

Más allá de la tradición y el casticismo

Notas sobre la gráfica moderna en España

Carlos Pérez

Carlos Pérez es miembro del equipo del MUVIM (Valencia). Anteriormente desempeñó funciones profesionales en el IVAM y en el MNCARS. Ha sido comisario de diversas exposiciones.



Hasta hace relativamente poco, se ha tendido a minimizar en exceso las aportaciones de los escritores, arquitectos, músicos y artistas españoles en las referencias a su participación en los movimientos renovadores, y especialmente en el contexto de las denominadas vanguardias históricas. En sentido inverso, de un tiempo a esta parte, se observa la tendencia a exagerarlas a partir de una serie de muestras temáticas. No

es posible analizar en un artículo, de modo exhaustivo, el alcance real de su participación. Y más aún cuando el investigador descubre, día a día, materiales que ayudan a reconstruir la historia y que, desafortunadamente, no siempre es fácil encontrar en los museos y bibliotecas españoles. No obstante, publicaciones como el *Diccionario de las vanguardias en España. 1907-1936*, de Juan Manuel Bonet, y distintas exposiciones monográficas (podrían servir de ejemplo *El Ultraísmo y las artes plásticas, Arte moderno y revistas españolas. 1898-1936* o *Fotografía Pública*), han proporcionado datos suficientes para situar los hechos y los intentos en su justo lugar.

Es algo muy estudiado que, en nuestro país, la aceptación (caso de que se diera como tal) de las nuevas formas y modos de expresión fue tardía y escasamente rigurosa. Y es también evidente que el cubismo, el expresionismo, el futurismo, el constructivismo, como otras tantas corrientes de la época de entreguerras, no se manifestaron aquí con la decisión y la osadía con que lo hicieron en otros lugares de Europa y América. Hay que añadir, además, que tras la guerra civil, la mayoría de intelectuales comprometidos con el ideario de la República (y con los de la «modernidad»), se dispersaron en el exilio o fueron encarcelados. Y, asimismo, que las pautas estéticas marcadas por el franquismo supusieron una desconexión total con las propuestas internacionales y un regreso consciente a fórmulas artísticas y literarias del pasado. Además, en lo que se ha dado en denominar «los años de plomo», los funcionarios franquistas silenciaron, de modo sistemático, los esfuerzos de algunos intelectuales españoles, anteriores a la guerra civil, para incorporarse a la evolución cultural del siglo xx. Pero, antes de que se diera esa situación, ya existían otros obstáculos que habían entorpecido seriamente el desarrollo de los planteamientos innovadores. Por un lado, la persistencia del academicismo del siglo xix, con todas sus pautas pedagógicas, estrictas y rancias, que contribuyeron a la deformación de los artistas y de los escritores, preservándolos de cualquier contacto normalizado con la cultura internacional de su

tiempo. Y, por otro, el desastroso estado de la economía del país que, en consonancia, supuso un considerable alejamiento e ignorancia de los avances tecnológicos, y también conllevó un desinterés generalizado por los nuevos planteamientos culturales. Así pues, éstos tuvieron muy escasa incidencia social, y su recepción se concentró en una impaciente minoría interesada en un cambio radical de la situación. En este sentido, es muy ilustrativa la consideración del humorista Tono (Antonio de Lara) sobre la España de entonces, «un espacio geográfico peculiar en el que sus ciudadanos (amantes sobremanera de lo castizo), ante una dolencia, confiaban más en las propiedades terapéuticas del cocido que en las de los revolucionarios productos de farmacia». Y también son muy esclarecedoras las palabras de Ramón Gómez de la Serna en su texto *Mi autobiografía*, publicado en 1924: «Madrid tenía frío y no tenía ideal. Oía yo que decían: “está loco”. Los intelectuales eran golfos cuartereros. Vivíamos como sobre los bancos de la Cuesta de la Vega, que es donde entonces, y aún ahora, está el verdadero margen de Madrid. Algo extraño y absurdo debí resultar (...) Ni los Jurados ni los Comités me quieren. La mala acción de los que se pueden esconder, se desboca y se solaza en esas guaridas (...) No me volveré a presentar a ningún Concurso (...) No me presentaré jamás a ningún Concurso, ni tampoco seré Jurado en sus estrados.

Hay que defender la integridad de las dos maneras».

Pese a todo, hubo algunos planteamientos, tanto de carácter individual como colectivo, que llegaron a establecer relación con las tendencias internacionales y a alinearse en el maremágnum de los movimientos de vanguardia. En muchas ocasiones se trató sólo de anécdotas, como en el caso del poeta Rogelio Buendía (médico de profesión) que consiguió publicar algunas de sus composiciones, entre otras *Rayos X* y *Pneumotórax*, de absoluto carácter vanguardista, en la presti-

giosa revista *Der Sturm*; o el de la insólita revista quincenal *Sirio* (de la que sólo dos números vieron la luz), editada en Almansa (Albacete), en 1925, por Francisco Martínez Corbatán, y que en distintos directorios de publicaciones de vanguardia apareció anunciada junto a otras iniciativas internacionales de gran relevancia como *Manomètre*, *Merz* u *Horizonte*. Dentro de ese apartado de anécdotas o casualidades, se debe incluir la publicación, en las editoriales valencianas Prometeo y Sempere, de *El Futurismo* de Marinetti, y de algunos de los textos más innovadores de Ramón Gómez de la Serna, como *Greguerías*, *El Rastro* o *Gollerías*. Pero en otras ocasiones, artistas y escritores españoles consiguieron situarse y anclar sus propuestas en consonancia con los movimientos internacionales. Hay que señalar que la actividad se centró, fundamentalmente, en dos ciudades, Barcelona y Madrid, si bien es necesario subrayar la importante actividad desarrollada en Galicia, con figuras destacadas como Cándido Fernández Mazas, Vicente Risco, Evaristo Correa Calderón, Xavier Bòveda, Manuel Méndez, Luis Amado Blanco o Anxel Johan, entre otras muchas personalidades, y dos revistas que se mantuvieron en escena durante mucho tiempo, *Ronsel* y *Alfar*, de consulta imprescindible para entender los intentos y esfuerzos, en ocasiones heroicos, de la vanguardia y de las corrientes renovadoras españolas.

En Barcelona, capital de la modernidad de preguerra en nuestro país, cabe situar el punto de partida en la Exposició d'Art Cubista, organizada en 1912 en las Galeries Dal-



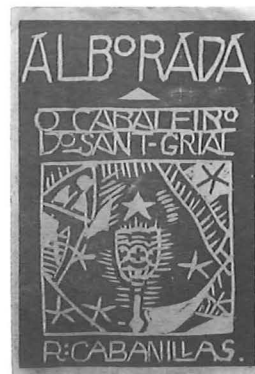
mau. Pero el primer movimiento renovador (que marcaría en gran medida la cultura catalana hasta 1936) fue el «noucentisme», cuya figura central y definidor, desde 1906, fue Eugeni d'Ors. Durante la Primera Guerra Mundial, la ciudad fue el lugar de residencia de numerosos artistas que se habían trasladado desde París: Picabia, Arthur Cravan, Gleizes, Marie Laurencin, Charchoune, Hélène Grunhoff, Otto Lloyd, y Olga Sacharoff, entre otros. La mayoría de ellos expuso en Dalmau y Francis Picabia, además, publicó en Barcelona su primer libro de poemas y cuatro números de la revista *391*. A este estimulante fenómeno temporal, se sumaron las iniciativas de Josep Maria Junoy y J. V. Foix (que publicaron la revista *Troços*, después *Trossos*, próxima al arte y la literatura cubistas), las de Joaquín Torres-García y Rafael Barradas (fundadores del «vibracionismo», una corriente inspirada en el futurismo italiano), y también las del poeta Salvat-Papasseit que puso en circulación *Un enemic del poble*, *Arc-Voltaic* y *Proa*, tres revistas de ruptura cultural.

En Madrid, los orígenes de la vanguardia se han fijado en 1909, año en que Ramón Gómez de la Serna tradujo el manifiesto futurista de Marinetti para la revista *Prometeo*, y asimismo en la Exposición de Pintores Íntegros, organizada en 1915, también por Gómez

de la Serna, en la que se presentaron cuadros cubistas realizados por Diego Rivera y María Blanchard. Al igual que sucedió en Barcelona, el primer conflicto mundial llevaría a la ciudad a importantes escritores y artistas que como Lipchitz, Robert y Sonia Delaunay, W. Jahl, o Vicente Huidobro, tendrían una influencia determinante. Este último, fundador (y, tal vez, único miembro) del «creacionismo», publicó en Madrid sus poemarios *Tour Eiffel* (con cubierta al «pochoir» de Robert Delaunay), *Hallali*, *Ecuatorial*

(dedicado a Pablo Picasso) y *Poemas Árticos* (dedicado a Juan Gris y a Jacques Lipchitz), y mantuvo una estrecha relación (según Juan Manuel Bonet «fue el profeta») con los componentes del «ultraísmo», corriente más literaria que artística (articulada con fórmulas postcubistas y futuristas que, después, se aproximó al dadaísmo), apadrinada por Rafael Cansinos-Assens y liderada por Guillermo de Torre. Los inquietos ultraístas, a semejanza de Marinetti y sus discípulos, editaron revistas, más o menos efímeras, pero de enorme interés: *Grecia*, *Ultra*, *Tableros*, *Reflector*, *Vértices*, *Tobogán*, *Plural* y *Horizonte*, cuyos nombres indican la vocación de los autores de marcar el tránsito del clasicismo a la modernidad, y también su fascinación por la onomástica de carácter futurista.

El final de este periodo, con el paso del tiempo, parece configurarse y resultar, una vez más, como una anécdota: en el *Bulletin Dada* n° 6, publicado en París, en 1920, se incluyó entre los «Prèsidents Dada» a Cansinos-Assens, Augusto Guallart, Josep Maria Junoy, Guillermo de Torre y Rafael Lasso de la Vega, junto a nombres muy destacados de la historia del arte moderno: Georg Grosz, John Heartfield, Marcel Duchamp, Tristan Tzara, Kurt Schwitters... Y Manuel Maples Arce en *Actual* N° 1. *Hoja de Vanguardia*, publicada en México, en 1921, alineó en el movimiento «estridentista» a Cansinos-Assens, Ramón Gómez de la Serna, Rafael Lasso de la Vega, Guillermo de Torre, Eugenio Montes, Gerardo Diego, Lucía Sánchez Saornil, Pedro Garfias, Juan Larrea, Rogelio Buendía, Mauricio Bacarisse



y a un largo etcétera de escritores (hoy muchos de ellos olvidados) que militaron, circunstancialmente, en el «ultraísmo» y aledaños, sin que su acción lograra, finalmente, a pesar de la perseverancia y presencia en el panorama cultural de la época, una difusión e influencia sensibles. Es más, en distintas ocasiones, aquellos escritores fueron objeto de burlas perpetradas con notable crueldad que (cabe suponer, de manera inconsciente) preludiaron el desprecio por la cultura renovadora que caracterizaría a la posguerra española. Así se puede considerar la serie de parodias de poemas ultraístas, a la manera de caligramas, publicados por Enrique Jardiel Poncela (proclive a utilizar con frecuencia recursos gráficos y literarios de vanguardia) a finales de 1920, en el semanario *Buen Humor*, como el siguiente, titulado *Estado de ánimo*:

Una nube por la frente.

Va a llover.

Y en la noche

un

no

sé

qué

de dar diente

con diente.

¡Luego dice la gente!

¿Qué?

¡Ah! ¡AH! ¡AH! ¡Ah!

Y para postre, la incompreensión del vulgo.

Pero yo con un 'Citroën'

Tengo bastante.

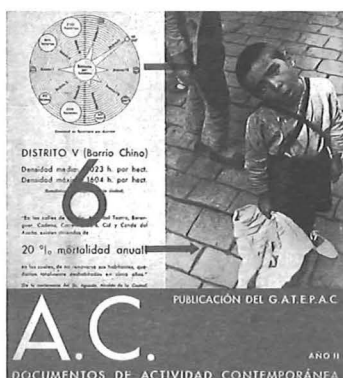
¡Vaya esta aclaración por delante!



II

Como se ha señalado, los intentos de vanguardia en España, hasta mediados los años veinte del siglo pasado, se centraron, mayoritariamente, en la literatura. Y, como consecuencia lógica, en la experimentación de soluciones gráficas que contribuyeran a dar un aspecto tipográficamente «moderno» a las revistas y a los libros también «modernos». Se puede decir que, a comienzos de 1930, a excepción de los artistas españoles más situados en el contexto internacional (Picasso, Joan Miró, Alberto, Julio González, Luis Fernández o Torres-García, por citar algunos), en nuestro país los planteamientos innovadores de los artistas encontraron una mayor receptividad en las artes aplicadas, sobre todo en la publicidad, la composición gráfica y la ilustración. Y esto fue posiblemente así porque, al margen de la escasez de espacios expositivos, tanto institucionales como privados, para dar cabida a lo que se dio en definir como «arte nuevo», las nuevas generaciones se decantaron por las publicaciones destinadas a los kioscos, por los libros, por el teatro, por el cine o por la radio, medios que les aseguraban una difusión masiva de su obra. Tal actitud fue similar a la que, en la URSS, hacia 1925, mantuvieron Rodchenko, Lebedev, Klucis y El Lissitzky, que abandonaron la pintura para dedicarse al diseño gráfico, convencidos de que las técnicas de comunicación de masas les permitirían influir en un mayor número de personas. Así, El Lissitzky animó a los artistas de vanguardia a liberarse de su aislamiento cultural (de su elitismo) a través del diseño gráfico, el vehí-

culo idóneo, según él, para enseñar el lenguaje del arte moderno al gran público. Y desde tales supuestos, escribió: «el libro se ha convertido en la obra de arte más monumental: ya no es algo que sólo acarician las manos de los bibliófilos; por el contrario, es algo que manejan las manos de cientos de miles». Pero es muy necesario indicar que la formación y el bagaje cultural de los artistas españoles eran muy inferiores a los de sus colegas internacionales, y que su obra nunca revistió una decidida radicalidad. En líneas generales, más que una adscripción a las pautas gráficas de vanguardia, la producción española se acercó más a ese indefinido conglomerado estético que se ha dado en denominar «art-déco». Así, en el proceso de cambio que marcó la proclamación de la República, en las artes gráficas (incluso en las publicaciones más intelectualizadas) dominaban las soluciones técnicas de principios de siglo, en absoluto adecuadas para resolver las exigencias editoriales que se presentaban. En las imprentas, persistían los planteamientos plásticos muy ligados al Art-Nouveau (cuando no a las reglas tipográficas académicas del siglo XIX) que convivían con concepciones de factura más moderna (como las de Ramón Puyol, Santiago Pelegrín o las de Gabriel García Maroto), más o menos relacionadas con el cubismo, el futurismo y el expresionismo. Con la excepción de Rafael Barradas, Helios



Gómez, Pancho Cossío, Mauricio Amster, Mariano Rawicz, Manuel Ángeles Ortiz y Benjamín Palencia (decididamente inscritos en el terreno del arte nuevo), y algunos planteamientos ligados al humorismo, como los de Tono (Antonio de Lara), no es exagerado afirmar que los artistas que se interesaron en algún momento de su trayectoria profesional por el diseño gráfico, mostraron una gran confusión en la utilización de las propuestas de vanguar-



dia. Punto y aparte son los casos de Josep Renau y Enric Crous Vidal, ya que su trabajo, desde comienzos de la República, se orientó inequívocamente hacia la gráfica, aunque sólo el segundo optó por la tipografía, mientras el primero se centró en el cartel y el fotomontaje. Pero se debe puntualizar también que las obras de todos los artistas mencionados, con la salvedad de Crous Vidal, se inscribieron en la ilustración de portadas y textos, dejando al margen la maquetación y la selección de tipografías.

Por su significación, hay que destacar el trabajo realizado en aquellos años por Mariano Rawicz y, sobre todo, por Mauricio Amster. Ambos tipógrafos, nacidos en Polonia e instalados en Madrid en 1930, introdujeron en el país los modos de hacer (fotomontajes, tipografías *sans serif*, composiciones elementalistas, esquemas visuales del cartel, etc.) habituales en las artes gráficas europeas de ese momento. Es evidente que sus fórmulas gráficas (aplicadas en importantes editoriales como *Ulises*, *Fénix*, *Dédalo*, *Hoy*, *Cenit* o la *Revista de Occidente*) dieron una impronta moderna a las revistas y a los libros editados durante la República. Y se ha de señalar también que su trabajo no fue meramente gráfico, ya que se integraron en el país y participaron de manera muy activa en la efervescencia cultural y social que dinamizó la época. Sobre esta decidida actitud, es muy elocuente la colaboración con el editor Rafael Giménez Siles en la organización de la primera Feria del Libro en Madrid en 1933, y también la publicación, en



Mauricio Amster en Santiago de Chile.

Cenit, de diferentes títulos (*El teatro político* de Erwin Piscator, con cubierta de Moholy-Nagy, *Hotel América* de María Leitner y *Revolución y contrarrevolución en China* de M. N. Roy, ambos con cubierta de John Heartfield, además

de otros textos de Upton Sinclair, Illia Ehrenburg, John Dos Passos, Henri Barbusse, Romain Rolland, Sinclair Lewis, y otros muchos autores de izquierda para los que realizaron la cubierta de la edición española de sus textos) del catálogo de la mítica Malik Verlag, centro de ediciones dirigido por Wieland Herzfelde y su hermano John Heartfield. Tuvo especial relevancia el trabajo de Amster que realizó diseños gráficos

de muy distinta índole, en los que puso de manifiesto su versatilidad y dominio de múltiples registros gráficos (es necesario citar como ejemplos las cubiertas de *Tres cómicos del cine* de M. Arconada, *Opio* de Jean Cocteau, *Hélices de huracán* y *de sol* de Gonzalo Escudero o *Poema del Cante Jondo* de Federico García Lorca, así como la maqueta y los fotomontajes, en la órbita de John Heartfield y la caricatura dadaísta, para la revista *Diablo Mundo*, dirigida por Corpus Barga).

III

No se deben olvidar las aportaciones de la fotografía y del humorismo durante el periodo republicano. En aquel momento, a nivel internacional, los trabajos de imprenta se utilizaron como una de las alternativas para difundir las nuevas propuestas formales, y presentarlas fuera de los circuitos habituales del arte. Así, siguiendo el ejemplo de periódicos como *Vu*,

Regards o *AIZ*, aparecieron distintas publicaciones, *Crónica e Imatges*, entre otras, en las que la imagen fotográfica de la noticia, de gran calidad (gracias a los nuevos procedimientos de huecograbado) cobraba tanto valor como el texto. Del mismo modo surgieron revistas, de carácter cosmopolita, de tipografía y maqueta espectacular, como *D'ací i d'allà* o *Las Cuatro Estaciones*, así como otras vinculadas a la arquitectura y el cine, entre otras *AC (Documentos de Actividad Contemporánea)*, *Arquitectura i Urbanisme*, *Nuestro Cinema* o *Cinema Amateur*, en las que la fotografía tenía un papel fundamental. Y eso sucedió en un periodo trascendental para una vertiente del arte que acababa de sentar sus bases estéticas y que, por su inaudita (y casi insolente) presencia, hizo que Jan Tschichold, creador de la *nueva tipografía*, recomendara que la fotografía debía considerarse como otra fuente tipográfica, en tanto en cuanto, era «otra forma de lenguaje óptico». Efectivamente, fue algo

muy patente que la instantánea, siguiendo las pautas narrativas de las secuencias cinematográficas, se situara entonces en un plano de interés artístico equivalente al de la pintura o la escultura. Y así se deduce a partir de las palabras de Moholy-Nagy (defensor de lo que denominó «foto-tipo», una combinación de tipos geométricos *sans serif* con reproducciones fotográficas en blanco y negro sobre la página impresa): «Las posibilidades



de la instantánea, siguiendo las pautas narrativas de las secuencias cinematográficas, se situara entonces en un plano de interés artístico equivalente al de la pintura o la escultura. Y así se deduce a partir de las palabras de Moholy-Nagy (defensor de lo que denominó «foto-tipo», una combinación de tipos geométricos *sans serif* con reproducciones fotográficas en blanco y negro sobre la página impresa): «Las posibilidades

de figuración mecánica que ofrece la fotografía han amenazado gravemente el monopolio de la pintura manual, determinando la aparición de un deseo cada vez más vivo de figuración visual autónoma, liberada de las limitaciones de la correspondencia ilustrativa con lo real».

El humorismo, siempre vinculado a las vanguardias, y en palabras de Ramón Gómez de la Serna «no un género literario, sino un género de vida o, mejor dicho, una actitud frente a la vida», tuvo en España un papel relevante, cultivado en extremo por él (indiscutible figura central de la vanguardia española) y por sus discípulos. De hecho, los artistas agrupados en torno a esa tendencia, mostraron siempre un gran interés en dar a conocer su obra, tanto a nivel nacional como internacional, y como Unión de Dibujantes Españoles organizaron una muestra para la Exposición de Artes Decorativas de París de 1925, y posteriormente otra, dos años después, para el Bureau Pro-España de Nueva York. En ambas, participaron distintos artistas (como, entre otros, Tono, Egea, K-Hito, Bartolozzi, Baldrich, Bon y Penagos que, durante la guerra civil, militarían en bandos enfrentados). La revista *Gutiérrez* (en la que colaboraron la gran mayoría de afiliados en la Unión de Dibujantes) fue el ejemplo más relevante de ese «ismo» durante la Repú-

blica. Según Raquel Pelta, especialista en arte gráfico: «Si cuando se habla de la generación del 27 es inevitable citar el centenario de Góngora, un acontecimiento que sirvió para aglutinar a sus miembros, cuando se habla de “la otra generación del 27”, es inevitable acudir a *Gutiérrez* como punto de referencia». En efecto, en dicho semanario, más que en cualquier otra publicación, se utilizaron sistemáticamente recursos de vanguardia (fotomontajes, juegos tipográficos, fotografías trucadas, etc.), conjugados con textos absurdos, falsos reportajes y críticas mordaces contra

el casticismo, la política y los vestigios culturales del pasado. Y la redacción pareció haberse formado de acuerdo con la opinión que César Arconada había dado en la encuesta política de la *Gaceta Literaria*: «un joven puede ser comunista, fascista, cualquier cosa, menos tener viejas ideas liberales». El caso de la revista *Gutiérrez* puede poner punto final a este artículo: en 1936 los miembros de la redacción se enfrentaron con la mayor crueldad (desde 1931 ya mantenían notables discrepancias en cuanto a las decisiones económicas, educativas y culturales de la República, la participación activa de los sindicatos en la vida política, el papel que ejercía el Partido Socialista, y las pretensiones autonómicas de Cataluña y el País Vasco); Ramón Gómez de la Serna (el maestro) se refugió apresuradamente en Argentina (viendo el cariz que presentaba la situación política, y el inesperado combate entre sus discípulos), y tras la contienda civil, con un casticismo reforzado y revitalizado, desapareció la tímida gráfica moderna ■



Ramón Gómez de la Serna de cuerpo presente, según Bagaría.