

Revista Canadiense de Estudios Hispánicos

Las relaciones interartísticas de vanguardia ante lo político. Un estudio sobre "La Gaceta Literaria" (1927-1932)

Author(s): LUIS MORENO-CABALLUD

Source: *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Vol. 34, No. 3 (Primavera 2010), pp. 429-449

Published by: [Revista Canadiense de Estudios Hispánicos](#)

Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/23055580>

Accessed: 24-04-2015 16:16 UTC

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <http://www.jstor.org/page/info/about/policies/terms.jsp>

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.



Revista Canadiense de Estudios Hispánicos is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*.

<http://www.jstor.org>

Las relaciones interartísticas de vanguardia ante lo político. Un estudio sobre *La Gaceta Literaria* (1927-1932)

Los intercambios entre las artes son una práctica común en el vanguardismo en tanto que este libera a las disciplinas artísticas de su función representacional y las sitúa en un mismo plano de producción de imágenes autónomas. El interés por estas prácticas lo heredan La Gaceta Literaria y su director, Ernesto Giménez Caballero, de un vanguardismo que en 1927 comenzaba ya a decaer en la escena cultural española. Precisamente, esta revista es un escaparate privilegiado de dicho decaer, debido en gran parte a la irrupción de un generalizado interés por lo político que casaba mal con los ideales de "pureza" y "deshumanización" determinantes en la versión ibérica de la vanguardia. La Gaceta Literaria refleja y contribuye extensamente a la polarización del arte en torno al comunismo y el fascismo a comienzos de los años 30, recuperando el olvidado futurismo e interesándose por la llegada del surrealismo a España. En su vocación de unir cultura y política, La Gaceta Literaria entra así en sincronía con el nuevo interés por lo interartístico como medio apto para la transmisión de mensajes políticos (equiparable a la radio, el cine, o las artes escénicas) que se impone en los años de la Segunda República.

Las vanguardias históricas en general, y el vanguardismo español en particular, son momentos de excepcional efervescencia interartística. Más allá de la existencia de casos particulares del llamado "talento múltiple," la posición vanguardista propicia lo interartístico a un nivel esencial. En tanto que momento de relativa independización del arte respecto al resto de esferas de la realidad, la vanguardia impone un paradigma que ya no va a juzgar las diversas artes según su capacidad de representar el mundo, sino que las va a situar a todas en el mismo plano de autonomía creadora. Las artes dejan de rivalizar por su capacidad para copiar la realidad y se reconocen a sí mismas como modos diversos de crear imágenes artificiales. Frente a la mimesis entendida como imitación de la naturaleza, la vanguardia supone una poética común de autorreferencialidad, una vuelta del arte sobre sí mismo que hace posible pasar de una disciplina a otra sin el escollo de la fidelidad a un referente externo.¹ Esta posibilidad se corrobora en el estudio de las manifestaciones concretas de la vanguardia; en

sus numerosos intercambios entre disciplinas artísticas, en sus formas híbridas (como el caligrama o el *collage*, por citar dos de las más conocidas) o en sus obras programáticas (los manifiestos que pretenden redefinir el arte en general, sin hacer distinciones entre las prácticas artísticas).²

Este clima de fértil convivencia entre las artes es el que todavía predominaba en el panorama intelectual español cuando *La Gaceta Literaria* salió a la luz por primera vez, el 1 de enero de 1927. Como herencia de un vanguardismo que, aunque comenzaba ya sus años de declive, seguía siendo todavía una de las más importantes corrientes culturales del país, el espíritu de la comunidad estética de las artes tuvo amplia cabida en las páginas de una revista cuyo director era un conocido admirador del futurismo. En efecto, Ernesto Giménez Caballero publicaba en aquel mismo año sus *Carteles* (1927), volumen de crítica literaria que constituye en sí mismo un estupendo ejemplo de producción interartística de vanguardia.³ La actividad intelectual de Giménez Caballero estuvo fuertemente vinculada con el vanguardismo, y su obra presenta gran variedad de técnicas y motivos asociados con esa tendencia; desde la voluntad de pureza y la “deshumanización” (propios de la “vanguardia constructiva” española), hasta la exaltación del deporte y la máquina (más cercanos al futurismo italiano). Pero lo interesante para nosotros es que en su trabajo confluyen además el ya mencionado uso de técnicas interartísticas (en sus *Carteles*) con un especial interés por las cuestiones políticas y morales. En efecto, tal como señala José-Carlos Mainer:

Seguramente era también el más lúcido de todos los jóvenes de 1927 con respecto a la significación política y moral de la posición vanguardista: en primer lugar, por lo que su obra tiene de tentativa de politizar la rabiosa contemporaneidad del movimiento (que para él concluirá en una adhesión absoluta y precursora al fascismo); en segundo lugar, por su preocupación de hallar un lugar histórico a la promoción que se definió a sí misma como al margen de tal cosa, pero que Giménez Caballero entroncó acertadamente con la brecha de la ruptura intelectual marcada a fin de siglo. (246)

Así, pues, la figura de Giménez Caballero resulta clave para estudiar tanto las relaciones entre las artes como las relaciones entre estas y la política, pues ambas conexiones estuvieron muy presentes en su andadura intelectual. Giménez Caballero transmitió a *La Gaceta Literaria* su preocupación personal por estos asuntos, que por otro lado no dejaban de ser temas candentes y de interés general en la época en que se publicó la revista.⁴ En efecto, el momento histórico y artístico previo a la Segunda República española se caracteriza fundamentalmente por un agotamiento de la posición “purista” de la vanguardia y un resurgimiento de posturas artísticas vitalistas y comprometidas con una realidad política que aparecía cada vez más agitada y polarizada. *La Gaceta Literaria* constituye un lugar privilegiado en el que asistir a esta transformación del clima

intelectual español. Para nuestro particular propósito aquí, resultará especialmente interesante constatar cómo afecta esta transformación a la idea vanguardista de la comunidad de las artes. Como veremos, la aparición de esta nueva sensibilidad va a suponer necesariamente un agotamiento de lo interartístico entendido como proyecto común de un arte autónomo y autorreferencial. Una vez la hegemonía del “purismo” vanguardista haya sido destituida por la irrupción de lo político, aparecerán diferentes factores que harán necesario repensar lo interartístico; desde la supeditación del arte a un fin político externo hasta la recuperación de un cierto vitalismo y romanticismo, pasando por la aparición de una forma de vanguardia en la que sí cabe lo político (el surrealismo).

Pero consideremos ahora, de momento, la cuestión de lo interartístico en *La Gaceta Literaria* en un nivel inmediato: el de la propia revista como objeto. A diferencia de las revistas ultraístas, pioneras del vanguardismo español que pretendían constituir en sí mismas una obra de arte, *La Gaceta Literaria* se presenta fundamentalmente como una publicación de crítica literaria y artística, así como de noticias relacionadas con el mundo cultural y social. Si bien es cierto que incluye ocasionalmente poesía (y, con menos frecuencia, relatos), además de numerosas ilustraciones, su verdadera vocación no es la de ser un vehículo para la creación literaria o gráfica, sino la de ofrecer al público un “periódico de las letras.” Esta vocación se traduce en una apariencia visual más bien convencional, con poca variedad tipográfica y un uso de la imagen similar al de los diarios informativos de la época. Es interesante comparar estas características con el despliegue de creatividad a nivel formal que se encontraba en revistas vanguardistas de principios de la década de los 20, como *Ultra*, *Reflector*, *Tableiros*, *Horizonte*, *Vértices* y *Tobogán*. En estas publicaciones lo literario y lo visual se funden en una “zona de indeterminación” puesta al servicio de la creación de un artefacto que no solo contiene comentarios o informaciones sobre arte, sino que puede considerarse como un objeto artístico en sí mismo. La revista *Ultra*, en concreto, “es un tríptico en cartón que se encuentra a medio camino entre la revista y el cartel, con gran variedad tipográfica y grabados” (Soria Olmedo, *Vanguardismo* 89), y su gran aportación es precisamente su “nueva forma de concebir una revista literaria” (Soria Olmedo, *Vanguardismo* 69). Frente a esto, *La Gaceta Literaria* adopta un formato de periódico convencional y, solo ocasionalmente, incluirá en sus páginas combinaciones innovadoras de texto e imagen, como los ya citados carteles de crítica literaria elaborados por su director, Giménez Caballero.⁵

Tales diferencias a nivel formal son paralelas respecto a las divergencias en las concepciones del arte y su crítica. Mientras las revistas ultraístas estaban todavía bajo un influjo preeminente y directo de la estética cubista, creacionista y dadaísta, *La Gaceta Literaria* se sitúa en la cercanía de la vanguardia pero se abre al mismo tiempo a otras corrientes intelectuales y artísticas. Está en sus presupuestos básicos el ser una publicación plural y cosmopolita, que evite tan-

to los particularismos estéticos como los localismos.⁶ Esta vocación de apertura y eclecticismo se hizo explícita en el primer número de la revista, tanto a través del conocido artículo de Ortega “Sobre un periódico de las letras,” como en la “Salutación” de su director. Así, Ortega y Gasset, desde su posición de intelectual consagrado y de “padrino” del “arte nuevo” español, indica a la naciente publicación cuáles son los errores a evitar:

Fuera un error de *La Gaceta Literaria* contentarse con ser un semanario más de juventud, en que un equipo lírico empuja hacia una meta alucinada el balón de su programa particular. Esta táctica ha puesto en grave peligro la salud de las letras francesas. El propósito debe ser estrictamente inverso: excluir toda exclusión, contar con la integridad del orbe literario español y sus espacios afines – como hace el periódico, que no comienza mutilando la sociedad para hablar solo de un rincón. (1)

Haciéndose eco de esta voluntad universalista, Giménez Caballero termina su “Salutación” con la siguiente exhortación a sus “compañeros de letras”: “¡Embarcad! Cabemos todos” (1). Así pues, *La Gaceta Literaria* inicia su singladura con un espíritu plural que mantendrá a lo largo de toda su existencia, a pesar de las preferencias vanguardistas de su director y gran número de sus colaboradores. En un nivel de análisis de la revista como objeto observamos, por tanto, que las relaciones entre las artes se dan en ella según patrones tradicionales más que vanguardistas, y esto se corrobora en el uso de las clásicas secciones que dividen al arte en disciplinas concretas (literatura, cine, teatro, música o arte). La presencia del ideal interartístico vanguardista en *La Gaceta Literaria* se va a producir, por tanto, más a nivel de teorización que de concepción y organización de la revista como objeto.

En cualquier caso, el hecho de que *La Gaceta Literaria* no sea una revista concebida como objeto interartístico no es el fruto accidental de una decisión arbitraria de sus redactores. Debemos darnos cuenta de que en 1927 ya no quedaba en España ninguna revista de tales características. Como señalábamos antes, el vanguardismo había comenzado su declive, produciendo la rápida extinción de “revistas-cartel” como la mencionada *Ultra*. Sin embargo, hay que precisar que el vanguardismo que estaba en vías de desaparición era concretamente aquel que había defendido cierto ideal de pureza, de no contaminación del arte por la realidad externa (y que al mismo tiempo favorecía la “contaminación” de unas artes por otras). Iniciado jovial y eclécticamente por Gómez de la Serna y el ultraísmo, auspiciado posteriormente por la tutela filosófica de Ortega y desarrollado en su llamada versión “constructiva” (que permitió una modernización de las artes españolas sin grandes sobresaltos), ese “vanguardismo de la pureza” estaba llegando al agotamiento en el momento en que aparece *La Gaceta Literaria*. Pero debemos tener en cuenta que, si bien tal fue el vanguardismo preeminente en España, no fue, en cualquier caso, el único. Pues, en efecto, circu-

laron también (minoritariamente) otras líneas de pensamiento y creación que pueden considerarse vanguardistas y que, justamente, sí estaban abiertas a la “contaminación” del arte por la realidad vital, social y política. Nos referiremos aquí fundamentalmente al futurismo, que vive un breve renacimiento a través de las páginas de *La Gaceta Literaria*, y al surrealismo, que, a pesar de su escasa implantación en el ámbito español, suscita curiosidad e incluso polémica. Fueron estos *otros* tipos de vanguardismo, más vinculados a lo político, los que pasaron a ocupar el centro de atención en los años de publicación de *La Gaceta Literaria*, y desde ellos hay que pensar los modelos de relación entre las artes que se pusieron en juego.⁷

El caso del futurismo es llamativo por lo aparentemente anacrónico de su recuperación en *La Gaceta Literaria*, propiciada por el interés personal, ya mencionado, que su director tenía en tal movimiento. Lejanos ya los años de irrupción y consagración del futurismo (1910-1914, según Guillermo de Torre), reaparecía de pronto un nuevo interés sin duda debido a que el futurismo había sido hasta la fecha el movimiento vanguardista con más clara vocación de intervención política. La sensibilidad de Giménez Caballero respecto a esa dimensión política de la vanguardia y la creciente politización del ámbito intelectual español van a posibilitar una serie de apariciones del futurismo y de su líder, Marinetti, en *La Gaceta Literaria*. Con motivo de la visita del insigne agitador artístico a España, Giménez Caballero publica en el número 28 (1 de febrero de 1928) una “Conversación con Marinetti” en la que defiende al italiano y su movimiento frente a acusaciones de senectud y obsolescencia: “Marinetti es un caso de juventud inmarcesible. Es mentira que tiene cincuenta años. Y que *ha pasado*. Se ha desviado, solamente, para enhebrarse a un futuro. El futurismo de Marinetti está todavía en el futuro” (3). La vinculación de Marinetti con el fascismo está presente en este especial “Letras italianas” a través de un “Telegrama de un *duce* a otro,” que firma Mussolini y que se incluye en la misma página que la conversación con Giménez Caballero. En este texto Mussolini se refiere a Marinetti como “il mio caro vecchio amico delle prime battaglie fasciste” (3). Aparece también en la misma plana una “Efigie de Marinetti,” de Guillermo de Torre, en la que se señala específicamente el “influjó moral y político” que caracterizó al futurismo frente a “los demás movimientos similares.” De Torre hace referencia a la versatilidad del futurismo, que “multiplicó su actividad en distintos sectores estéticos – lírica, teatro, música, pintura” (3). Así pues, no parece en principio que la vanguardia politizada en su “versión futurista” tuviera por qué renunciar a la idea del tronco común de las artes. Y en este sentido la actualidad del futurismo supondría cierta vigencia de las relaciones interartísticas vanguardistas. Sin embargo, parece claro que lo que se está rescatando del futurismo en *La Gaceta Literaria* de estos años es más su vinculación con la política que su estética interartística. En la España de 1928, tras casi tres décadas de experimentación vanguardista, a nadie iban a sorprender las alteraciones

tipográficas de los poemas fonéticos de Marinetti.⁸ Lo que interesaba era su vinculación con el fascismo. Y así se hace patente en el artículo “Los escritores italianos y el fascismo” que dos números más tarde, en el 15 de marzo de 1928, aparece en *La Gaceta Literaria* como respuesta a ciertas acusaciones hechas a las “finalidades políticas más que literarias” del viaje de Marinetti a España. Firmado por el italiano Ettore de Zuani, este artículo es una apasionada defensa de la vinculación del arte con la política en general, y con el fascismo en particular. De Zuani concluye relatando cómo un escritor barcelonés se extrañaba de que Marinetti pudiera ser fascista y amante de la libertad al mismo tiempo. El autor del artículo responde a tal perplejidad lapidariamente: “Porque solo donde hay disciplina política puede darse la libertad artística” (5).

Significativamente, en este mismo número de *La Gaceta Literaria* aparece un artículo acerca del otro movimiento de vanguardia al que hacíamos referencia por su vinculación con lo político: el surrealismo. A diferencia del futurismo, este movimiento se encuentra en su momento de despegue, y su recepción en España es todavía muy limitada. Lluís Montanyà, autor del artículo (titulado “Superrealismo”), se muestra crítico con el movimiento por su excesivo irracionalismo y concluye afirmando que, a pesar de que los superrealistas tienen razón en seguir a Rimbaud y no querer ser “esclavos de su propia razón” (5), es preciso también no ser “el esclavo de una sensibilidad a veces enfermiza, ni dejarse señorear por una imaginación, a veces morbosa” (5). Casi tres años más tarde aparece otro artículo que plantea también objeciones al “superrealismo,” esta vez con mayor rotundidad. Eugenio Montes, en su “El marqués de Sade y los niños terribles,” ataca a los surrealistas por su malditismo y, en general, por mezclar arte y vida:

Para no caer en el arte por el arte, hay que distinguir entre el arte y la vida. Bretón, Aragón, Peret y Dalí no distinguen. Ponen el dedo en la vida, que es poner el dedo en la llaga. Pero hurgan tanto, que hacen del dedo llaga también, pura – o impura – herida. (5)

En sintonía con estas críticas al surrealismo están las realizadas por Juan Ramón Jiménez (figura emblemática de la “poesía pura”) a ciertos poetas españoles que utilizaban técnicas surrealistas o que eran afines a ese movimiento. De nuevo se les critica por introducir en la poesía elementos ajenos a ella. Y es que, en efecto, el surrealismo se caracterizaba por una estética de la hibridación en la que no solo se mezclaba el arte con la vida, sino también las artes entre sí. Como movimiento de vanguardia, el surrealismo se sitúa en una posición trasgresora, que pretende ir más allá de todo límite convencionalmente trazado y, por tanto, constituye una tendencia desde la cual se potencian de nuevo las relaciones interartísticas. Resulta muy significativo que precisamente algunos de esos jóvenes artistas a los que criticaba Juan Ramón practiquen diversas disciplinas y conciban su trabajo como una poética unitaria que se puede expresar tanto a

través de medios escritos como pictóricos.⁹ *La Gaceta Literaria* da cabida a este tipo de experimentaciones interartísticas cercanas al surrealismo (del mismo modo que se la da a sus detractores), publicando poemas del pintor Dalí, siguiendo atentamente su colaboración cinematográfica con Luis Buñuel e incluyendo en sus páginas dibujos del poeta García Lorca.¹⁰ Salvador Dalí aparece en aquellos años como el más destacado artista surrealista español y al mismo tiempo como el más claramente polifacético. Giménez Caballero le entrevista en su casa de París a raíz del escándalo suscitado por el asalto de los *camelots du Roi* a un cine donde se proyectaba *l'Age d'or*, y le elogia en los siguientes términos: “Afortunadamente, tú eres un escritor-pintor, como hay médicos-pintores, gente de doble capacidad. Tú crees no ser escritor porque escribes horrendamente la ortografía castellana. Pero tus poemas publicados en *La Gaceta* han tenido un verdadero éxito literario” (3).

Así pues, el surrealismo va a aparecer reflejado en *La Gaceta Literaria* como un movimiento vanguardista que propicia las relaciones interartísticas, como antes lo habían sido el cubismo, el futurismo, el ultraísmo y otros. Pero, al mismo tiempo, por su fuerte vinculación con la política (en concreto con el comunismo), el surrealismo supone un tipo de vanguardia radicalmente distinta a la que había predominado en la escena intelectual española.¹¹ Frente a la vanguardia “pura” y “constructiva” tutelada por los patriarcas intelectuales de generaciones anteriores (Ramón, Ortega, Juan Ramón), el surrealismo aparece como un fenómeno radicalizado, subversivo y desafiante; y, como tal, nunca va a llegar a alcanzar una verdadera implantación en los círculos españoles.¹² Sin embargo, el signo de los tiempos es el de la politización de la escena cultural, así como la polarización de las posiciones políticas. Y Giménez Caballero, que percibe claramente este signo, se interesa por el surrealismo y, es más, lo encuentra incluso decepcionante en cuanto a su radicalidad política:

El surrealismo se dice a sí mismo “al servicio de la revolución.” Y lo está teóricamente ... Pero el surrealismo es hoy por hoy una caza de incautos. Una morfina más, un estupefaciente más que los zorros y zorras de siempre dan a los niños sanos de la burguesía para envenenarlos y para encanallarlos. El superrealismo es una disolución de la clase burguesa y los conejos de Indias, esos superrealistas manejados por el bolchevique, el judío o el fascista, por el *camelot*, por el faccioso. (“Palabras con Salvador Dalí” 3)

Lo político es el ámbito en el que verdaderamente se juega el destino del mundo, y lo artístico tan solo un espejismo, un títere de los poderes fácticos. Tal parece ser la idea que se desprende de las palabras de Giménez Caballero, y que poco a poco va a ir impregnando la escena cultural española en general, y *La Gaceta Literaria* en particular. En este sentido resultan fundamentales las encuestas realizadas por la revista acerca del vanguardismo y sobre la relación entre arte y política. A pesar de la gran disparidad de opiniones recogidas en

ellas, es posible obtener una clara idea de conjunto. En primer lugar, el propio hecho de que se plantearan tales encuestas es representativo del gran interés que las cuestiones políticas suscitaban ya en el ambiente cultural. Pues, en efecto, de las cuatro preguntas incluidas en la encuesta sobre el vanguardismo, la última reclamaba un juicio político sobre este. Y, además, muchos de los encuestados, entre ellos el propio Giménez Caballero,¹³ presentaron su lectura general del fenómeno vanguardista tanto en términos políticos como estéticos. Cabe entender esta encuesta como la extensión colectiva de un certificado de defunción oficial para este fenómeno artístico.¹⁴ Y uno de los motivos principales del fallecimiento es sin duda la ineficacia política de la vanguardia tal como se había entendido en España. En cuanto a la encuesta sobre la relación entre arte y política, de nuevo a pesar de sus variopintas respuestas, marca un claro tono general que consiste en la separación cada vez más clara de quienes todavía defienden el purismo vanguardista frente a los que están abiertos a las nuevas tendencias. Dentro de estos últimos pronto se van a distinguir los dos bandos “extremistas” que van a protagonizar los tristes sucesos bélicos de la naciente década: comunistas y fascistas. *La Gaceta Literaria*, en su vocación de atender no solo a lo artístico sino también a lo social, había venido incluyendo desde el principio artículos de uno y otro signo. Nos hemos referido ya al fascismo en relación con Marinetti y el futurismo. Y volveremos sobre él necesariamente, pues es esta ideología la que lleva *La Gaceta Literaria* a su fin, debido al aislamiento que, al abrazarla abiertamente, va a sufrir su director. Pero veamos ahora qué recepción tiene el comunismo y en general las políticas de signo izquierdista o social en las páginas de la publicación.

Destaca en este sentido la sección “Los obreros y la literatura,” a cargo de Julián Zugazagoitia, que aparece ya desde el número 3 y que propone un acercamiento sociológico al fenómeno de la literatura, concretamente a la recepción de esta en el mundo obrero. Preguntarse en aquel momento qué leen los obreros era un gesto de clara significación política. Más allá de todo paternalismo o idealización, Zugazagoitia emprende a través de las páginas de *La Gaceta Literaria* una investigación sociológica que pretende mostrar un estado de cosas, problematizando estereotipos. De ahí que en el artículo que abre la sección acabe preguntándose: “¿En qué medida es mayor la cultura del lector medio a la de nuestro obrero?” (5). A través de este tipo de preguntas se está poniendo de nuevo sobre la mesa la relación entre la política y la literatura, pero esta vez desde un punto de vista diferente. Pues lo que se pretende desde esta sección no es teorizar acerca de cuál debería ser la relación de la una con la otra, sino más bien constatar cómo la propia existencia de la literatura supone ya un tipo de experiencia política, en tanto que el fenómeno literario nunca se da en el vacío sino bajo unas determinadas condiciones de producción, difusión y recepción.¹⁵ Al clarificar estas condiciones concretas y hacerlas públicas se está mostrando cómo la literatura es ya de por sí un elemento de la vida social y política, en tan-

to que forma parte del entramado de relaciones económicas y de poder que la constituyen.¹⁶ Resulta interesante ver cómo Zugazagoitia (5) desvela ciertos mecanismos socioculturales que no siempre producen los resultados que cabría esperar. En este sentido, señala cómo el gusto literario de los obreros es mejor que el del lector medio porque este tiene acceso a las librerías donde se venden novelas nuevas y de mala calidad, mientras aquellos son lectores de biblioteca pública y “solo” tienen acceso a Galdós, Eça de Queiroz o Anatole France. *La Gaceta Literaria* desarrolla una línea de análisis continuada acerca de estos temas que culmina en el especial “En el centenario de Tolstoi. Los obreros y la literatura,” en el que colaboran varios autores. De nuevo el propósito es acercarse al tema evitando estereotipos tanto idealizantes como peyorativos. La estrategia es dar la palabra al obrero, traer verdaderamente al obrero a las páginas de una revista que en principio no parece estar pensada para él; mostrar la relación de los obreros con la literatura en lo que tiene de problemática, más allá de todo eufemismo o manipulación. El número incluye una encuesta sobre los gustos literarios de los obreros, que revela preferencias por autores como Galdós y Blasco Ibáñez; poco afines al tipo de literatura que suele aparecer en *La Gaceta Literaria*. Tales resultados son reseñados en el editorial de ese mismo número (presumiblemente de Giménez Caballero) con cierto desprecio;¹⁷ y eso es precisamente lo que nos muestra la ausencia de paternalismo y la pluralidad de opiniones que tienen cabida en *La Gaceta Literaria*. Pero, de modo más significativo para nuestros propósitos, lo que nos enseña esta línea de investigación es la importancia que lo social tenía en la publicación desde el comienzo de su andadura y cómo el debate político se estaba poco a poco infiltrando en el cultural.

Otra importante muestra de esta infiltración, también relacionada con posturas izquierdistas, es la inclusión del artículo de Walter Benjamin “Los escritores rusos y el comunismo.” Lo interesante es que el texto se presenta en columna paralela al artículo ya comentado de Ettore de Zuani. Este juego de simetrías entre fascismo y comunismo resulta totalmente deliberado, y de nuevo lleva la marca del omnipresente Giménez Caballero, que parece ser muy consciente de la importancia de estos dos sectores como protagonistas del momento político y cultural.¹⁸ Andrés Soria Olmedo ha señalado con total claridad cómo lo que se está dando en este momento es una sustitución de lo que antes se entendía por vanguardismo en España por estas posiciones “extremistas,” de raigambre más política que estética:

La vanguardia se polariza en dos frentes opuestos, que podríamos simbolizar en los nombres de Marinetti y Brecht, o el Breton del segundo manifiesto. En política: fascismo y comunismo. Y entre ambos polos ... el conjunto de lo que hasta ahora hemos llamado vanguardia, del ultraísmo al grupo del 27, del Ortega de la *Deshumanización* a la poesía pura. (*Vanguardismo* 286)

En agosto de 1931 *La Gaceta Literaria* aparece con un nuevo subtítulo: *El Robinsón Literario de España*. Giménez Caballero redacta íntegramente ese número y los 5 siguientes; ha sido abandonado por todos sus colaboradores. De este modo, un “periódico de las letras” que había apostado por reflejar “la integridad del orbe literario español,” según proponía Ortega, acaba convertido en vehículo de las opiniones personales (fundamentalmente políticas) de un individuo. Recogiendo la metáfora marina del primer editorial de *La Gaceta Literaria*, Giménez Caballero explica en la presentación del *Robinsón* cómo su anterior proyecto (“feliz buque empavesado”) navegó huyendo de tierra, llevado por “la poesía pura de evitar el contacto” (1), hasta que fue perdiendo todos sus tripulantes. Finalmente, podemos añadir nosotros, el iceberg que lo hizo naufragar no fue otro que el de la irrupción de la política en lo artístico.

Pero, por supuesto, no fue cualquier política, sino una muy concreta, la que acabó por dejar solo a GeCé. Vale la pena detenerse un poco más sobre el significado de su deriva ideológica, que no puede explicarse solo como el resultado de un difuso “espíritu de los tiempos,” o de su personal idiosincrasia. Como ha señalado Enrique Selva, en la evolución intelectual de Giménez Caballero se advierte la continuidad de un “interés por las posibilidades de regeneración de España” (“Giménez” 328) que estaba allí desde el principio, desde su primera y muy poco ultraísta obra, *Notas marruecas de un soldado* (1923). Este interés permanece en Giménez Caballero durante su fase de adscripción a los círculos de la vanguardia “deshumanizada” (colaboraciones en *El Sol* y *Revista de Occidente*) y resurge con fuerza en su posterior fascismo. Y es que hay que recordar que los presupuestos orteguianos acerca del “arte deshumanizado” iban acompañados inevitablemente de un elitismo esencial que por lo demás no podía dejar de tener implicaciones “humanas, demasiado humanas” (muy parecidas a las que los propios regeneracionistas habían puesto ya en marcha, en otro contexto).¹⁹ El arte deshumanizado, como el resto de propuestas culturales de Ortega, no era una realidad directamente accesible a las masas, sino a las élites de reformadores sociales entre las que él mismo se encontraba. Son estas implicaciones elitistas y esencialistas las que Giménez Caballero va a llevar al extremo con su apuesta por un “cesarismo” que vale tanto para la esfera artística como para la política, como muestra Selva al analizar la obra de GeCé *Hércules jugando a los dados* (1928): “de la misma manera que el arte solo atiende a la minoría preparada para entenderlo mientras desprecia a la masa ignara, la nueva humanidad ‘no entiende de burgueses ni de proletarios, sino de regidores y regidos, de proas y de masas’” (“Giménez” 333).

Es preciso, por tanto, señalar que la soledad de este nuevo Robinsón no era quizás tan acusada en una España que, a pesar de su recién estrenado republicanismo, seguía alimentando (incluso en círculos relativamente “liberales”) un denso poso intelectual esencialista, elitista y radicalmente antidemocrático. No por ello deja de ser cierto que la manera en que Giménez Caballero comen-

zó a reinterpretar ese poso y a convertirlo en su virulenta teoría estéticopolítica fascista fue extremadamente desagradable para algunos de los que habían contribuido a crearlo. Como ha señalado Manfred Böcker, Giménez Caballero fue uno de los primeros españoles que se identificó públicamente y sin ambages como “fascista,” en un país que hasta mucho más tarde prefirió eufemismos como “nacionalsindicalista” o “nacionalcatólico.” De esta forma, GeCé resultaba ser un especie de espejo deformante en el que ni la derecha moderada ni los círculos de la vanguardia elitista querían mirarse, quizás porque temían encontrar lo peor de sí mismos.²⁰

Los cinco números de *El Robinsón* que Giménez Caballero logra redactar en solitario son una extraordinaria crónica de las debilidades y paradojas de la Segunda República, que nace poco antes de la revista. En esta fase cada vez más radicalizada e inevitablemente idiosincrática del periodismo practicado por GeCé las relaciones entre cultura y política son vistas, ya casi en su totalidad, desde la perspectiva de este último ámbito. Si la llamada “República de los intelectuales” resulta un constante objeto de interés y de crítica para el periódico no es tanto por las consecuencias que la implicación en lo político pueda tener en la obra de dichos intelectuales, sino por la aportación que estos puedan hacer al funcionamiento del nuevo estado. En este sentido, Giménez Caballero se deshace en múltiples sarcasmos e ironías acerca de la multitud de intelectuales convertidos en embajadores, poniendo en duda la pertinencia de tales nombramientos (quizás, como apunta Enrique Selva, resentido por su propia exclusión de tales círculos y cargos). En cualquier caso, Giménez Caballero se muestra perspicaz en cuanto a identificar, con notable anticipación, las rémoras que el nuevo sistema arrastra desde su nacimiento. Su interés por los movimientos políticos contemporáneos le hace darse cuenta de que el apego por los esquemas liberales y burgueses lleva al nuevo régimen republicano a ignorar los que finalmente se van a imponer como fenómenos cruciales de la coyuntura histórica: la irrupción de las masas, el ascenso del proletariado, la expansión de las nuevas ideologías antiliberales. Giménez Caballero emplea todas sus fuerzas en atacar a la república porque la considera un compendio de los elementos ideológicos más rancios de la clase media burguesa y urbana, anclada en una modernidad incurablemente decimonónica.²¹ Llega hasta el punto de abominar de todo cosmopolitismo y reivindicar un “ruralismo” bastante estafalario, llenando las columnas de *El Robinsón* de exaltaciones de lo popular, por lo demás tan artificiales como las que él mismo criticaba cuando provenían de círculos burgueses republicanos:

Ya sé que todo camina hacia la democracia, hacia lo mecánico; que todo conspira contra lo popular, contra el pueblo mismo; que la ciudad devora como un cáncer el agro, el paisaje, el hombre y la bestia, la primitivéz de la vida. Que todo se hace máquina, deshumano, racionalizado, confortable y tal. Que vivir y morir van siendo cosas sin excesiva

importancia, cosas flanqueadas de específicos, de fórmulas urbanas, de mediocridad, de americanidad, de sensatez y de facilidades. (“Madrid” 7)

Este tipo de afirmaciones, si bien cargadas de la vehemencia que caracterizaba el tono de *El Robinsón*, pueden tomarse como un ejemplo representativo del masivo abandono de los presupuestos “deshumanizados” o “lúdicos” que se asociaron con el vanguardismo en España y que resultaban no solo ya impertinentes, sino también despreciables, para la mayoría de los intelectuales españoles a comienzos de la década de los treinta (incluyendo a aquellos que, como el propio GeCé, habían sido muy pocos años antes defensores furibundos del credo vanguardista). También en esto, entonces, Giménez Caballero estaba menos solo de lo que parecía, a pesar de sus estridencias.

Las relaciones entre las artes en el período que se abre con las robinsonianas diatribas de Giménez Caballero van a estar fuertemente marcadas por los factores que hemos ido señalando hasta ahora: politización, agotamiento de la vanguardia purista, irrupción del fascismo y del comunismo. Todos estos fenómenos fueron canalizados por *La Gaceta Literaria* durante su andadura, y por eso el estudio de su travesía nos ha permitido asistir al agotamiento de la que hasta ese momento había sido posición dominante en cuanto a la manera de entender lo interartístico en España. Sin suponer un retorno a una concepción clásica de la mimesis como copia de la realidad, la nueva hegemonía de lo político como criterio de justificación de las artes va a provocar una reorganización de las relaciones entre ellas. Así, en el caso del arte fuertemente politizado que aparecerá en los treinta, lo interartístico no va a ser ya tanto la consecuencia de una función poética compartida por diversos medios expresivos como el producto de un esfuerzo por alcanzar mayor capacidad de transmisión de un mensaje e intervenir así directamente en la escena política.²² Pues esa república que tan duramente criticaba Giménez Caballero desde *El Robinsón* no solo era una “República de intelectuales,” sino que desde el primer momento se volcó hacia la cultura y el arte como elementos fundamentales de su programa populista, creando las famosas “Misiones Pedagógicas” en el mes siguiente a su proclamación. De este modo, por mucho que, ciertamente, la república se alimentara de una élite intelectual eminentemente burguesa y urbana, existía en ella un fuerte anhelo de llevar la cultura a las masas proletarias y campesinas, llegando hasta el último de esos pueblos remotos que Giménez Caballero había redescubierto con tanta pasión.²³

Esta politización populista del arte se alimenta de lo interartístico como de cualquier otro medio a su disposición. De hecho, el concepto de “intermedialidad,” que Metchild Albert propone en su volumen colectivo sobre la vanguardia española, es quizás más apropiado para referirse a las relaciones entre las artes que se produjeron durante esta época. Pues, en efecto, desde posiciones asumidas por movimientos como las “Misiones Pedagógicas” (en cuyo contexto

aparece “La Barraca” lorquiana), formas artísticas tradicionalmente elitistas como la literatura o el arte plástico de vanguardia se fusionaban con fenómenos propios de la sociedad de masas como la radio o el cine, y con otras formas más cercanas a lo popular o lo folclórico, como el baile o los espectáculos de marionetas. Si lo interartístico en las primeras vanguardias españolas parecía estar impulsado ante todo por un rechazo de la *mimesis*, por una cierta voluntad de alejamiento del mundo (que, no obstante, y como hemos visto, también se podía poner “al servicio de la revolución”), en este arte comprometido y populista de los años treinta va a ser precisamente la intención de actuar sobre lo social la que propicie el recurso a distintos “medios” de expresión o comunicación, independientemente de que estos sean considerados artísticos o no.²⁴

La Gaceta Literaria (y su peculiar apéndice, *El Robinsón Literario de España*), anticipó en cierta forma esta apertura a la intermedialidad a través de su interés por la dimensión sociopolítica del arte. Desde la propia decisión de presentarse como “periódico de las letras” y no como una “revista-objeto artístico” (que ejemplificábamos en la citada *Ultra*) *La Gaceta Literaria* proponía ya una autoconciencia de su condición “mediática,” abierta a un mundo en el que, como profetizó Walter Benjamin, las “auras” artísticas estaban dejando paso a las distintas formas de producción y reproducción que configuraban el panorama sociopolítico de la época.²⁵ Según Benjamin, la reproductibilidad sustrae al arte su fundamentación ritual y le proporciona una fundamentación política. Podríamos añadir nosotros que en la era de la reproductibilidad técnica no solo el objeto artístico pierde su aura, sino que también le ocurre lo mismo a la propia noción de “disciplina artística.” Las diversas artes quedan identificadas como mediaciones que producen unas u otras transformaciones sociales, sin que estas les doten de especificidad. Más tarde otros teóricos continuarán desarrollando esta línea de pensamiento con resultados diversos: para Adorno, por ejemplo, en la sociedad de masas las artes son solo un producto más entre los muchos que la “industria cultural” se encarga de suministrar para el consumo. Para McLuhan, en cambio, la caracterización de las artes como fenómenos subsumidos en una realidad “mediática” más amplia contribuirá a crear un argumento optimista acerca de las capacidades humanas de transformar el mundo.

Desde la perspectiva contemporánea, no cabe duda de que la experiencia transformadora que registra y contribuye a producir la propia *Gaceta Literaria* resulta enormemente ilustrativa sobre los orígenes del mundo mediático, masificado y polimorfo en el que hoy nos encontramos. La deriva vanguardista desde lo interartístico hasta lo “intermedial” es inseparable de la fusión de los discursos políticos y artísticos que caracteriza al momento de la crisis del liberalismo burgués a principios del xx, y en particular a esos años en los que se publica *La Gaceta Literaria*. Pero, al mismo tiempo, la sociedad mediática, estetizada y espectacular que sobrevive a esa crisis en la segunda mitad del siglo hereda algunas características de aquel momento. El análisis de *La Gaceta Lite-*

raria como publicación que comienza a entenderse a sí misma y a las artes como “medios de comunicación de masas” nos podría ayudar a identificar estas pervivencias. El caso es especialmente interesante porque en *La Gaceta Literaria* se hace evidente la conexión de lo mediático, al menos en su “advenimiento,” con formas ideológicas que, en principio, no tendrían cabida en las sociedades democráticas occidentales reconstruidas tras la crisis del liberalismo. Esa vanguardia “intermedial” que *La Gaceta Literaria* difunde en su última etapa, ese arte puesto al servicio de una política hecha por los “medios” (de la nueva sociedad de masas) más que por los individuos (de la vieja sociedad liberal), no deja de ser el mismo del que Goebbels se apropia en su visión de la radio como medio de producción de una política estetizada y totalitaria. Así lo ha señalado Eduardo Subirats, que además relaciona ese totalitarismo nazi con la idea de la “obra de arte total” cultivada por las vanguardias.²⁶ En la utopía de Goebbels, según Subirats, “la política es definida como ‘obra de arte total’; el arte se eleva vanguardísticamente a ‘praxis vital.’ La estetización de la política y la acción social generan el gran espectáculo de un nuevo mundo” (126). Subirats apunta en su argumentación principal una ambigüedad generalizada de las vanguardias que las hace participar al mismo tiempo de un “espíritu emancipador y subversivo” y de la “construcción de una realidad civilizatoria congruente con la racionalidad del progreso tecnocientífico y las formas de dominación ligadas a este progreso” (14). En su aspecto más crudo, estas formas de dominación habrían evolucionado hacia una transformación de lo “intermedial” vanguardista en un “nuevo totalitarismo mediático” (123).

Esta ambigüedad que Subirats encuentra en el seno de la vanguardia nos recuerda a la identificada por el escritor barcelonés que, según un artículo de *La Gaceta Literaria* que hemos comentado, se extrañaba de que Marinetti pudiera ser a la vez fascista y amante de la libertad. La coincidencia de un ansia de totalidad y de disciplina con un instinto de subversión es constante en la obra de Giménez Caballero, y quizás también lo fue en el mundo cultural que su revista abanderó. Hemos mencionado ya las tendencias elitistas y antidemocráticas que albergaban el regeneracionismo y el pensamiento orteguiano, a pesar de ser movimientos de clara vocación progresista. La ambigüedad es quizás propia de la complejísima amalgama que conforma el proyecto moderno occidental, en tanto que impulso transformador de la tradición y creador, a la vez, de nuevas sujeciones. En cualquier caso, aquí hemos intentado arrojar luz sobre una pequeña deriva cultural dentro del paradójico caldo de cultivo que supone la versión hispánica de ese proyecto moderno, y, así, creemos haber contribuido a investigar cómo lo que en el momento de la vanguardia lúdica y deshumanizada constituyó una ruptura subversiva de las fronteras que arbitrariamente separaban a las artes se recuperó más tarde en el contexto de una intermedialidad naciente que se ponía al servicio de determinados proyectos políticos. La presencia, en algunos de estos proyectos, de un germen de “tota-

lización mediática” que llegará hasta nuestros días es una cuestión cuyo análisis en profundidad habrá que dejar pendiente para futuros estudios.

University of Pennsylvania

NOTAS

- 1 Me baso aquí en las reflexiones sobre vanguardia y relaciones interartísticas expuestas por Antonio Monegal en *En los límites de la diferencia: poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*.
- 2 Véase la afirmación de Soria Olmedo: “la comunidad entre las artes es un punto básico en el futurismo y, en mayor o menor medida, en las demás formaciones de vanguardia; es decir, los manifiestos y proclamas que las caracterizan vienen a proporcionar un tronco estético común, del que surgen las diversas ramas, y esta operación es intencionada. Cada ‘ismo’ traduce una actitud estética e ideológica previa que se desdobra en las diversas teorías y prácticas parciales, las cuales se desarrollan en relaciones de contigüidad, conteniendo rasgos comunes y rasgos específicos, cuyo porcentaje varía según los casos” (“Relaciones” 94).
- 3 Para un análisis de lo interartístico en esta obra ver los trabajos de Sarabia, Rodríguez Amaya y Dennis. Acerca de otro experimento interartístico de Giménez Caballero, los poemas efrásticos denominados “Fichas Textuales,” ver Pao.
- 4 Acerca de la influencia personal del interés político de Giménez Caballero sobre *La Gaceta Literaria*, Soria Olmedo afirma: “La evolución personal de Giménez Caballero arrastra de algún modo la de la revista. Este, como sabemos, pasa de una fase vanguardista, entusiasmada por el futurismo, a una adhesión incondicional al fascismo, con lo que el periódico ... es abandonado por sus colaboradores” (*Vanguardismo* 264). Volveremos sobre esta trayectoria intelectual y política más adelante, a raíz del fascismo de GeCé, que intentaremos poner en relación con ciertas potencialidades totalizantes de las relaciones interartísticas que se imponen durante la Segunda República. Dado que nuestro hilo analítico nos obliga a referir el interés de GeCé por lo político a su vanguardismo y, más concretamente, a su visión de lo interartístico, no podremos explorar a fondo otras dimensiones de esta faceta suya. Sin embargo, apuntaremos ya que su preocupación por cuestiones morales y políticas pudo haber sido “lúcida,” como señala Mainer, pero no por ello menos exenta de contradicciones. Giménez Caballero quiso conciliar el dinamismo y la apertura de miras de la vanguardia con una visión esencialista y fuertemente jerarquizada del mundo. Su voluntad de abrir el arte a la vida social y política aparece siempre marcada por esta contradicción. Un buen ejemplo es el de su “filosefardismo,” que cultivó desde *La Gaceta Literaria* de forma continuada: por un lado, se puede entender como un gesto cosmopolita e innovador, pero, por otro,

- como ha señalado Isabelle Rohr (30), este gesto estaba puesto al servicio de una visión nacionalista e imperialista de la “Hispanidad.”
- 5 Ver por ejemplo *La Gaceta Literaria*, 15 de julio de 1927, n.º 14, en el que se incluye el cartel “Universo de la literatura española contemporánea.”
 - 6 En esto *La Gaceta Literaria* viene a cubrir un ámbito desatendido por las existentes revistas literarias españolas: “Revistas, las había de distintos tipos: unas acogían preferentemente determinados modos poéticos; y otras, por ejemplo *Mediodía*, quieren ser órgano de expresión de una región sin discriminación de orientaciones o escuelas que encaucen la producción hacia un mismo compromiso estético. El campo de *La Gaceta* es mucho más extenso que el de cualquiera de estas revistas de creación ... merced a una orientación artística general y no meramente poética, así como al planteamiento plenamente ibérico y cosmopolita (Hernando 13).
 - 7 *La Gaceta Literaria*, sin embargo, no fue la única publicación que transmitió este tipo de negociaciones entre vanguardia y política, ni tampoco el futurismo y el surrealismo fueron las únicas tendencias vanguardistas que se prestaron a la politización. Las revistas *Post-Guerra* (1927-1928) y *Nueva España* (1930-1931), así como los escritores vinculados a ellas José Díaz Fernández y Antonio Espina, son buenos ejemplos de otros lugares de cruce entre la tendencia a la “rehumanización” política de aquellos años y la persistencia de técnicas y tradiciones de la vanguardia. Se podrían también citar los casos de Domingo López Torres y de Agustín Espinosa, ambos adscritos al surrealismo canario que proliferó en torno a la *Gaceta de Arte* (1932-1936), pero con intereses políticos de muy distinto signo: mientras el primero murió víctima de la represión franquista por su militancia revolucionaria, el segundo, tal como muestra Beatriz Gómez Gutiérrez en una nueva y exhaustiva relectura del personaje, frecuentó el falangismo, bajo la influencia de, entre otros, el propio Giménez Caballero.
 - 8 Como el incluido en el mencionado especial “Letras italianas,” de título “Machina lirica.”
 - 9 Nos referimos en este caso a Federico García Lorca, Salvador Dalí y Rafael Alberti.
 - 10 Sobre éste último se publica también un artículo de Sebastià Guasch, “Lorca dibujante,” en el cual se expone una reflexión sobre la poética-plástica como creación de “paisajes interiores” (4) que no deben intentar imitar a la naturaleza, al tiempo que se defiende la necesidad de ciertos artistas (como Lorca y Cocteau) de expresarse en diversos medios a la vez.
 - 11 De nuevo, como ocurría en el caso del futurismo, las mismas prácticas interartísticas que habían sido usadas por las vanguardias afines a la opción “purista” se ponían en el surrealismo al servicio de intereses políticos. Esto nos muestra que el hecho interartístico en sí no está vinculado de manera natural con prácticas políticas ni tampoco con prácticas “apolíticas.” *La Gaceta Literaria* recogió huellas de ambos usos de lo interartístico, pero, dada su orientación hacia el interés por la política, prestó mayor atención a las que estaban relacionadas con esta, como ocurría en los movimientos futurista y surrealista. Hay que añadir, en cualquier

- caso, que, considerado en términos abstractos, lo interartístico implica ya de por sí una aceptación de la misma lógica de “contaminación” o de hibridación que permite acercar el arte y la política. Ahora bien, las vanguardias “puras” que practicaron el interarte no se sintieron por ello impulsadas a extender dicha lógica de hibridación hacia la política.
- 12 Acerca de la existencia o no de un “surrealismo español,” ver el artículo de Antonio Monegal: “Por un lado se puede hablar de surrealismo como movimiento, definido estrictamente por un programa y delimitado históricamente. En este sentido no lo hubo en España. Sí lo hubo en tanto que se pueda entender lo surrealista como *modalidad*” (“La ‘poesía nueva” 57).
 - 13 Giménez Caballero afirma que la vanguardia “ya no existe. El momento actual es el de la llegada de todas las retaguardias. De los *reservistas*. En España solo queda el sector específicamente político, donde la vanguardia (audacia, juventud, subversión) puede aún actuar (“Una encuesta” 1).
 - 14 Así lo hacen tanto Anthony Leo Geist (157-58) como Andrés Soria Olmedo (*Vanguardismo* 284).
 - 15 De hecho, al incluir este tipo de secciones *La Gaceta Literaria* no puede dejar de suscitar una reflexión sobre sus propias condiciones de producción. La idea de “traer al obrero” a la revista pone en escena el tipo de problemas que Walter Benjamin se planteaba en su artículo “The Author as Producer.” Benjamin aludía a la prensa como ejemplo de un medio susceptible de caer en la falacia de difundir ideas revolucionarias amparándose al mismo tiempo en medios de producción burgueses: “the bourgeois apparatus of production and publication is capable of assimilating, indeed of propagating, an astonishing amount of revolutionary themes without ever seriously putting into question its own continued existence or that of the class which owns it” (94). *La Gaceta Literaria* nace como un periódico de las letras claramente identificado con una intelectualidad burguesa y liberal (que representa su “padrino” inicial, Ortega). Sin embargo, y quizás debido a la “conciencia social” de su director, posibilita desde sus propias páginas ese cuestionamiento del que habla Benjamin, o, cuando menos, una reflexión acerca de sus efectivas condiciones materiales de producción, acerca de su relación con las distintas clases sociales que la producen y la leen.
 - 16 De manera análoga, *La Gaceta Literaria* va a prestar atención a otros aspectos habitualmente olvidados o menospreciados de la producción literaria: los biográficos. Así se hace en las curiosas secciones “Las manías de los escritores” y “Los escritores vistos por sus mujeres.”
 - 17 “¿Es que nuestro obrero – y el obrero universal – tiene algo que ver hoy con la literatura? Si la literatura es esa vieja novela, ese viejo teatro, esa vieja lírica que prefieren muchos de los encuestados en nuestra encuesta, creemos que muy poco” (1).
 - 18 En la citada entrevista a Salvador Dalí, Giménez Caballero aconsejaba a los surrealistas que pactaran con sus agresores los *camelots du Roi*, poniendo como

- ejemplo un pacto entre fascistas y comunistas que al parecer acababa de producirse. Más tarde, en *Genio de España*, Giménez Caballero recordará que precisamente “De *La Gaceta Literaria* (1927-1932) surgieron las dos juventudes espirituales que cuajarían el porvenir de España. Los comunistas y los fascistas” (Mainer, *Falange* 89).
- 19 Recordemos que el propio Joaquín Costa había pedido en 1901 “un cirujano de hierro” para solucionar los problemas de la nación.
 - 20 Para un análisis de las relaciones entre regeneracionismo, elitismo intelectual y “tentación totalitarista” ver los trabajos de Loureiro y Balfour. Para una visión más amplia de las relaciones entre vanguardia y fascismo, ver el libro de Mark Antliff.
 - 21 Así describe a esta España burguesa, a la que ataca por su pasividad: “España es un inmenso café, un inmenso casino, una inmensa sala de butacas alunadas para ver la calle, lo que pasa, lo transeúnte, la acción. Y comentar” (“El gran teatro” 2).
 - 22 Ejemplo de esto sería el creciente interés de poetas como Lorca por el teatro, que *La Gaceta Literaria* reflejaba ya en una “Estampa de García Lorca, por Gil Benumeya,” en 1931.
 - 23 Giménez Caballero estaba, por lo tanto, más cerca de los planteamientos republicanos de lo que quizás hubiera deseado. En cualquier caso, estaba más cerca del interés por el arte político que detentaba la república que de las posiciones mantenidas al respecto por las fuerzas conservadoras en general. Como afirma Jaime Brihuega en *La vanguardia y la república*, “prácticamente el único proyecto artístico lanzado desde la derecha con un talante explícitamente político fue *El arte y el estado*, de Giménez Caballero. En general, los intelectuales y artistas con una ideología política de derecha permanecieron junto a los que (independientemente de una orientación determinada) propugnaban la idea de una incontaminación política del arte, fuese este o no de vanguardia” (48-49).
 - 24 Lo intermedial sería entonces una “variante ampliada” de lo interartístico (pues participa de su lógica “contaminante”) y, de igual forma, podría ser utilizado con fines políticos o, aunque no es el caso en el momento que estamos estudiando, también podría ser reivindicado desde posiciones “puristas” o “apolíticas.” Algo así ocurre en ciertos grandes espectáculos desarrollados en la era “mediática” en la que vivimos, como por ejemplo los grandes montajes escénicos u operísticos que se complacen en utilizar diversos medios pero siempre dentro de planteamientos que se asumen como meramente “estéticos.”
 - 25 Esta misma conciencia de lo mediático como forma de reproducción técnica estaba ya presente en los carteles de crítica literaria de GeCé. Así, en el prólogo al libro que los recopilaba (cito aquí su reproducción en la revista *Poesía*), el autor se apresuraba a poner en relación su uso de lo visual con el contexto del cartel industrial, y no con el de la pintura. Lo que le interesaba era entonces no tanto una “hibridación” de formas sino una modificación de funciones. No se trataba de crear un “arte que pide su utillaje a otros” (33), sino de “realizar en expresión literaria lo que la plástica ha resuelto ya por medio del cartel” (33). Es decir, se trataba de dotar a la literatura de ese carácter “industrial” que la pintura había alcanzado en el cartel, pues “aceptando

la industria como el nuevo Templo de la Vida, todo aquello que se ponga a su servicio se tocará positiva y no peyorativamente” (33).

- 26 También María Soledad Fernández Utrera ha resaltado el afán de totalidad como una de las características centrales de la vanguardia española, si bien ha entendido esta totalidad más bien como “hibridación” que como sometimiento de lo diverso a lo único.

OBRAS CITADAS

- ADORNO, THEODOR W. Y MAX HORKHEIMER. *Dialéctica de la Ilustración*. Trad. Joaquín Chamorro Mielke. Madrid: Akal, 2007.
- ALBERT, MECHTHILD, ed. *Vanguardia española e intermedialidad*. Vervuert: Iberoamericana, 2005.
- ANTLIFF, MARK. *Avant-garde Fascism: The Mobilization of Myth, Art, and Culture in France (1909-1939)*. Durham: Duke UP, 2007.
- BALFOUR, SEBASTIAN. “The Loss of Empire, Regeneracionism, and the Forging of a Myth of National Identity.” *Spanish Cultural Studies: An Introduction: The Struggle for Modernity*. Ed. Helen Graham and Jo Labanyi. New York: Oxford UP, 1995. 25-32.
- BENJAMIN, WALTER. “Los escritores rusos y el comunismo.” *La Gaceta Literaria* 30 (1928): 5.
- . “The Author as Producer.” *Selected Writings*. Ed. Howard Eiland and Michael W. Jennings. Vol 2. Part 2. Cambridge, Mass: Belknap, 2002. 768-82.
- . “The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility: Second Version.” *Selected Writings*. Ed. Howard Eiland and Michael W. Jennings. Vol 3. Part 2. Cambridge, Mass: Belknap, 2002. 101-34.
- BENUMEYA, GIL. “Estampa de Lorca, por Gil Benumeya.” *La Gaceta Literaria* 98 (1931): 7.
- BÖCKER, MANFRED. “¿Fascismo o nacionalsindicalismo? El fascismo español de la Segunda República y su relación con los movimientos fascistas en el extranjero.” *Vencer no es convencer: literatura e ideología del fascismo español*. Ed. Mechthild Albert. Frankfurt; Madrid: Vervuert; Iberoamericana, 1998. 13-29.
- BRIHUEGA, JAIME. *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936*. Madrid: Istmo, 1981.
- . *La vanguardia y la república*. Madrid: Cátedra, 1982.
- DENNIS, NIGEL. “De la palabra a la imagen: la crítica literaria de Ernesto Giménez Caballero, cartelista.” *El universo creador del 27: literatura, pintura, música y cine*. Ed. Cristóbal Cuevas García y Enrique Baena. Málaga: Congreso de Literatura Española Contemporánea, 1997. 363-77.
- FERNÁNDEZ UTRERA, MARIA SOLEDAD. *Visiones de estereoscopio: paradigma de hibridación en el arte y la narrativa de vanguardia española*. Chappel Hill: U of North Carolina. Department of Romance Languages, 2001.

- GEIST, ANTHONY LEO. *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso*. Barcelona: Labor, 1980.
- GIMÉNEZ CABALLERO, ERNESTO (GECÉ). *Carteles*. Madrid: Espasa Calpe, 1927.
- . “Carteles.” *Poesía* 26 (1986): 31-65.
- . “Conversación con Marinetti.” *La Gaceta Literaria* 28 (1928): 3.
- . “Editorial.” *El Robinsón Literario de España* 1 (1931): 1.
- . *Genio de España; exaltaciones a una resurrección nacional y del mundo*. Madrid: Ediciones de “*La Gaceta Literaria*,” 1932.
- . “El gran teatro de España.” *El Robinsón Literario de España* 4 (1931): 2.
- . *Hércules jugando a los dados*. Madrid: La Nave, 1928.
- . “Madrid, ya es democrático.” *El Robinsón Literario de España* 4 (1931): 7.
- . “Palabras con Salvador Dalí.” *La Gaceta Literaria* 96 (1930): 3.
- . “Salutación.” *La Gaceta Literaria* 1 (1927): 1.
- . “Una encuesta sensacional. ¿Qué es la vanguardia?” *La Gaceta Literaria* 83 (1930): 1.
- GÓMEZ GUTIÉRREZ, BEATRIZ. “Les mythes et leurs métamorphoses dans l'oeuvre d'Agustín Espinosa (1897-1939).” Tesis U de Paris IV Sorbonne, 2008.
- GUASCH, SEBASTIA. “Lorca dibujante.” *La Gaceta Literaria* 30 (1928): 4.
- HERNANDO, MIGUEL ÁNGEL. *La Gaceta Literaria, (1927-1932): biografía y valoración*. Valladolid: U de Valladolid. Departamento de Lengua y Literatura Españolas, 1974.
- JIMÉNEZ, JUAN RAMÓN. “Poetas de antro y dianche.” *La Gaceta Literaria* 94 (1930): 7.
- . “Satanismo inverso.” *La Gaceta Literaria* 98 (1931): 3.
- LOUREIRO, ÁNGEL. “Spanish Nationalism and the Ghosts of Empire.” *Journal of Spanish Cultural Studies* 4.1 (2003): 65-76.
- MAINER, JOSE CARLOS. *La edad de plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Madrid: Cátedra, 1981.
- . *Falange y literatura*. Barcelona: Labor, 1971.
- MARINETTI, FILIPPO TOMMASO. “Machina Lirica.” *La Gaceta Literaria* 28 (1928): 3.
- MCLUHAN, MARSHALL. *The Gutenberg Galaxy: the Making of Typographic Man*. Toronto: U of Toronto P, 1962.
- MONEGAL, ANTONIO. *En los límites de la diferencia: poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*. Madrid: Tecnos, 1998.
- . “La “poesía nueva” del 29: entre el álgebra de las metáforas y la revolución surrealista.” *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 16.1-2 (1991): 55-72.
- MONTANYÀ, LLUIS. “Superrealismo.” *La Gaceta Literaria* 28 (1928): 5.
- MONTES, EUGENIO. “El Marqués de Sade y los Niños Terribles.” *La Gaceta Literaria* 95 (1930): 5.
- MUSSOLINI, BENITO. “Telegrama de un duce a otro.” *La Gaceta Literaria* 28 (1928): 3.
- ORTEGA Y GASSET, JOSÉ. “Sobre un periódico de las letras.” *La Gaceta Literaria* 1 (1927): 1.
- PAO, MARÍA T. “Still(ed) Life. The Ekphrastic Prose Poems of Ernesto Giménez Caballero.” *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 25 (2001): 469-92.

- RODRÍGUEZ AMAYA, FABIO. "Los carteles literarios de Giménez Caballero (GeCé): invención y crítica entre *ludus*, poesía y pintura." *Ludus, cine, arte y deporte en la literatura española de vanguardia*. Ed. Gabrielle Morelli. Valencia: Pre-Textos, 2000. 463-88.
- ROHR, ISABELLE. *The Spanish Right and the Jews, 1898-1945*. Eastbourne: Sussex Academic P, 2007.
- SARABIA, ROSA, "Interarte vanguardista y algunas cuestiones teórico-críticas a considerar." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 28 (2003): 45-69.
- SELVA ROCA DE TOGORES, ENRIQUE. "La antítesis 'popular'/'democrático' en *El Robinsón Literario de España (1931-1932)*." *Vanguardia española e intermedialidad*. Ed. Mechthild Albert. Frankfurt; Madrid: Vervuert; Iberoamericana, 2005. 75-96.
- . "Giménez Caballero en el vórtice de la vanguardia hispana." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 18 (1994): 328-37.
- SORIA OLMEDO, ANDRÉS. "Relaciones entre teoría poética y teoría de las artes plásticas en el ámbito del vanguardismo español. Algunas Notas (1909-1931)." *1616* 4 (1981): 93-103.
- . *Vanguardismo y crítica literaria en España (1910-1930)*. Madrid: Istmo, 1988.
- SUBIRATS, EDUARDO. *Linterna mágica. Vanguardia, media y cultura tardomoderna*. Madrid: Siruela, 1997.
- TORRE, GUILLERMO DE. "Efigie de Marinetti." *La Gaceta Literaria* 28 (1928): 3.
- VV. AA. "En el centenario de Tolstoi. Los obreros y la literatura." *La Gaceta Literaria* 42 (1928): 1-6.
- VV. AA. "Una encuesta sensacional. ¿Qué es la vanguardia?" *La Gaceta Literaria* 83 (1930).
- ZUANI, ETTORE DE. "Los escritores italianos y el fascismo." *La Gaceta Literaria* 30 (1928): 5.
- ZUGAZAGOITIA, JULIÁN. "Los obreros y la literatura." *La Gaceta Literaria* 3 (1927): 5.