



Departamento de Historia, Geografía y Arte
Grado en Historia y Patrimonio

UN ESCENARIO PARA VENUS

TRABAJO DE FIN DE GRADO

Presentado por: Isabel Lloret Sos

Dirigido por: José Antonio Piqueras Arenas

Castellón de la Plana, julio de 2016

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1-2
 CAPÍTULO 1. MADRID EN LOS ALEDAÑOS DE LA MODERNIDAD.	
1. CONTEXTO HISTÓRICO.....	3-6
2. DE LA VANGUARDIA A LA DESHUMANIZACIÓN. RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA Y JOSÉ ORTEGA Y GASSET.....	6-9
3. ERA RUPTURISTA. EL ULTRAÍSMO 1918-1922.....	9-12
4. <i>EL MOVIMIENTO V.P.</i> UN NUEVO ESCENARIO PARA UNA NUEVA METRÓPOLIS	13-15
 CAPÍTULO 2. MARIDAJES DE MODERNIDAD	
1. LA NOVELA VANGUARDISTA. ENTRE CUBISMO, FUTURISMO Y METÁFORA.....	17-22
2. MADRID COSMOPOLITA. UN NUEVO ESCENARIO: AVENIDA PI Y MARGALL Y CINELANDIA	23-29
3. LA MIRADA DEL CINE.....	29-33
4. <i>EL STAR-SYSTEM</i> Y LA IMAGEN FEMENINA EN EL CINE DE LOS AÑOS TREINTA. MARLENE DIETRICH.	33-35
 CAPÍTULO 3. MUJER , MODERNIDAD Y VANGUARDIA	
1. LA MUJER MÁQUINA VS LA MUJER MODERNA.....	37-43
2. «LA MUJER MODERNA»	43-51
3. LA NUEVA PUBLICIDAD. LA NUEVA AMA DE CASA VS MUJER PENAGOS.	51-57
 CAPÍTULO 4. NUEVOS MODOS DE VER. NUEVA CONCIENCIA	
1. LITERATURA DE AVANZADA. JOSÉ DÍAZ FERNÁNDEZ Y <i>EL NUEVO ROMANTICISMO</i> : LA VUELTA A LO HUMANO	59-64
2. <i>LA VENUS MECÁNICA</i> . «PUNTO DE PARTIDA DE UNA NUEVA CONCEPCIÓN DE LA VIDA»	64-70
CONCLUSIÓN	71-74
BIBLIOGRAFÍA	75-90
ANEXOS.....	91-128

Resumen:

Nos encontramos en el Madrid de los años veinte. Un periodo interbélico en el que España no participó. Este hecho sirvió para mejorar el nivel de vida de una clase emergente; la clase trabajadora. Se observan cambios importantes en la sociedad madrileña y surgen nuevos hábitos de consumo. Madrid pretende ser moderna. Las nuevas corrientes estéticas que surcan Europa se introducen en las tertulias donde se va creando una cultura que tímidamente pretende ser vanguardista. Cubismo, futurismo y metáfora se citarán en la nueva narrativa. La vanguardia rompe con el pasado elevando lo nuevo a deidad. Una vanguardia que Ortega y Gasset denominará deshumanizada. Se construye la Gran Vía, escenario diurno y nocturno. La nueva sociedad emergente precisa nuevos lugares de ocio y negocio. De entre esta nueva sociedad (re)nace la figura femenina que romperá los lazos patriarcales. Serán las nuevas influencias a través de la literatura, cine, moda, plástica y publicidad desde donde la mujer se construya a sí misma como una Mujer Moderna, consiguiendo un lugar en un espacio meramente masculino, dando lugar a una nueva feminidad que cultiva el arte de los matices. Los nuevos ocios invitan a la construcción de un nuevo modelo de sociedad donde la mujer es la protagonista.

En el imaginario masculino, la pretensión del control sobre la mujer emancipada, hará que se asocie a la máquina. Si la vanguardia (re)creó a la nueva Venus, la literatura de avanzada la transformó en virgen roja. La vanguardia joven e idealista no alcanzará en Madrid la mayoría de edad, sucumbió en su pretensión por la novedad. En los alrededores de los treinta se consideró acabada, su fuerza dará lugar a otras manifestaciones estéticas.

Palabras claves: Madrid, Venus, modernidad, vanguardia, ocio, cine, máquina, literatura de avanzada.

Summary:

We are now in the Madrid of the 1920s. A period within wars in which Spain did not take part in. This fact helped to improve the life level of a new emergent kind: the working class. Important changes can be observed in Madrid's society. New consumption habits come up while Madrid tries to be modern. The new aesthetic currents around Europe are introduced in gatherings where a culture is slowly being created, a culture which shyly tries to be ultra-modern. Cubism, futurism and

metaphores will be quoted in the new narrative. The ultra-modern breaks the past, rising the new to deity. An ultra-modern which Ortega y Gasset will call dehumanised. Gran Vía is built, a daily and nocturne scene. The new emergency society specifies new leisure and business. From this new society, the female figure is born and it tries to break patriarchal bonds. It will be the new influences through literature, cinema, fashion, plastic and publicity, where the woman will build herself as a Modern Woman, achieving a place in the male space, giving rise to a new femininity which cultivates the shade's art. New leisures invite the construction of a new society model in which the woman is the main character.

In the imagine male, the claim for control over women which emancipates, will makes it associate with the machine. If the ultra-modern recreates the new Venus, the literature of the advanced turned her into a red virgin. The young and idealising ultra-modern won't reach its majority of age in Madrid. She succumbed herself into her claim for the new development. In the villages of the 1930s it was considered over, its force will eventually make other aesthetic expressions take place.

Key words: Madrid, Venus, modernity, ultra-modern, leisure, cinema, machine, advanced literature.

Resum:

Ens trobem en el Madrid dels anys vint. Un període interbèl·lic on Espanya no va participar. Este fet va servir per a millorar el nivell de vida d'una classe emergent; la classe treballadora. S'observen canvis importants en la societat madrilenya. Nous hàbits de consum sorgixen i Madrid pretén ser moderna. Les noves corrents estètiques que solquen Europa s'introdueixen en les tertúlies on es va creant una cultura que tímidament pretén ser avantguardista. Cubisme, futurisme i metàfora seràn citades en la nova narrativa. L'avantguarda trenca amb el passat elevant la novetat a deïtat. Una avantguarda que Ortega i Gasset denominarà «deshumanitzada». Es construeix la Gran Via, escenari diürn i nocturn. La nova societat emergent precisa nous llocs d'oci i negoci. D'entre aquesta nova societat (re)naix la figura femenina que trençarà els llaços patriarcals. Seran les noves influències a través de la literatura, el cinema, la moda, la plàstica i la publicitat des d'on la dona es construeix a délla mateixa com una Dona Moderna, aconseguint un lloc en un espai merament masculí, donant lloc a una nova

feminitat que cultiva l'art dels matisos. Els nous ocis inviten a la construcció d'un nou model de societat on la protagonista és la dona.

En l'imaginari masculí, la pretensió del control sobre la dona emancipada, farà que s'associe a la màquina. Si l'avantguarda va (re)crear a la nova Venus, la literatura d'avançada la va transformar en verge roja. L'avantguarda jove i idealista no aconseguirà a Madrid la majoria d'edat, va sucumbir en la seua pretensió per la novetat. En els vesans dels trenta es va considerar acabada, la seua força donarà lloc a altres manifestacions estètiques.

Paraules clau: Madrid, Venus, modernitat, avantguarda, oci, cine, màquina, literatura d'avançada"

Agradecimientos:

Llegó el momento de los agradecimientos y quisiera expresar mi gratitud. Gratitud hacia todas las personas familia y amigos que, con su presencia, han contribuido a que hoy pueda escribir estas palabras en mi trabajo final de grado. Gratitud hacia todo el Grado en sí mismo. A cada profesor que ha participado con su asignatura en la construcción de mi concepción de la Historia, el Arte y el Patrimonio. El objetivo final es ser mejor que ayer, superarnos a nosotros mismos, pero no estamos solos, formamos parte de un todo que es la *Universitas*. Por tanto necesito expresar mi gratitud a todos los que forman la Universidad Jaume I, y muy especialmente a mi tutor José Antonio Piqueras Arenas, por su infinita paciencia, buen hacer y sobre todo por creer en mí.

Gracias.

INTRODUCCIÓN

Nuestro trabajo final de grado muestra los cambios que se originan en la ciudad de Madrid y su sociedad, durante la dictadura de Primo de Rivera. Este recorrido lo realizaremos a través de la literatura, apoyándonos en la plástica de Maruja Mallo, cine y publicidad. Para poder realizar este viaje contaremos con una guía: la nueva mirada, que representa una nueva forma de ver la modernidad.

El trabajo está estructurado en cuatro capítulos: «Madrid en los aledaños de la modernidad», «Maridajes de modernidad», «Mujer y vanguardia» y «Nuevos modos de ver. Nueva conciencia».

A lo largo del primer capítulo, «Madrid en los aledaños de la modernidad», veremos cómo la ciudad comienza a empaparse de las corrientes estéticas que surcan Europa. Esto lo hace desde la literatura y la filosofía. Ramón Gómez de la Serna y José Ortega y Gasset conformarán la nueva etapa estética, pero serán los artistas que huyan de la Gran Guerra y se refugien en Madrid, los que consoliden la base de la primera vanguardia madrileña, el ultraísmo. Rafael Cansinos Assens organizará una tertulia en el *Café Colonial*, y en ella se establecerán las bases de esta vanguardia. Considerados como creadores de nuevas imágenes, se citarán aquí el cubismo, futurismo y dadaísmo. La obra *El Movimiento V.P.* nos mostrará un Madrid cosmopolita desde la mirada ultraísta.

En el segundo capítulo, la modernidad surge como un maridaje de diferentes influencias. En «Maridajes de Modernidad», vemos como la narrativa de vanguardia o deshumanizada nos muestra el Madrid más cosmopolita. El espacio narrativo se fragmenta y es percibido desde diferentes perspectivas. Al igual que el cubismo en plástica, la literatura bebe de este lenguaje, fragmentando la linealidad temporal decimonónica. Surge una nueva forma de entender el relato a través de digresiones.

Desde esta narrativa emerge un protagonista omnisciente; el *flaneur*. Este *flaneur* proyecta sus miedos sobre la ciudad y la mujer, de tal forma que ambos conviven dialécticamente, así la mujer aparece fragmentada y ensamblada por partes como cualquier elemento de una cadena de montaje. La película *Metrópolis* o la plástica de Maruja Mallo con su serie *Estampas* dan cuenta de ello, transformando a la nueva Venus en máquina para ejercer sobre ella un control masculino.

Madrid pasa de Villa y Corte a conformarse en urbe cosmopolita, donde la arquitectura modifica la mirada del *flaneur*. A raíz del incipiente desarrollo industrial surge una nueva clase social, la clase trabajadora. Esta nueva clase media, precisa

nuevos ocios y negocios. Madrid aspira a ser Nueva York. Se construye la Gran Vía, escenario de la modernidad. Durante estos años, dos son los tramos que se terminan, Avenida Conde de Peñalver y Pi y Margall. Al final de esta última se creará lo que Gómez de la Serna denominará *Cinelandia* o El *Brodway* madrileño. La construcción del edificio Capitol representa el icono de la modernidad y se configura como el templo de los nuevos ocios; el cinematógrafo.

El cine nos mostrará una nueva forma de ver la vida, es el nuevo arte donde los nuevos lenguajes vanguardista adquieren importancia; cubismo y futurismo participaran al unísono del cinematógrafo que da sus primeros pasos en Francia y América. Será en esta última donde se establezcan las pautas del cine contemporáneo. Los directores americanos crearán el concepto de primer plano y *el start-system*. Será el cine el lugar mágico donde surge la transformación de *flaneur* en *voyeur*, sentado en la butaca de los nuevos salones, construidos por los arquitectos más importantes del momento. El cine además de ser un espejo para la nueva Venus, conforma nuevos estereotipos sociales como Marlene Dietrich que, creada por Sternberg, supondrá una nueva forma de entender el cuerpo femenino transgrediendo los roles establecidos por el patriarcado, dando lugar a una feminidad que cultiva el arte de los matices.

En el tercer capítulo: «Mujer y Modernidad», veremos como la Mujer Moderna se (re)construye a sí misma. Con la intención de ocupar un espacio dentro de la esfera pública debe transgredir el orden patriarcal, para ello (re)creará su nueva iconografía tomando elementos del *star-system* o publicidad. La nueva publicidad tiene un nuevo objetivo; la mujer. Se crean dos iconos: la nueva ama de casa y la Mujer Moderna, donde Rafael de Penagos creará a la mujer felina, independiente y segura de sí misma.

El último capítulo: «Nuevos modos de ver. Nueva conciencia» está dedicado a la nueva mirada de José Díaz Fernández. La estética deshumanizada acabará sucumbiendo. Díaz Fernández escribe una literatura de avanzada capaz de contrarrestar la influencia deshumanizada. Su novela *La Venus Mecánica* fue una novela de transición. Esta obra escrita bajo la influencia deshumanizada, con una trama humana, no logró ser entendida por el público. La Mujer Moderna, se convierte en compañera masculina para poder emprender una nueva etapa codo a codo con el hombre, su compañero, transformada según el autor en virgen roja.

CAPÍTULO 1.

MADRID EN LOS ALEDAÑOS DE LA MODERNIDAD

1. CONTEXTO HISTÓRICO.

Los años veinte coinciden en España con la Dictadura de Primo de Rivera, segundo marqués de Estella (1923-1930). Fueron años conflictivos, de restricción de libertades políticas y a la vez muy fecundos para la cultura y para la emancipación de la mujer.

España no participó en la Gran Guerra (1914-1918), este hecho permitió un progreso económico reflejado en un incipiente aumento del consumo. Durante este periodo España se convertirá en un país más moderno e industrial, con mayor densidad de población joven, dotada de un espíritu optimista y con capacidad para absorber las corrientes culturales que circulan por Europa.

La mejora del empleo urbano y de los servicios sociales renovó la situación social, que con el aumento de los salarios y los cambios en la sanidad produjeron una situación de jovialidad y entusiasmo con la consecuente creación de nuevas clases medias urbanas.

El elemento de referencia es la ciudad, convirtiéndose en escenario de nuevos protagonistas. Se modifican las pautas en el consumo, surgen nuevos almacenes con nuevas formas comerciales como la venta a plazos, que facilitará la adquisición de artículos, el crédito, las rebajas o el precio único. Se introducen en el mercado artículos nuevos como automóviles, bicicletas, gramófonos, máquinas de escribir, o cámaras fotográficas, dirigidos a un público distinto, de entre el cual surge un nuevo consumidor; la mujer. Cosméticos o alimentos enlatados facilitan los trabajos al ama de casa para disponer de mayor tiempo libre. Se produce un importante cambio y un incremento de la publicidad reflejado en las páginas de periódicos y revistas. La mujer y su entorno son dos elementos básicos en la nueva etapa publicitaria que inmortalizaron ilustradores como Rafael Penagos, Bartolozzi o Federico Ribas, para las casas Mirurgia o Gal, dentro de las publicaciones periódicas.

El mundo del automóvil adquiere una nueva dimensión. La publicidad influye en la compra de un vehículo. Los precios son más económicos al introducir el sistema de fabricación en serie. La fábrica de automóviles *Ford Motor Co* instalará sus cadenas de montaje en Barcelona durante 1926 (González Calleja, 2005: 263 y 266-269 y 309).

Es en estos años cuando adquiere importancia el desarrollo de lo que será el concepto de ocio. La radio, el cine o el fútbol nacerán para modificar las costumbres del país.

Todo ello igualará los gustos de la sociedad, sobre todo el cine, que introdujo nuevas formas de vida. Serán los arquitectos más importantes los que realizarán los grandes espacios cinematográficos en Madrid, configurándose en Callao lo que será denominado por Ramón Gómez de la Serna como *Cinelandia*¹ o *El Broadway Madrileño*. El cine creó mitos, tanto en el mundo femenino como el masculino: Charles Chaplin o B. Keaton, H. Lloyd, G. Swanson o M. Dietrich. En noviembre de 1929 se estrena en Madrid la primera película sonora², *Sombras Blancas*, en el Palacio de Música. La empresa cinematográfica estadounidense Paramount como Twentieth Century Fox, rodaron películas en castellano (González Calleja,2005: 272-273 y 277-279 y 281). Sus oficinas se instalarán en la Gran Vía, escaparate de un nuevo Madrid. Edward Baker nos sitúa a la *Fox* en el Palacio de la Prensa en Callao nº4, mientras que Paramount se localizará en el edificio Capitol (Baker,2009: 176).

Por lo que se refiere a espectáculos musicales, la zarzuela será todavía aclamada, pero las nuevas influencias americanas a partir de 1926 como el *charleston*, *foxtrot*, *yale* (mezcla de *foxtrot*, *tango* con *blues*) o *jazz*³, se bailarán en los *dancings*, cabarets o *music hall* (González Calleja,2005: 272-275). Los grandes hoteles como El Palace, El Ritz (Luengo,2009: 559) o centros como El Asturiano, abren sus puertas a los jóvenes para dar fiestas donde se reúne la flor y nata de un Madrid joven.

La radio fue uno de los elementos de cambio de costumbres de la sociedad. Nace como un nuevo elemento de ocio. En 1924 se crea Unión Radio, cuyas antenas coronarán el edificio de Anasagasti, los almacenes Madrid-París, en Pi y Margall nº9 (Baker,2009: 115; González Calleja,2005: 272-275 y 291).

El deporte también se constituye como elemento de masas. El cambio de mentalidad hacia una vida más sana se hace patente a través de la prensa. Fue la Institución Libre de Enseñanza (ILE) la que en 1876 comenzó a desarrollar la idea de una vida sana (Martínez y Hernández,2014: 247). El culto al sol, al cuerpo y al aire libre se harán patentes a lo largo de este periodo y supondrá un estímulo para la emancipación

¹En 1923 Ramón Gómez de la Serna publica la novela llamada *Cinelandia* (Baker,2009: 155).

²En el periódico *El País* del 3 de noviembre de 2010, se publica la noticia de la primera película de cine sonoro. Esta fue en 1923 rodada por Lee DeForest con Concha Piquer cantando un cuplé andaluz, una jota aragonesa y un fado luso. Esto la convierte en la primera película rodada en portugués de cine sonoro. Esta película se estrenó en Nueva York cuatro años antes de *El cantante de jazz*, considerada la primera película de cine sonoro. Fuente: *El país* [en línea] Disponible en: http://cultura.elpais.com/cultura/2010/11/03/actualidad/1288738815_850215.html [Consultado: 4 febrero 2016].

³El jazz entra en España en 1929 con la Exposición Internacional en Barcelona. Fue la orquesta de Jack Hilton (González Calleja,2005: 275).

femenina, tal y como podemos leer en las memorias de Concha Méndez o ver en las obras de Maruja Mallo⁴.

Se es consciente de un cambio cultural importante de la mano de literatos llegados a Madrid huyendo de la guerra europea. Estos expanden nuevas ideas que se funden con las de los jóvenes españoles. Gracias a esta permeabilidad nacerán las primeras vanguardias españolas. El ultraísmo, surge en otoño de 1918 (Videla,1971: 35). No obstante Ramón Gómez de la Serna será el primero en darse cuenta de tal cambio en 1909 cuando en su revista *Prometeo* publica el *Manifiesto Futurista de Marinetti* (Martínez-Collado,1997: 67). Ortega y Gasset creará la *Revista de Occidente* el 1 de Julio de 1923 y en 1925 editará *La deshumanización del arte*. En enero de 1927 aparece *La Gaceta Literaria* dirigida por Giménez Caballero. La Residencia de Estudiantes, fundada en 1914, crea en 1924 la Sociedad de Cursos y Conferencias, desde aquí participarán Le Corbuiser, Einstein o Mme Curie, entre otros (Brihuega,1981: 241-245 y 278).

La modernidad lleva implícito el *locus amoenus* de la ciudad y dentro de ella la mujer. A principios de siglo las urbes europeas más importantes modificaron su aspecto, los cambios sociales económicos y políticos se vieron reflejados en la creación de un nuevo tejido urbano. Se proyecta la creación de servicios hoteleros con el desarrollo de los transportes además de la construcción de edificios para el ocio, nuevos trabajos, casas, avenidas y bulevares. Madrid pasa de Villa y Corte a urbe financiera, y la Gran Vía es el reflejo de tal metamorfosis. En 1931 el Marqués de Melín Enrique Carrión y Vecín, crea un concurso para la construcción de un edificio multifuncional en Callao. Nacerá así el edificio Capitol, inspirado en los trabajos de la vanguardia alemana de E. Mendelsohn y diseñado por Vicente Eced y Luis Feduchi (González Calleja,2005: 310-313). Este edificio, faro de la modernidad madrileña, irrumpirá en los cielos velazqueños.

Durante este periodo comienza una toma de conciencia por parte de la mujer como sujeto activo. Estas mujeres que dan el paso al espacio público transgreden el orden social para convertirse ellas mismas en sujetos de un espacio participado solo por hombres. El precio de la libertad será elevado puesto que serán tachadas de radicales y excéntricas.

En Francia se creó el modelo de *La Garçonne*, a partir de la novela de Víctor Margueritte, en 1922; este estereotipo femenino invade Europa y alcanza América.

⁴El verdadero nombre de Maruja Mallo era Ana María Gómez (Mangini,2012: 76).

Llamada en Inglaterra *Flapper* o en Italia *Machietta*, adquieren la fuerza de la *Gibson Girl*⁵. La imagen de Mujer Moderna contribuyó a un despertar en sí mismas e impulsó su participación dentro del nuevo escenario social. La mujer luchó y transgredió a la sociedad patriarcal para poder obtener un lugar como mujer y ciudadana (Luengo,2008a: 20-22).

En el verano de 1930 la entrevista de *La Gaceta Literaria* «¿Qué es la vanguardia?» confirmará su final. Se inicia un nuevo movimiento literario denominado de avanzada con *El Nuevo Romanticismo*, liderado por José Díaz Fernández (Gil Casado,1973: 91-92).

2. DE LA VANGUARDIA A LA DESHUMANIZACIÓN. RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA Y JOSÉ ORTEGA Y GASSET

El Madrid del primer tercio del siglo XX va a vivir una apertura cultural importante gracias a la introducción de las nuevas corrientes estéticas que surcan Europa. Esta apertura se inicia desde la literatura y se continuará con la filosofía. Si bien Ramón Gómez de la Serna publicó *El Manifiesto Futurista* en 1909, a la par que lo hacía Marinetti en *Le Figaro*, también José Ortega y Gasset va a publicar artículos sobre el arte joven o el arte nuevo⁶, que posteriormente se recopilarán en *La Deshumanización del arte*, publicado en 1925. Por tanto desde 1909 a 1925 se van a producir cambios estéticos, artísticos y literarios que van a suponer una ruptura con el mimetismo decimonónico.

Ramón Gómez de la Serna representa la pieza fundamental del inicio de la vanguardia madrileña. El objetivo de Ramón fue introducir en Madrid los nuevos lenguajes estéticos que se desarrollaban en Europa. Esta nueva estética implica una nueva manera de ver la realidad. Él fue el único capaz de crear en sí mismo una vanguardia que algunos autores han pretendido denominarla «*ramonismo*». (Martínez-Collado,1997: 42).

⁵Este nombre se usó para denominar a las mujeres que comienzan a hacer deporte a finales del siglo XIX, esta mujer dinámica, deportista, intelectual y abierta al futuro es precursora de la Mujer Moderna del siglo XX (Luengo,2008a: 21).

⁶El concepto de arte joven o arte nuevo puede relacionarse con las primeras manifestaciones artísticas que aparecen en la primera década del siglo XX (Gutiérrez,2012: 641). Constanza Nieto Yusta, en su artículo «José Ortega y Gasset y Gasset y La deshumanización del arte» comenta que la fecha de inicio del arte nuevo o joven al que se refiere el filósofo comienza en 1905 con la exposición de los *fauves* en el Salón de Otoño de París (Nieto,2008: 288).

Tres hechos lo definen como tal: su revista *Prometeo*, que además de expandir y publicar las novedades surgidas en Europa fue el trampolín de su forma de pensar, su estancia en París desde 1909 a 1911, y sus greguerías⁷.

El nacimiento de la revista *Prometeo. Revista Social y literaria*⁸, tiene lugar en noviembre de 1908. El *Manifiesto Futurista de Marinetti* fue publicado en la revista acompañado de una traducción realizada por Gómez de la Serna. La fecha se considera como el pistoletazo de salida de las vanguardias en España (Brihuega,1981: 161-163). *Prometeo* fue la única revista que publicó el manifiesto al mismo tiempo que *Le Figaro* en Francia. A través de su revista, nuestro protagonista establecerá las bases de la nueva estética. Escribirá que el arte es el único medio para modificar la sociedad, mientras que la religión y la política no pudieron hacerlo. Consideró que era el momento adecuado para la novedad, naciendo tímidamente la vanguardia en España. *Prometeo* se convierte en la precursora de una nueva mirada estética.

Según lo define Jaime Brihuega, «Ramón era un cosmopolita arraigado en un Madrid fundamentalmente paleta» (Brihuega,1981: 184). De la Serna establecerá una conexión con los artistas de vanguardia a través de su tertulia en el famoso *Café y Botillería del Pombo*⁹. En esta tertulia participó lo más florido de la intelectualidad del momento (Brihuega,1981: 184-185). Con su Primera Proclama, se inauguró en 1915, convirtiéndose en centro creador de nuevas ideas¹⁰.

Ramón organizará en 1915 la exposición en Madrid de los *Pintores Íntegros*, exposición de artistas cubistas, en la Calle del Carmen, inaugurando así el *Salón de Arte Moderno*¹¹; la exposición no tuvo mayor repercusión (Brihuega,1981: 183). Ramón es el mentor de la novedad. Era necesario eliminar el pasado y trazar nuevos rumbos, sus armas serán el humor y la ironía. Pero sin embargo no todos aceptaron de buen grado la tertulia pombiana. De ella se desgajará Rafael Cansinos Assens, «agotado ya todo el

⁷La greguería se define como metáfora más humor (Del Rey,1986: 286).

⁸La revista *Prometeo* se publicó desde 1908 hasta 1912. Javier Gómez de la Serna la usará para escribir sus artículos políticos. Se publicarán 38 números. Inicialmente la revista tiene un aire social por las ideas políticas de Javier Gómez de la Serna. Desde el nº 4 Ramón adquiere la dirección de la revista reflejándose su personalidad en ella (Martínez-Collado,1997: 43-44).

⁹Véase en anexos la fotografía de la fachada del *Café y Botillería del Pombo*, imagen nº1.

¹⁰En la fundación de la tertulia destaca la presencia del artista José Gutiérrez Solana que la retratará en su famoso cuadro donde aparecen: Ramón en el centro, Bartolozzi, Bacarisse, J. Bergamín, Manuel Abril, José Cabrero, T. Borrás, y Pedro Emilio Col. En otro orden de cosas, el panorama artístico madrileño se dividía entre *La Asociación De Pintores y Escultores* que publicarán *La Gaceta de las Artes* desde 1910, *El Círculo de Bellas Artes* y *La Sociedad de Amigos del Arte*. Todas ellas sin carácter innovador (Martínez-Collado,1997: 58).

¹¹En esta exposición aparece el cuadro cubista de Ramón realizado por Diego Rivera, y otros paisajes de María Blanchard. Esta exposición no tuvo repercusión, aunque sí produjo cierto escándalo (Martínez-Collado,1997: 66).

divino fuego de su cálamo [...] café de tradición burguesa» (Martínez-Collado,1997: 63), establecerá en el *Café Colonial* una tertulia paralela, que permanecerá hasta la Guerra Civil. Mientras el Pombo agoniza, Rafael Cansinos Assens creó una línea alternativa con optimismo diferente y con un grupo de literatos jóvenes que establecerán las bases de la primera nueva estética española vanguardista, el ultraísmo (Martínez-Collado,1997: 42 y 44-46, 57-59 y 61-63).

Desde la mirada de la filosofía, José Ortega y Gasset comienza a realizar sus trabajos sobre estética alrededor de 1910, debido a la aparición de las nuevas corrientes estéticas europeas que se permeabilizaban en España. Surge una nueva concepción de lo estético, que Ortega y Gasset denominará arte nuevo o arte joven (Gutiérrez,2012: 641).

En 1925 publica *La deshumanización del arte*. Surge como recopilación de los diferentes artículos que Ortega y Gasset publica en la *Revista de Occidente* (Brihuega,1981: 241). En este ensayo se enumeran las características del nuevo arte:

Tiende: 1º., a la deshumanización del arte; 2º., a evitar las formas vivas 3º., a hacer que la obra de arte no sea sino una obra de arte; 4º., a considerar el arte como un juego, y nada más; 5º., a una esencial ironía; 6º., a eludir toda falsedad, y, por tanto, a una escrupulosa realización. En fin, 7º., el arte, según los artistas jóvenes, es una cosa sin trascendencia alguna (Ortega y Gasset, 1976, 24).

La pretensión no es hacer una crítica. Implica abarcar el significado filosófico del sentido del arte en general. Ortega comenta: «la nota más genérica y característica de la nueva producción [...] la tendencia a deshumanizar el arte» (Ortega y Gasset,1976: 31), esto significa «[...] el pintor [...] se ha propuesto [...] deformarla, romper su aspecto humano, deshumanizarla» (Ortega y Gasset,1976: 32). Para poder comprender esta aseveración, debemos partir del concepto de arte que tiene Ortega. En el artículo de Antonio Gutiérrez Polo; «Desrealización y diferencia: conceptos fundamentales en la estética de Ortega y Gasset», comenta la base sobre la que se consolida *La deshumanización del arte*. Según Gutiérrez, Ortega y Gasset establece su concepción de arte a partir de una frase: «El objeto artístico solo es artístico en la medida en que no es real» (Ortega y Gasset,1976: 21). En ella se establece la diferencia ente dos tipos de ser; el real y el irreal. Desde esta perspectiva, la vida real y el arte son dos mundos independientes. El arte es autónomo, es él en sí mismo, no depende de la realidad, no implica una mimesis, no es nada fuera de sí mismo. El arte es arte y la vida es la vida. Paralelamente a esta concepción del arte, Ortega contrapone el arte del siglo XIX: «Las obras románticas son las primeras [...] que han gozado de grandes tiradas. El romanticismo ha sido por excelencia el estilo popular. Primogénito de la democracia

[...]» (Ortega y Gasset,1976: 15). El arte, por tanto, no ha sido autónomo, ha querido vincularse de algún modo a la realidad vivida. La esencia del arte por sí mismo no existía. La esencia del arte no implica mimesis. El arte es una entidad autónoma y hermética. Partiendo de este hecho consideraríamos la esencia del arte como un arte puro. Aunque Ortega no acepta esta idea, porque el arte no puede desligarse totalmente de la actividad humana. La deshumanización consiste en convertir la realidad en metáfora. La metáfora¹² es completamente irreal, es por tanto lo que implica la deshumanización: una «metaforización» de la realidad (Gutiérrez,2012: 642-643 y 645-646-647). La tendencia del arte implica en esencia ser sí mismo, huir de la realidad; tener «voluntad de estilo [...] estilizar es deformar lo real, desrealizar», y prosigue: «El realismo, [...] invitando al artista a seguir dócilmente la forma de las cosas, le invita a no tener estilo» (Ortega y Gasset,1976: 36).

Sin embargo el arte debe partir de una realidad con el objetivo de deshumanizar. El arte que parte de un estilo sin realidad no es nada; «reducir el arte a la sola cosmética [...] son tal vez la máxima anomalía en la historia del gusto» (Ortega y Gasset,1976; 35-36). Esta es la idea principal del ensayo. La obra de arte no implica la mimesis de la realidad sino la obra de arte es creación en sí misma, y esta creación consiste en la deshumanización.

3. ERA RUPTURISTA. EL ULTRAÍSMO 1918-1922.

El año 1918 supuso el final de la Gran Guerra. Un año antes estalló la Revolución de Octubre en Rusia y en España se produjo la Huelga General. Desde esta fecha hasta el golpe de Estado de 1923, que da inicio la etapa de la Dictadura, se produce una crisis gubernamental importante (Casanova y Gil,2012: 64).

La publicación del manifiesto futurista no causó el impacto europeo, ni tampoco la exposición de los *Pintores Íntegros*. Fueron los intelectuales que huyeron de la Gran Guerra y se refugiaron en Madrid los que cambiarán el panorama estético. Entre ellos Vicente Huidobro, algunos artistas polacos y el matrimonio Delaunay (Alcantud,2014: 140).

Los nombres de la primera vanguardia organizada en España lo formarán el poeta chileno Vicente Huidobro y el literato español Rafael Cansinos Assens (Videla,1971: 27-28). La llegada de Vicente Huidobro a Madrid en julio hasta noviembre de 1918 fue

¹²La metáfora parte de lo real, lo toma, lo descontextualiza y construye otra nueva realidad (Gutiérrez,2012: 650).

primordial. Desde su domicilio en la Plaza de Oriente dará inicio a sus tertulias literarias a las que asistirán la pareja Delaunay, los pintores polacos y escritores españoles (Valcárcel,1995: 13-14). Huidobro es el mentor del creacionismo¹³ movimiento literario de vanguardia. Las dos ideas claves de este movimiento las encontramos en el artículo de Fernando Agrasar, «Huidobro y la axonometría. La clave visual de la vanguardia»: El arte no tiene que imitar a la naturaleza, y por tanto el arte debe crear una realidad nueva. Se establece un paralelismo entre el creacionismo y el cubismo: ambos van a crear una estética diferente, una nueva realidad. Huidobro expondrá su teoría en el título de su obra *Horizon Carré*¹⁴.

La pretensión de Cansinos Assens era dejar atrás el pasado buscando lo nuevo, lo último. En su afán por esa búsqueda pretendió «ser ultrarromántico» (Videla,1971: 32) y revolucionario desde la literatura. Su insignia será: «Adelante siempre en arte y en política, aunque vayamos al abismo» (Videla,1971: 34). Abandonará el modernismo literario y abrazará la nueva estética (Alcantud,2014: 35).

Victoriano Alcantud y Gloria Videla fechan el nacimiento del ultraísmo en otoño de 1918. Se concibe una nueva forma de ver la realidad, donde la inquietud es superar el pasado. El ultraísmo se gesta en las tertulias del *Café Colonial* y se considera la primera vanguardia española (Videla,1971: 29-37; Alcantud,2014: 51; Brihuega,1981: 208).

El movimiento ultraísta, cuya estética se basó más en la literatura que en la plástica, tiene en la imagen poética varios pilares fundamentales: el romanticismo, cubismo, futurismo, dadaísmo, creacionismo, la greguería y la concepción de la metáfora establecida por Ortega y Gasset (Alcantud,2012: 38). Con el ultraísmo se publican en España multitud de revistas. Será en la revista *Grecia*, en Sevilla, donde el 30 de junio de 1919 se publica el manifiesto ultraísta firmado por el director de la revista Isaac del Vando-Vilar¹⁵.

¹³Vicente Huidobro, poeta chileno, inicia su vanguardia literaria con el poemario *Triángulo armónico*, constituido a base de caligramas. Se trasladará a París en 1916, donde colabora con la revista *Nord-Sud*, gracias a la cual surge *Horizon carré* poemario que supone el punto álgido de su carrera. En Madrid esta nueva estética será la base del ultraísmo (Valcárcel,1995: 23-25).

¹⁴Las características son, en primer lugar la idea como base de la creación, y la humanización los objetos. Así «lo abstracto se hace concreto y lo concreto abstracto» (Agrasar,1995: 59 y 66).

¹⁵La eclosión de revistas ultraístas la recoge Gloria Videla en su libro *el Ultraísmo*, en ella aparecen inicialmente *Los Quijotes*, cuyo director era Emilio Lineza. La revista *Grecia. Revista de Literatura*, nace en Sevilla pero se traslada a Madrid en 1920, su director fue Vando Vilar. *Revista Cervantes* hispanoamericana, dirigida por Francisco Villaespesa, Luis G Urbina y José Ingenieros. *Ultra (Vltra), Poesía. Crítica. Arte*, posteriormente el título cambió a: *Revista internacional de vanguardia. Cosmópolis revista mensual ilustrada*, nace en 1919 dirigida por Enrique Gómez Carrillo. *España Semanario de la vida Nacional* en 1915, su existencia también es anterior al ultraísmo, pero se considera ultraísta. *Tableros, Revista Internacional de Arte, literatura y Crítica*, la dirige también Isaac Vando Villar. *Perseo Revista Iberoamericana*, solo hay un número, su director fue Luis Elías. *Reflector*, 1920 un solo número,

Otros artistas como Norah Borges, llegarán a Madrid desde Europa. Norah Borges aportará la técnica del grabado sobre madera, propio del expresionismo del grupo *Die Brücke*. Los pintores polacos abogan por el uso del color en su exposición en el patio del Ministerio de Estado en 1918, protagonizada por Josef y Wanda Pankiewick, Wladiclaw Zawadowski y Wladyslaw Jahl¹⁶. Josef Pankiewick se convertirá en uno de los miembros más importantes del ultraísmo (Brihuega,1981: 209). El matrimonio Delaunay, se instala en Madrid. Sus ideas sobre el colorido contribuirán a la creación de la estética ultraísta (Cendán,2011: 403). Sonia se va a inclinar por el desarrollo de decoración de interiores y vestidos. En este punto destacamos la primera vez que se logra cambiar la apariencia femenina a través de la estética de Sonia Delaunay, que vistió a las hijas del Marqués de Valdeiglesias, senador y director de la revista *La Época* (Alcantud,2014: 144-146). La actividad de Sonia es importante, en un Madrid caracterizado por un fuerte patriarcado, compra objetos del rastro, los pinta y vende. En la calle Columela de Madrid abre *Casa Sonia*, con sucursales en Bilbao, San Sebastián y Barcelona, vendiendo sus indumentarias y sus creaciones, precediendo a Chanel¹⁷. Fueron sus *vestidos-poema* de 1922, con poemas de Tristán Tzara y de Huidobro, los que causarán sensación. Se encargará de decorar el teatro Benavente en Madrid, llamado el *Petit Casino* en 1919. También a lo largo de 1918 presentó sus modelos en el hotel Ritz. La peculiaridad de la diseñadora fue la creación de estampados que correspondían con sus creaciones pictóricas (Cendán,2011: 405 y 411).

También el matrimonio polaco formado por J. Jahl y su mujer Lucía Auerbach abrirán un taller en la calle Goya nº 68, destacan sus anuncios en la revista *Ultra*, como «interiores, vestidos, muebles, efectos de transparencia y color, cerámica muy moderna»¹⁸ (Alcantud,2014: 147; Quintana y Palka,1995: 132). Otro artista relacionado con el desarrollo del movimiento será Rafael Barradas, que creará la corriente

dirigida por Enrique Díez- Canedo. *Horizonte. Arte, literatura, crítica*, dirigida por Pedro Garfias y José Rivas. *Vértices* en Madrid, en otoño del 23 y *Tobogán* en 1924 también en Madrid como filiales de la revista *Ultra*. *Alfar*, Revista de *Casa América de Galicia*, en La Coruña dirigida por Julio J. Casal se trasladará a Montevideo con el cambio de director por Julio González Calleja del Valle. *Parábola, cuadernos mensuales de Valoración* dirigida por Eduardo Ontañón. *Ronsel Revista de Arte*, en Lugo, alma gemela de *Alfar*, en 1923. También destaca Videla otras revistas ultraístas en Argentina (Videla,1971: 41-64).

¹⁶Debido a la contienda bélica varios intelectuales polacos se instalan en España. Estos pintores cruzaron la frontera en 1914 y después de instalarse en Barcelona se trasladarán a Madrid. Inicialmente compartirán su estudio junto con el matrimonio Delaunay pero se trasladarán a la Calle Peligros nº 20. Los Delaunay también huirán de la Gran Guerra durante la navidad de 1914 (Quintana y Palka,1995: 124-125).

¹⁷Véase imagen de sus creaciones en anexos, imagen nº30.

¹⁸Este recorrido es interesante en la medida en la que se vinculan a movimientos con *Arts & Crafts*, o también en relación a *La Bauhaus* o con el *Constructivismo Ruso* (Alcantud,2014: 147).

denominada vibracionismo. Barradas, mantiene contactos con pintores futuristas. Su obra la define como «el traslado al lienzo de la proporción geométrica de las cosas». Barradas realizará producciones para los ultraístas, como carteles, ilustraciones de portadas de revistas y libros, además de colaborar en las veladas ultraístas (Alcantud,2014: 146-150 y 273-275).

El Ultraísmo más que un grupo cohesionado fue «un haz de direcciones renovadoras» (Videla,1971: 91). Supuso una brecha en contra de la literatura anterior y un intento de ir más allá, de ahí su expresión ultra. Mantendrán contacto con las vanguardias extranjeras a través de cartas o publicaciones. Así veremos como en el manifiesto Dadá se nombra al ultraísmo. En su boletín nº5 se nombra a los 67 presidentes del movimiento entre los que destacará Cansinos Assens.

Las ideas de la literatura ultraísta inciden en la creación de un mundo nuevo, rechazando los sentimientos. Se busca un escenario irreal y abstracto. Se construyen paisajes y objetos nunca vistos. Un lugar donde el tiempo y el espacio no suelen ser lineales y todo se mezcla. Mientras un pájaro puede tocar la luna, otra persona puede caminar por un astro lejano. Se unirán imágenes jamás pensadas. Esta no-realidad creada con el lenguaje, conducirá a la idea de poesía-pura que es la base de la creación. Por tanto, y desde el ultraísmo, se produce un verdadero culto a la imagen. El artista ha creado un universo artificial sin sentido alguno. El amor al futurismo, a la velocidad y a la máquina, a las metrópolis con sus edificios y sus ríos de gente se hacen presentes en este movimiento. El ultraísmo tomará del cubismo la descomposición de la realidad vista desde múltiples perspectivas. Del futurismo se apropiará del amor a la velocidad, el gusto por la máquina, la ciudad, lo nuevo con las prisas de las multitudes, y del dadaísmo, las veladas provocativas¹⁹ (Videla,1971: 91-110) hubo dos; la primera en el Salón Parisina el 28 de enero de 1921 y la segunda en el Ateneo el 30 de abril. Ambas sesiones trasladaron el alma Dadá a un público madrileño que entre abucheos y desprecio perdió su esperanza en la novedad (Alcantud,2014: 288-295).

¹⁹ Victoriano Alcantud desarrolla las dos veladas ultraístas en su libro: ALCANTUD, VICTORIANO (2014): *Hacedores de Imágenes. Propuestas estéticas vanguardistas en España (1918-1925)*. Editorial Comares. S.L. Granada.

4. EL MOVIMIENTO V.P. UN NUEVO ESCENARIO PARA UNA NUEVA METRÓPOLIS

El Movimiento V.P. es una novela de Rafael Cansinos Assens publicada a finales de 1921, cuando el ultraísmo estaba en sus últimos momentos²⁰. Este libro presentado en clave cómica, y donde la metáfora es la protagonista, muestra un Madrid ultraísta donde nada y todo es posible. Un escenario donde los personajes son los literatos del momento. La intención del libro fue la ruptura con la novela realista a través del humor y de la metáfora, buscando nuevos modos de representación basados en el creacionismo de Huidobro. La novela nos muestra un nuevo Madrid en su conversión a urbe moderna (Teichgraber,1991: 159 y 164).

Madrid estaba comenzando a construir su segundo tramo de la Gran Vía en 1921. La primera línea de metro fue acabada en 1919, desde Sol a Cuatro Caminos (García García,2013: 53). El viaducto estaba terminado en la calle Segovia. Madrid comienza a ser una tímida metrópoli, se está gestando el escenario de la modernidad, y Cansinos Assens lo relata de este modo: «La Gran Vía, como una Osa Mayor, ha arrollado el corazón nocturno de la ciudad y el Metropolitano es como un cementerio de muertos que resucita» (Cansinos, 2009).

La obra se puede estudiar desde dos perspectivas diferentes: la construcción de Madrid como urbe cosmopolita, y dentro de ella la creación de una nueva forma de literatura que nace como ruptura con la estética decimonónica. Para ello se basa en dos elementos fundamentales estéticos: el humor y la metáfora²¹. Cansinos trata de ser consciente desde esta novela de un nuevo arte, y de un nuevo momento en la historia madrileña (García-Moll,1995: 158). La alusión a Madrid como ciudad nueva no era propia del ultraísmo, Ramón en su libro *El Rastro*, de 1914 nos muestra esta visión castiza y a la vez moderna. La cara y cruz de una ciudad, la local y la cosmopolita, de la cual Madrid nunca va a desprenderse, ni siquiera en la actualidad (García García,2013: 49-51).

Estructuras geométricas, mitos, elementos nuevos en la estética de la ciudad aparecen en la novela. Se pretende crear una nueva realidad, los artistas son dioses, puesto que crean una belleza y un mundo nuevo a través de una estética visual sin límites (García-Moll,1995: 158-159). A través de la metáfora, los nuevos vehículos serán tomados del futurismo: «Ensalzan la belleza de una musa nueva, engendrada por la mecánica, cuyos ojos eran faros voltaicos, los brazos calentadores eléctricos y los senos bombas

²⁰Véase portada de la novela en los anexos, imagen nº2.

²¹Esto fue propio de Ramón, puesto que la unión de ambos elementos dará lugar a la greguería.

explosivas» (Cansinos,2009). Incluso realizarán un nuevo canto a la luna madrileña «La luna no era ya una diosa triste, [...] sino un témpano olvidado por los vendedores de refrescos» (Cansinos,2009). La metáfora se usa como alusión a la mañana, relacionándola con la cámara fotográfica *Kodak*: «[...] la aurora inexorable nos fusilará con su Kodak» (Cansinos,2009) o incluso a la nueva moda: «[...] toda cosa nueva agrada y magnifica la vida. Una nueva moda de ligas para las rodillas de las mujeres de un valor incalculable a sus piernas y hace temblar de pánico a los hombres [...]» (Cansinos,2009).

La mujer es descrita como: «etrusca o eólica, y yo ansío, ahora lo advierto, una beldad ignorada y futura. Nuestro amor en este jardín sentimental, es un plagio de remotos idilios» (Cansinos,2009). Destacaremos la referencia a Sonia Delaunay que está nombrada como *La ternura*²². En este capítulo comenta el amor que siente hacia el personaje de Sofinka Modernusca, pseudónimo de Sonia Delaunay. El amor es considerado una antigüedad, «ése es un sentimiento romántico y anticuado, indigno de un poeta verdaderamente moderno» (Cansinos,2009). Pero al final del capítulo la misma metáfora enterece al lector:

Y sujetando dulcemente a la amada, el poeta inclinose sobre sus ojos. Vio en ellos reflejado todo el crepúsculo, incluso la luna amarilla. Y pareciole que en el amoroso estío de los ojos de Sofinka revivía gloriosa la cigarra mortecina de su alumbramiento. Y el poeta, posando en aquellos ojos sus labios, firmó con ellos aquel poema crepuscular (Cansinos,2009).

El uso de mitos es importante. La alusión a Galatea puede llevarnos a dos referencias mitológicas. La historia de Polifemo y Galatea, donde Polifemo es un cíclope que se enamora de ésta la ninfa Galatea, no siendo correspondido por ella (Grimal,2010: 209). Y la otra es la tomada de las metamorfosis de Ovidio. De las tres veces que nombra a Galatea dos de ellas son alusiones a la mujer. En último lugar es Sofinka Modernuska la que se considera como hija de Galatea: «[...] aquellos sauces, biombo primitivo y eficaz en que se rescataba a mi madre Galatea y que yo tendría que suplir aquí con solo mis manos» (Cansinos,2009).

En las metamorfosis de Ovidio nos encontramos con el mito de Pigmalión: «[...] decidió esculpir en un marfil blanco como la nieve un cuerpo de mujer, semejante al que la naturaleza no pudo crear nada, y acabó por enamorarse de su obra» (Publio,1991:

²²Nombre del capítulo dedicado a Sonia Delaunay: «La ternura de Sofinka Modernuska» capítulo XXIII del libro *El Movimiento V.P.*

209)²³. Galatea surge de mármol, creada por un hombre, Pígalión. Galatea es la nueva Eva, una nueva Venus para este escenario ultraísta. Interpretada por el personaje que encarna a Sonia Delanuay y mitificada en Galatea, la nueva Venus ultraísta.

Las luces de neón están presentes «[...] La misma noche ha sido ya anulada por luces que no se cansan nunca de asañear su negrura [...]» (Cansinos,2009). También la referencia al modernismo literario la realiza con los cristales, mientras que serán las puertas las que nos conduzcan a una nueva estética:«Cristales como lo espejos nos devuelven una imagen que no es cierta, puesto que estos no crean una realidad nueva sino que se ve de otra manera sin crear» (Cansinos,2009) serán las puertas a las que dedica su primer capítulo, las que den paso a esa nueva realidad (García Moll,1995: 162)«¡Qué bellas son las puertas! Son el cuadro nunca definitivo, el cuadro siempre nuevo, diverso y enmendable» (Cansinos,2009).

Rafael Cansinos Assens, nos muestra una imagen del Madrid cosmopolita. La obra ultramoderna vierte una mirada triste hacia los viejos cafés literarios: «Canto la tristeza del poeta perdido en la ciudad, la inmensa amargura del poeta hundido en los divanes de los cafés urbanos [...] cafés plebeyos [...]. En ellos sobrevive aún el pasado [...] los cafés son demasiado antiguos y en todos ellos hay correderas bajo los divanes» (Cansinos,2009).Los vanguardistas construyen arte. El arte es ensalzado a través de una metáfora, la «eclíptica». La eclíptica es el trazado que describe la Tierra en su órbita alrededor del Sol. Este movimiento según Assens ha de ser nuevo, creado por los artistas: «[...] Un arte nuevo ha de ser extraespacial y geocéntrico; pues solo de ese modo, con esa visión intersticial de las cosas, aboliendo la plomada antigua y haciendo el minuterio tradicional una nueva eclíptica [...]» (Cansinos,2009), «[...] la maravillosa desviación de la eclíptica, que crea la precesión de los equinoccios y la desigualdad de la noche y el día y las estaciones y todo lo que altera» (Cansinos,2009). La eclíptica será nombrada varias veces más, modificada por el ultraísmo (García Moll,1995: 159) El poeta la modificará, como un nuevo dios: «el tiempo no será redondo, sino ovalado o exagonal, [...], pero algo distinto de lo que es hoy [...]» (Cansinos,2009). El Movimiento V.P. es un cántico a la modernidad al poeta su creador y a la belleza «como patrimonio de nosotros los poetas» (Cansinos,2009).

²³ Para el mito de Pígalión véase PUBLIO NASÓN, OVIDIO (1991): *Las metamorfosis de Ovidio*. Editorial Juventud. Barcelona.

CAPÍTULO 2

MARIDAJES DE MODERNIDAD

1. LA NOVELA VANGUARDISTA. ENTRE CUBISMO, FUTURISMO Y METÁFORA.

En 1923 nace la *Revista de Occidente* dirigida por Ortega. Supondrá un bastión importante dentro de la vida cultural de la segunda etapa de los años veinte. Como consecuencia de esto, se produce un auge importante de autores de novelas afines a las directrices deshumanizadas que se van a mover en torno a esta revista.

Paralelamente, en enero de 1927 sale a la luz *La Gaceta Literaria*²⁴, dirigida por Ernesto Giménez Caballero. Ambas se convertirán en estandartes de la vanguardia española (Brihuega,1981: 241 y 278). Si bien la revista de Ortega mantiene pretensiones políticas liberales-reformistas, *La Gaceta Literaria* va a orientar su discurso hacia posturas fascistas.

En la *Revista de Occidente* escribe un joven, José Díaz Fernández, dedicado a la crítica literaria. Irá modificando su rumbo hacia una vertiente revolucionaria. Esta vertiente revolucionaria se vinculará al compromiso social y será llamada «pureza al compromiso». El propio autor la denominará *El Nuevo Romanticismo*, convirtiéndose así en una réplica a la vanguardia estética (Ruíz,2002: 28-29 y 59-61).

La narrativa de vanguardia o deshumanizada escrita por novelista vinculados con las ideas de Ortega y Gasset es una narrativa breve. Podemos encontrarnos relatos muy cortos que casi no alcanzan el tiempo suficiente de maduración de los personajes. Esta tradición proviene de Baltasar Gracián en su libro *Agudeza y arte de ingenio*, donde a través de sus aforismos nos da lecciones sobre cómo enfocar la vida. El primero en conectar con esta brevedad fue Ramón Gómez de la Serna con sus greguerías, unión de humor e ironía. Destaca la obra de Francisco Ayala *Cazador en el alba*, que es considerado más como historia breve que como cuento o novela corta (Magnien,2006: 281).

La influencia del cubismo es importante representado en una fragmentación de la linealidad del tiempo en la novela, por la inclusión de varias digresiones de carácter diverso. Desde sueños, anécdotas, viajes, fantasías. La trama lineal del realismo

²⁴*La Gaceta Literaria*, nace en Madrid el 1 de enero de 1927, su director Ernesto Giménez Caballero potencia a través de la revista las vanguardias artísticas el cine y la literatura. Después de dos temporadas introduciendo temas culturales, Giménez Caballero abrazará ideas fascistas, (Arias,2012: 331-332). Giménez Caballero introdujo el fascismo en España a partir de un viaje por Europa en 1928, las crónicas de este viaje fueron publicadas por la revista bajo el título de *Circuito Imperial* en 1929 (Álvarez,2010: 266 y 268).

desaparece. Si en la plástica se fragmenta el dibujo a través de múltiples perspectivas, en la narrativa será el tiempo el que se quiebre. La realidad se fragmenta. El personaje de la novela vanguardista siente por tanto una tensión interior al mismo tiempo que un fuerte *carpe diem*. Paralelamente destaca el concepto de *spleen*: angustia por la vida, una inseguridad ante los nuevos cambios de la realidad que le rodea, lo que le generara un sentimiento de soledad y frustración, reflejado en *el stream of conciusness*. Así surge un monólogo interior del personaje, que nos revela una realidad personal. Esta técnica responde a un soliloquio que el protagonista realiza sin ajustarse a ningún orden racional. De tal modo que de esta manera expresa sus sueños o sus sentimientos interiores ayudando al lector a configurar la personalidad del protagonista.

El futurismo nos muestra la realidad desde la velocidad, tecnología y el maquinismo. La novela adopta un carácter documental, pero con un tema y técnica nuevos. Podemos observarlo en *Hora muerta* de Francisco Ayala:

La ciudad-aurora débil =de anemia= que se apoya en las paredes-destacada, violenta, geométrica. Edificios altos, disparados al cielo en línea recta. Puentes de hierro, tiritando. Cables musicales.

Las fábricas respiran con dificultad-pobremente-. Y hasta se producen escenas de sugestión rural: ese mecánico-tendido en el suelo- que agota la ubre de su automóvil... (Ayala,1988 :120).

Será el lector el que convertido en sujeto activo ordena estas imágenes en su imaginación (Del Olmo,1998: 85-86). Así sucede en *Cazador en el alba*:

Paseaban. Pasaban ante las puertas sucesivas: ante las templadas tahonas; ante las fruterías, cargadas de aromas tropicales; ante la carpintería, donde los montones de viruta delataban el furtivo peluquero de niños rubios...

Las mil pupilas de la relojería-argos del tiempo- duplicaban en sus cuerpos e martirio de San Sebastián.

También ellos, transeúntes, llevaban un ritmo preciso, de maquinaria fina. Sus pasos eran ruedas de diferente radio: caminaban a distinta velocidad y siempre iban acordes, engranados. Los de ella, frecuentes, nerviosos, breves. Los de él, largos, lentos, pespunteando el borde de la acera (Ayala,1988: 82-83).

La construcción y montaje de esta narrativa parte de la unión de varias imágenes que pueden ser vistas, soñadas, imaginadas, percibiéndose todas de igual modo. Lo que el cerebro construye con la imaginación, el cuerpo lo vive como real. La construcción de las imágenes queda configurada como un montaje cinematográfico.

Es en la fascinación por la nueva urbe, donde el viajero encuentra en la ciudad un mundo diferente. Así se nos muestra el cosmopolitismo. Un ejemplo de esto lo encontramos en *Cazador en el alba*:

[...] un gigantesco anillo fabril la rodea. Y de él parten los miles de nervios cuyos extremos mueren, capilares, en los rincones ignorados [...]. Conforme el tren avanza, los reclutas recibían mensajes, cada vez más vehementes, de la ciudad. Los reclamos de hoteles, de fotografías, de vinos [...]. La locomotora rompió el cinturón suburbano, y panoramas de formas rectangulares y colores vivos sobre fondo gris rojizo pugnaban por acoplar todos sus componentes en el medido espacio de la ventanilla (Ayala,1988: 68).

En 1927, se publica, la novela de *Manhattan Transfer* de John Dos Passos y se estrena la película *Metrópolis* de Fritz Lang. Estas dos obras apoyan la nueva estética donde la ciudad se convierte en protagonista (Buckley y Crispin,1973: 11). Literatura, modernidad y ciudad están íntimamente relacionadas. El desarrollo urbanístico de las ciudades modificará las formas de pensar y sentir de la población al mismo tiempo que se plasmará en la literatura. También los conceptos de tiempo y lenguaje son percibidos de otra manera. El tiempo es diferente en la ciudad, la linealidad clásica desaparece en virtud de un tiempo fraccionado. Charles Baudelaire, en su libro *El pintor de la vida moderna*, nos indica: «El placer que obtenemos en las representaciones del presente no solo de la belleza que este pueda revestir, sino además de su cualidad esencial de presente [...] La modernidad es lo transitorio, lo fugaz, lo contingente» (Baudelaire,2013). Baudelaire nos habla de un eterno presente al captar su esencia. El presente es el refugio de la modernidad. El pasado es recuperado a modo de *flashback*, creando una digresión, contribuyendo así al montaje de la obra como cinta cinematográfica.

Por lo que respecta al lenguaje, la palabra pierde el concepto de interpretación de significado para expresar los nuevos signos y sus relaciones. Es decir, el significado se pierde en función de la comunicación, de las diferentes interpretaciones que pueden tener en la ciudad. La ciudad no es un ente inflexible, sino que depende de nuestra interpretación de la realidad. El lenguaje con el cambio de siglo se modifica, es polisémico.

El *pathos* del protagonista se identifica con la ciudad, convirtiéndose en la manifestación del yo del protagonista. La ciudad evoca para cada escritor determinadas sensaciones que son diferentes en cada momento y en cada situación. La ciudad se presenta como un ente vivo que va cambiando su concepción a medida que cambia la filosofía y la ciencia.

Mientras el desarrollo económico provoca una mejora en el desarrollo técnico, los habitantes de la ciudad se angustian ante la novedad de la nueva urbe, como podemos

observarlo en las películas de Charles Chaplin *Tiempos Modernos*. Así la mirada de la ciudad será un «estado de ánimo» (Barrantes,2007: 14-20).

El artista flanea por las calles de la metrópoli: «El paseante perfecto, el observador apasionado, halla el goce inmenso en lo numeroso, en lo ondulante, en el movimiento. Estar fuera de casa y, no obstante, sentirse en casa en todas partes» (Baudelaire,2013). Para Walter Benjamin, «la ciudad es la realización del viejo sueño humano del laberinto [...]» (Benjamin,2013: 434). Benjamin introducirá la técnica cinematográfica del cine narrativo²⁵ en su obra *El libro de los pasajes*, el nuevo *flâneur* pasea por las calles y con su mirada a modo de cámara cinematográfica, inducirán el montaje. Los diferentes espacios se suceden en un mismo tiempo, de modo que es el lector el que los yuxtapone en su cerebro. La ciudad como cadena de montaje industrial. La literatura se apoyará en el cine para materializar su visión de la nueva urbe. Cine y ciudad se dan la mano.

La «cinegrafía», característica de la nueva novela responde a la idea de los recursos del cine, no solo en cuanto a las técnicas, sino en cuanto a la plasmación de los sucesos novelísticos. El cine se presenta como revelador de técnicas para reorganizar las imágenes, capaz de reproducir sueños o irrealidades²⁶. Así en la *Señorita 0-3*, de Antonio Cabezas, podemos encontrar el siguiente ejemplo:

Fué entonces, en una de las veces que abrió los ojos cargados de sueño, cuando una mujer joven y rubia se le apareció milagrosamente en el cristal del parabrisas. Ella iba a su espalda, en la berlina, pero el reflejo del cristal se la ponía delante. Cumplía así su misión de intermediario entre la realidad y la imagen. A los cinco minutos empezaba en la imaginación del recluta una novela de amor (Cabezas,1957: 33-34).

Las alusiones al mundo del cine aparecen en la narrativa no solo a nivel de montaje, sino a un nivel vivido desde los personajes. Los personajes usan lenguajes cinematográficos, así en *Cazador en el alba* el protagonista comenta: «[...] el presente se componía de dos planos cinematográficos: un gran plano con el rostro de Aurora y, a través de él, todo el paisaje en movimiento» (Ayala,1988: 93). El cine se incluye como elemento dentro de la novela.

Otra característica de esta novela, es el alejamiento que presenta el protagonista con respecto a los demás habitantes de la ciudad. El protagonista de la novela de vanguardia se presenta solo, separado de los demás, esto lo hace mediante la nueva tecnología:

²⁵Para desarrollar la relación entre la literatura y el cine, véase PEÑA-ARDID, CARMEN (1992): *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*. Madrid. Ediciones Cátedra.

²⁶El tema de los sueños y del inconsciente tienen su origen en las publicaciones de S. Freud en 1922 sobre el psicoanálisis.

trenes, automóviles, o habitaciones de lujo en los hoteles, como corresponde a esta nueva ciudad. La unión con el resto de personajes en las calles tiene un objetivo que es el estímulo erótico, lo que le da un toque aventurero. Es así como el protagonista de personaje burgués pasa a ser *flâneur*, reflejado en la forma en cómo ve la metrópoli. Cuando nos muestra el personaje burgués, los amores en la ciudad, se respira alegría, mientras cuando es un *flâneur* y no tiene amor, el *spleen* y el *stream of conciusness* invaden su presencia.

El *pathos* amoroso en la urbe es uno de los temas de la novela de vanguardia. Es en la ciudad donde el protagonista busca una relación amorosa. El protagonista suele ser un personaje joven, con ganas de tener experiencias. Este joven que participa de la ciudad es el *flâneur*, o el cámara de la película.

La novela vanguardista nace con la técnica *in media res*, recreando a un personaje que no evoluciona, a diferencia de la posterior novela social, cuyo inicio lo encontramos en *El Nuevo Romanticismo*. Son lo que se conoce como personajes planos²⁷, (Del Olmo,1998: 84). Dentro de los personajes, destaca la mujer dentro de la novela de vanguardia.

La mujer es presentada como una máquina vinculado el desarrollo tecnológico del maquinismo, sugiere la creación de una mujer como *vamp-máquina*²⁸. «La mujer y la novela son el terreno de la experimentación; materia fragmentada y maleable, ambas obras del hombre [...]» (De Pino,1995: 91). De esta manera describe Ayala a la mujer dentro de la obra de *Cazador en el Alba*:

Para un soldado [...], las mujeres de la ciudad son un producto industrial, tan perfecto, tan admirable como la máquina de escribir del capitán o la calculadora del comisario. Una maravilla de la técnica moderna: exactas, articuladas (Ayala,1988: 69).

En la relación con la mujer, el protagonista pretende llegar a un equilibrio entre el erotismo y el amor, lo que le provoca tensión e inestabilidad. Eleva la mujer a mito, vinculándola al pasado lejano. Así lo encontramos en Díaz Fernández en su obra *La Venus Mecánica*, donde ella misma se observa como tal: «Yo, Venus mecánica, maniquí humano, transformista de hotel, [...]» (Díaz,2006: 132).

La ciudad es el lugar para el amor y para encontrar a la mujer soñada. Las nuevas arquitecturas como los nuevos hoteles, sin rastro de pasado. Sirven para contraponerse a

²⁷En la narrativa se presentan dos personajes: los planos que no evolucionan a lo largo de la novela y los redondos, que van modificando su comportamiento a través de la obra (Del Olmo,1998: 84).

²⁸Esta dualidad mujer-*vamp-máquina* está personificada en la obra de F. Lang *Metrópolis*, en el personaje de María/Hell (De Pino,1995: 91).

la casa burguesa, y al mismo tiempo se le considera el lugar ideal para vivir como sucede en *La Venus Mecánica*:

Con su zumbido de avión prisionero, el ascensor dejó a Víctor en el quinto piso de la Gran Vía, donde estaba instalado su hotel, pequeño hotel hermafrodita, pues era mixto de hotel y pensión. [...] Víctor vivía allí porque en el mismo piso estaba la agencia periodística que él dirigía (Díaz, 2006: 75).

No solo aparecen los edificios, sino los automóviles, trenes, y aviones que aluden a la juventud en *El profesor inútil* de Jarnés, el profesor comenta «Valentín no puede hoy utilizar su habitual instrumento de percepción: la moto. No es posible ensayarlo a ras de tierra [...]. Habría que pensar en cosas más altas, y Valentín necesita, para ello, un avión» (Jarnés, 1999: 121).

La narrativa de vanguardia nos muestra el amor por lo novedoso, por el presente, por la metrópoli, por la mujer, mientras que las alusiones a lo rural escasean, el *locus amoenus* de los campos de Castilla será trasladado al asfalto. Las escenas del campo quedan reducidas a las vistas desde el tren a modo de cuadro o película (De Pino, 1995: 74-78, 81-84, 89-94 y 96-99), o también el campo será el lugar del reposo y recuperación de la ciudad²⁹.

No debemos olvidar la metáfora. Cuando Antonio Cabezas expone «Cielo de cal con ángeles de escayola» (Cabezas, 1957: 9), es la agudeza del ingenio, no implica sentimiento alguno. Este ingenio se interpretará a modo de protección frente a este sentimentalismo romántico decimonónico. Por tanto, el lenguaje se usa para construir imágenes ingeniosas, de tal modo que este se convierte en performativo, es decir creador de objetos, dejando constancia de que el lenguaje no es el elemento importante de la modernidad, sino la mirada. En las novelas vanguardistas no hay apenas diálogo, *el flâneur* camina, no habla con nadie, mira simplemente; es el arte de la mirada frente al arte del lenguaje. Esta mirada es principalmente masculina, e invadida de erotismo que busca el amor en la ciudad. Ciudad y mujer aparecen con las mismas características, de tal modo que en los relatos de vanguardia la búsqueda incansable del amor no concluye (Fernández Cifuentes, 1993: 56-58). La ciudad y la mujer se muestran como la búsqueda constante e infinita, en la nueva urbe cosmopolita.

²⁹ La ciudad aparece como el lugar de trabajo, mientras el campo se nos muestra como el espacio para el reposo o las vacaciones. Esto lo podemos observar en *La Señorita 03*, cuando Laura se desmaya necesitando vacaciones, se dirige al campo (Cabezas, 1957: 28 y 40).

2. MADRID COSMOPOLITA. UN NUEVO ESCENARIO: AVENIDA PI Y MARGALL Y CINELANDIA

Situada en el centro histórico de la capital, la Gran Vía³⁰ se configura como una avenida joven. Es un escaparate, un escenario para *flâneurs* y artistas. Elemento publicitario por excelencia, alberga en sí misma los neones más fotografiados.

Como dijo Serrano de Haro: «Woody Allen no existiría sin Nueva York, y a la vez Nueva York, [...] no habría podido existir [...] si Woody Allen no nos la hubiese revelado» (Serrano,2002: 153). Algo similar podemos decir de la Gran Vía: «Madrid no sería lo mismo sin la Gran Vía y la Gran Vía no sería lo mismo sin Madrid».

Un lugar, dos caras de una misma moneda, el día y la noche. Durante el día, surge el escenario laboral mezclado con el dinamismo de los automóviles. Por la noche todo es nuevo; cines, escaparates, y luces de neón del edificio Capitol que a modo de faro ilumina la nocturnidad. El Capitol emerge como trasatlántico de la modernidad. Actualmente y desde los años 70 brilla durante la noche la impronunciable publicidad de *Schweeps*. Este refrescante letrero nos invita a la *Cinelandia* nocturna, la de Gómez de la Serna. Si bien el escenario ha cambiado, y sus protagonistas también, en el ambiente siempre perdurará el recuerdo de aquellos años 20.

En su camino hacia la modernidad, a lo largo del primer tercio del siglo XX, Madrid va a cambiar su fisionomía. Uno de los proyectos urbanísticos más importante será la construcción de la Gran Vía. Con el objetivo de descongestionar la zona de la Puerta del Sol, se planeó la construcción de un gran bulevar al modo de las grandes avenidas como lo hizo Haussmann en París (Martínez Martín,2000: 225-234).

Entre 1910 y 1952 se construirá la Gran Vía con sus tres tramos³¹. Las Avenidas se denominarán Conde de Peñalver, Pi y Margall y Eduardo Dato. Hubo dos proyectos importantes, el primero que fue diseñado por Carlos Velasco en 1886 no se realizó, pero su idea quedó en el imaginario popular y se materializó en la zarzuela. El segundo proyecto estuvo elaborado por el arquitecto municipal José López Sallaberry en 1904, siendo el que se realizaría, comenzando los derribos en 1910 (Baker,2009: 23-26).

El primer tramo se denomina Conde de Peñalver. Esta Avenida se inicia en 1910 y concluirá en 1917. Zona de bancos, casinos, hoteles y centros sociales además de lujosas tiendas. Sus fachadas están decoradas siguiendo la decoración plateresca y barroca con cierto estilo regionalista. El segundo tramo de la Gran Vía, es nuestro

³⁰Para poder ver las transformaciones de La Gran Vía, véase el monográfico editado por el Ayuntamiento de Madrid, 2010: *Gran Vía de Madrid. 1910-2010. Centenario*. Ayuntamiento de Madrid.

³¹Véase en anexos la firma del rey Alfonso XIII en 1910, inaugurando las obras, imagen nº3.

escenario, la Avenida Pi y Margall³². Las obras discurren entre 1917 y 1930 (Alaminos,2010: 65). El objetivo es arañar las nubes madrileñas y cambiar el *skyline* velazqueño. Los edificios se construyen a imitación del *ethos* americano, un *locus amoenus* de acero, cristal y cemento. Destaca el edificio de Ignacio Cárdenas, La Telefónica. Tanto la filial de la empresa *International Telephone and Telegraph*, la ITT, como su edificio fueron inaugurados en 1929³³. Fue el pistoletazo de salida a esta nueva imagen donde la altura se prestigia. La Telefónica es un edificio laboral y diurno³⁴ que contrastará con la edilicia de los nuevos ocios, el cinematógrafo³⁵ (Baker,2009: 44-45).

Para poder hablar del *Brodway* Americano o *Cinelandia*, necesitamos abordar dos aspectos, por un lado la construcción del edificio multifuncional, donde se ubican los nuevos ocios y por otro lado, el nacimiento del cine como arte propio de la modernidad.

Cinelandia será la novela que Ramón Gómez de la Serna publique en 1924. En ella los personajes viven en un mundo irreal de celuloide. Se nos muestra el mundo del cine desde la visión propia de la greguería. Gómez de la Serna es el *flâneur* que observa las transformaciones de la modernidad y *Cinelandia* es «la representación de un mundo heterogéneo y caótico, la imagen de un universo fragmentado y abierto» (Gutiérrez Carbajo,1995: 25).

Cinelandia además de ser una novela, fue el nombre de la revista *Cinelandia Films* editada desde Hollywood. Pero *Cinelandia* fue más que todo esto, se materializó en un espacio situado hacia el final de Pi y Margal llamada Callao³⁶. Aquí se situarán los cines más famosos, lujosos y más grandes, cerca de edificios que invitaban a tomar un rápido refrigerio o una comida *made in América*. Destacan las cafeterías Zahara, en Pi y Margall, y La Granja Florida, en Callao (Baker,2009: 168-169).

³²Véase en anexos las obras de la Gran Vía, el tramo del Bulevar también llamado Pi y Margall, imagen n°4.

³³El 11 de mayo de 1924 el gobierno publica una Real Orden en la que se produce la concesión de una sociedad española de telefonía dirigida por nacionales, en este sentido las empresas extranjeras perdían sus oportunidades de establecerse en el país, beneficiándose las empresas españolas. El 25 de agosto de 1924 la Compañía Nacional de Telefónica de España (CNTE), establecía con el Estado un monopolio del servicio telefónico. Por tanto el año 1929 fue el año en el que se inauguró el edificio que se construyó con dinero de la ITT, pero en su inauguración fue la CNTE la que tenía el monopolio del teléfono en España (Calvo,2006: 74). En otro orden de cosas, el rey Don Alfonso XIII inicia las comunicaciones telefónicas entre Madrid con Norteamérica, y Madrid con Cuba entre octubre y noviembre de 1928. Por lo que el edificio no se inaugurará de forma oficial hasta 1929 pero sí parcialmente (Navascués,1992: 133).

³⁴En la novela *La Señorita 03* de Juan Antonio Cabezas, se nos muestra el trabajo de mujer en La Telefónica. Véase en anexos la construcción del edificio de Telefónica imagen n°5 y n°6.

³⁵No solo estaban los cines en Gran Vía, sino que los había en Atocha, o en Bravo Murillo, pero en este tramo la concentración llamó la atención, creando aglomeraciones de gentes en determinados momentos de la tarde o noche (Baker,2009: 45).

³⁶Véase en anexos la imagen de Callao con los solares de los cines Callao y Capitol, imagen n°7.

El mismo modelo de fabricación en serie se traslada al restaurante. Aquellos espectadores que decidían entre sesión y sesión salir a tomar algo podían hacerlo de forma rápida y económica. El concepto ocio se unió al de restauración y se consolidándose así el maridaje ocio-restauración que configurarán la cultura cosmopolita y perdura en la actualidad. Con la inauguración del Edificio Carrión se completará la imagen del *Brodway* madrileño (Baker, 2009: 186-189).

El espacio definido con el nombre *Brodway* Americano o *Cinelandia* abarca el Palacio de la Música³⁷, en Pi y Margall, nº13. Inaugurado en noviembre de 1926, con sala de baile y cine, se denominó Sala Olimpia y posteriormente SAGE (Sociedad Anónima General de Espectáculos), en 1926 se proyectó la película de cine mudo *La Venus Americana*³⁸. En diciembre del mismo año será inaugurado el Cine Callao, de Luis Gutiérrez Soto³⁹. En 1928 será el Cine Avenida, junto al Palacio de la Música en Pi y Margall nº15. El Palacio de la Prensa data de 1930 y el Capitol abrirá sus puertas en 1933 en Eduardo Dato nº1. Todas las salas, construidas en menos de ocho años, contaban con un aforo total de 12.000 espectadores. Posteriormente, el edificio de Anasagasti que albergaba los Almacenes Madrid-París, en Pi y Margall nº10, cuyo cine se denominó Madrid-París y será de sesión continua, contará con un aforo de 500 plazas. En este pequeño espacio se consolidará como el emporio de los ocios modernos. No solo a través de las salas, sino sus empresas se establecieron en este tramo de *Cinelandia*. Hispano Fox, Warner Brothers-First National, Hispano American Films, perteneciente a la Universal, e Ibérica Films.

El Madrid cinéfilo nos muestra su icono en el Edificio Capitol⁴⁰. El edificio fue y es el mejor ejemplo de cómo la publicidad se imbrica en el espacio urbano, al igual que *Times Square* (Baker,2009: 45, 168-176 y 187-202) .

³⁷En el Palacio de Música se proyectó la primera película de cine sonoro en noviembre de 1929 *White Shadows in the South Seas*, dirigida por W.S. van Dyke. Cuyos protagonistas serán Raquel Torres y Monte Blue (Baker,2009: 126).

³⁸«Pasión por Madrid». [en línea]. Disponible en: <http://pasionpormadrid.blogspot.com.es/2013/03/el-palacio-de-la-musica-1-historia.html>. [Consultado: 14 febrero 2016]

³⁹El cine Callao, trazado por Luis Gutiérrez Soto, contaba con cafetería, sala de fiestas, tiendas y terraza de verano con cine. La pérgola en la esquina es un torreón iluminado durante la noche, propio de la estética de la luz (Pérez y García:1994: 112) mientras que en la fachada destacan los elementos clasicistas, en su interior nos muestra una decoración *Déco*. El Palacio de la Prensa, inaugurado en 1928 y diseñado por Pedro Muguruza, donde da comienzo la plurifuncionalidad en sus locales combina ocio con trabajo, viviendas de lujo, oficinas para la prensa, y un cine. Destaca en su fachada el ladrillo rojizo, además de configurarse un gran arco de triunfo (De San Antonio, 1998: 184 y 216).

⁴⁰La publicidad en los periódicos relacionada con el Capitol venía acompañada de un pequeño dibujo donde aparecía el edificio a modo de marca. Pero además este cine fue el más caro de Madrid⁴⁰ (Baker, 2009: 201 y 203-204). Véase construcción del edificio Capitol imagen nº 8, y el edificio construido en la imagen nº9.

Situado a modo de faro en la Cinelandia madrileña está inspirado en la vanguardia alemana. Concretamente en la arquitectura expresionista de Mendelsohn. El proyecto ganó el concurso realizado por el Marqués de Melín en 1931. A este concurso se presentaron varios arquitectos. Los ganadores fueron Vicente Eced y Eced y Luis Feduchi. El Capitol, aunque se puede relacionar con el Edificio *Fuller* o *Flatiron* de Nueva York, construido en 1902, es pionero, no solo por su aspecto, sino también desde su estructura⁴¹, pasando por la organización interior y el diseño del mobiliario realizado por Luis Feduchi (García Izaskun,2010: 11 y 20). El edificio ganó el segundo Premio en la Exposición de Bellas Artes en 1934⁴², mientras que el diseño del mobiliario recibió el Primer Premio del Ayuntamiento de Madrid en 1933 (De San Antonio,1998: 134).

El edificio constaba de una sala de fiestas, convertible en un cine con capacidad para 1.900 personas (De San Antonio,1998: 134) un café, salón de té, hotel y oficinas. Al igual que su vecino el Palacio de Prensa, era un edificio multifuncional. Las innovaciones formales, luminotécnicas, acústicas, publicitarias y tecnológicas lo convertirán en símbolo de la modernidad (García Izaskun, 2010: 14-20). Su forma nos resulta sugerente, representa la gran *Victoria Alada de Samotracia* como triunfo de la libertad de formas⁴³.

Los edificios multifuncionales que nacen en estos momentos modificaron el concepto espacio-tiempo de la vida madrileña. Fueron las vanguardias de los templos de consumo actuales. Durante la tarde noche se inaugura este nuevo ocio con los cines. Al principio los horarios de las sesiones del cine eran las clásicas mañana y tarde, pero surge la sesión continua. Esta sesión comienza a las cuatro y media y se alargará hasta las once de la noche o hasta las dos de la mañana, haciéndose necesaria la presencia de algún lugar dedicado a la restauración. Esto rompe con la linealidad de la vida del Madrid antiguo conformándose como metrópoli moderna y americana (Baker,2009: 186-190).

Acorde con la realidad que nos acompaña, surge esta nueva forma de observar las cosas. La vanguardia implicó una ruptura y una nueva forma de ver la realidad, el cine será uno de sus máximos exponentes. Dentro de esta nueva modernidad cosmopolita, va

⁴¹Sus arquitectos realizaron varios viajes a Berlín con el objetivo de interesarse por la obra de *Mendelsohn*. El diseño de la fachada estuvo inspirado en el *Berliner Tageblatt* construido en 1921-1923. El interior está inspirado a su vez en el cine *Universum* cuyas obras se acababan de realizar (García Izaskun,2010: 17-23). Véase en anexos las imágenes de ambos edificios, imagen nº10 y 11.

⁴²El primer premio no le fue otorgado a nadie en 1934 (De San Antonio,1998: 134).

⁴³El edificio será declarado Patrimonio Cultural en 1987 (García Izaskun,2010: 28). Para más información sobre el edificio Capitol véase el monográfico; GARCÍA IZASKUN (2010): *Edificio Capitol. Madrid 1931-1933*. T6 Ediciones S.L. Universidad de Navarra.

a surgir el público como un individuo colectivo dentro de la cultura de masas. El cine surgirá como la manifestación de este nuevo individuo en su afán por la búsqueda de una nueva mirada desde la tecnología (Quintana,1998:13-14).

Ir al cine se convirtió en elemento de la modernidad. No solo implica el sentarse y observar la película, sino que surge una forma de experiencia, la decoración, edificios lujosos y la música que sonaba, recordemos que el cine es inicialmente mudo. Pero además el público español a través del cine conoció a personajes nuevos que le seducían, y a través de nuevas publicaciones o de la radio podía seguir su vida privada. Nace toda la nueva industria del cine; nuevo ocio, nuevo espectáculo, nuevas imágenes, nueva publicidad, nuevas formas de moverse y vestirse, y nuevas revistas⁴⁴. El marketing y la publicidad configurarán las nuevas pautas de vida (Benet,2012: 63).

La primer vez que los madrileños vieron imágenes en movimiento fue en 1895. En la Carrera de San Jerónimo. En el salón del Hotel Rusía se instaló una proyección de imágenes cuya duración era de aproximadamente media hora (Martínez,2001: 25-26). El cine se inaugura con grabaciones de gentes caminando o saliendo de las fábricas o de cualquier lugar⁴⁵. Inicialmente el cine se presenta como *mostrativo*, nos muestra el movimiento cotidiano de las gentes en su nuevo *locus amoenus* de asfalto. Rápidamente el cine trasladó las miradas del público hacia los lugares insólitos o exóticos. El término *narrativo* fue acuñado cuando el cine nos cuenta lo que sucede, con la pretensión de construcción de ficción o evasión (Benet,2004: 40-42 y 48-50).

El cine acogió con agrado las peculiaridades de la literatura. Se rodaban novelas conocidas por el público como el vodevil o el melodrama, sobre todo en las películas de los años veinte (Benet,2004: 53-54), debido a esta asimilación, algunos intelectuales comenzaron a rechazarlo. En España se mostraba cierta animadversión por el cine en determinados sectores de la intelectualidad a diferencia de la clase media incipiente que lo aceptó de muy buen grado (Amorós,1991: 191-193).

⁴⁴Las revistas que surgen son: *Arte y Cinematografía* desde 1910 a 1936, *El Cine* de 1219 a 1936, *El mundo Cinematográfico* desde 1912 a 1917 y la revista *Cinema* con solo un año de publicaciones desde 1918. Más tarde se publicarán *Popular Films* y *Fotogramas* en 1926 y, en 1927 *La Pantalla* (Benet,2012: 52 y 63).

⁴⁵La primera película española data de 1896, *Salida de misa de doce del Pilar de Zaragoza* (Amorós,1991: 190). Durante los primeros años del siglo XX, se inician en Madrid la construcción de cines. En un principio las proyecciones se solían poner al final de las producciones teatrales, o durante el intermedio. Las primeras películas que ven los madrileños estaban realizadas en Francia, será durante los años 10 cuando se empiecen a visionar películas de otras nacionalidades, entre ellas americanas. Primero las películas las pasaban en los cines del centro, y posteriormente realizaban un recorrido por los cines de los barrios. Además de estos cines, en Madrid estaban los «jardines de recreo» en las afueras donde se proyectaban las películas. Durante la época estival el paseo del Prado y el paseo de Rosales se transformaban en cines al aire libre (Martínez,2001: 30-31), tal y como lo cuenta Concha Méndez a través de sus memorias escritas por su nieta Paloma (Ulacia,1990: 31-32).

En Europa se desarrollará un cine con estética vanguardista. Pero será el cine realizado en Hollywood el que domine el mercado mundial, cubriendo creación y distribución. Desde sus inicios hasta la llegada del sonoro se denominará, *estilo internacional* (Benet, 2012: 65-66).

En 1929 llegará a Madrid el cine sonoro. La película que lo inaugura será *El cantor de jazz*, en el Palacio de la Prensa, con Ramón Gómez de la Serna pintado a modo de un negro⁴⁶, aunque debido a problemas técnicos no se pudo emitir el sonido (Baker,2009: 159). La introducción del cine sonoro implicó además de voz un nuevo planteamiento en la interpretación, gestualidad e iconografía (Benet,2004: 59 y 76-77).

La Gaceta Literaria contribuyó de forma importante en la consolidación del cine. (Benet,2012: 60). Se creará el *Cineclub Español* en 1928 (Brihuega,1981: 292), se considera como el arte más importante y novedoso de esta época. Las sesiones del cineclub se realizaban en diferentes salas de Madrid. La Residencia de Estudiantes con sus Cursos y Conferencias, contribuyó a la creación y consolidación de este cineclub con aire vanguardista. Los sábados noche se proyectaban películas que Luis Buñuel se encargaba de seleccionar desde París y se leían textos sobre este tipo de cine. En este mismo año Luis Buñuel rodará la película *Un perro andaluz* y *Las Hurdes*⁴⁷ emitida en 1933 en el Palacio de la Música. Esta creación fue importante puesto que se introdujeron las películas de vanguardia que se realizaban en Europa, además de revalorizar el cine realizado en Hollywood (Sánchez Millán,2002: 1).

El monopolio del cine español en los años veinte estaba formado por Ricardo Urgoiti, la Compañía Industrial de Film Español, S.A., Cifesa, creada en 1932 por empresarios valencianos y las llamadas *big five*: Warner Bros, Metro Goldwyn Mayer (MGM), Paramount, 20th Century Fox, Radio-Keith-Orpheum (RKO) (Benet,2012: 79-80).

3. LA MIRADA DEL CINE

¡El Cinema realizará su estilo, y merecerá la categoría integra de Arte Nuevo, [...] porque el Cinema aspira a devenir [...] el Arte sintético, muscular, íntegro, dinámico y netamente expresivo de nuestra época acelerada y vorticista! (de Torre, 1921: 97).

⁴⁶En este estreno debido a problemas técnicos no se pudo escuchar el sonido, con la consecuente decepción del público. Ramón Gómez de la Serna participó en otras películas y documentales entre ellos *Esencia de Verbena* en 1930, de Ernesto Giménez Caballero (Benet,2012: 58-59).

⁴⁷*Las Hurdes* fue prohibida en 1933. En 1936 se emitió como *Tierra sin pan* para que el público internacional viera la situación española (Benet,2012: 119).

La modernidad es un juego de miradas. En la literatura de vanguardia apreciamos poco diálogo y abundantes metáforas. La metáfora usa el lenguaje para convertirlo en imagen. La modernidad sedujo a Charles Baudelaire, entre otras cosas, por la fugacidad y la mirada. Es el poeta el que flanea por las calles embrujado por la modernidad del bulevar. Este poeta se convertirá en el *flâneur* de Walter Benjamin, recorrerá las calles a modo de cámara cinematográfica. El alter ego del poeta transformará su mirada en la sala de un cinematógrafo, seducido por la imagen en movimiento. El cine responde a ese momento mágico, donde la fugacidad de la mirada adquiere el rango de un dios mitológico y se hace eterna.

Para hablar del *flâneur* partiremos del proyecto inacabado de Walter Benjamin *El libro de los pasajes*. Este libro recoge sus pensamientos sobre los cambios que experimenta la ciudad de París. Ese París hausmanniano con los bulevares de cristal y la arquitectura de hierro que emergen a finales del siglo XIX.

Las transformaciones urbanísticas conllevaron nuevas pautas de consumo. Nace así una nueva metrópolis donde el gran almacén sustituye a la catedral, que representan «la embriaguez religiosa de las grandes ciudades» (Benjamin,2013: 90). La nueva ciudad emerge de la modernidad. Modernidad y ciudad embriagarán a nuevas miradas.

La modernidad de Walter Benjamin se inspira en Baudelaire. El poeta es el nuevo *flâneur* que recorre la ciudad con sus gentes:

El paseante perfecto, el observador apasionado, halla el goce inmenso en lo numeroso, en lo ondulante, en el movimiento, en lo fugitivo y en lo infinito [...]. La multitud es su ámbito, como el aire es el del pájaro, el agua el del pez. Su pasión y su profesión es fundirse con la multitud» (Baudelaire,2013).

Benjamin, definirá al *flâneur* como periodista: «La base social del callejeo es el periodismo» (Benjamin,2013: 449). En las metrópolis del siglo XIX el individuo vive la creación de artefactos nuevos. Aparecen nuevas máquinas que configuran un universo diferente a todo lo anterior. Las personas que vivieron en el siglo XIX tuvieron que adaptarse a los cambios y modificar su forma de ver las cosas. Un mundo donde el ritmo y la velocidad formaban parte de la vida (Quintana,1998: 10-11). Las nuevas relaciones entre los individuos harán que se generen miradas vacuas surgidas en la modernidad: «La embriaguez se apodera de quien ha caminado largo tiempo por las calles sin ninguna meta [...] la tentación que suponen tiendas, bares y mujeres sonrientes disminuye cada vez más» (Benjamin,2013: 422). El *flâneur* vive en un mundo de cambios pero no termina de aceptar su realidad, es un romántico: «[...] en el

callejeo irrumpen en el paisaje y en el instante tierras y épocas lejanas» (Benjamin,2013: 425). Se produce una tensión entre el pasado y lo nuevo, donde la calle y la ciudad son el escenario metaforizándose en su nueva casa «las calles son la vivienda del colectivo [...] así se pasea el *flâneur* por la habitación [...] al igual que el callejeo puede transformar completamente París en un interior, en una vivienda cuyos cuartos son los barrios» (Benjamin,2013: 428 y 426-427).

La modernidad creará nuevos lenguajes plásticos como la fotografía y las imágenes en movimiento que darán lugar al cine (Quintana,1998: 11). En el cine se produce una homogeneización de gustos, desde donde el *flâneur* se transforma en público y en este sentido en *voyeur* «[...] el simple *flâneur* está siempre en plena posesión de su individualidad. La del mirón por el contrario, desaparece, absorbida por el mundo exterior» (Benjamin,2013: 433). La mirada del paseante se transforma en colectiva, es la imagen del público que guiada por la cámara, lo introducirá en una nueva realidad, absorbiendo al *flâneur* sumido entre el público.

La mirada efímera de Baudelaire con respecto a la modernidad: «La modernidad es lo transitorio, lo fugaz, lo contingente» (Baudelaire,2013), tiene su máximo exponente en el mundo del cine. Ni la pintura ni la fotografía pueden responder al concepto tiempo fugaz y efímero, mientras el cine sí. En el cine se crea la división mimesis y diégesis. Copiarla o crear una nueva realidad narrada. El cine como nuevo dios creador de una realidad diegética, incita al espectador a mirar a través de la cámara, a ser un nuevo observador, y a participar de la creación (Quintana,1998: 16).

A esta nueva visión de la ciudad colaboraron los directores como Charles Sheeler en 1920 con su obra *Manhatta*, o también en 1927 Walter Ruttmann, con *Berlín, sinfonía de una gran ciudad*. Estos cantos a la modernidad nos convierten en *flâneur* estático del dinamismo de la urbe. El cine acude a su cita con la modernidad. La ciudad se convirtió en la protagonista de esa cadena de montaje que supuso la fabricación en serie. La velocidad, ritmo, máquina, montaje contribuirán a crear el mito de la modernidad donde su protagonista máximo es la ciudad (Sánchez-Biosca,2007: 23).

Pretendemos demostrar la transformación del *flâneur* en público de la sala cinematográfica. Para ello usaremos la digresión. Nos vamos a apoyar en la película de Alfred Hitchcock *La ventana indiscreta* (*Rear Window*, 1954) que pese a estar rodada

casi treinta años después de la época en la que nos movemos, nos ayudará en este juego de las miradas⁴⁸.

El cine transformará la mirada del paseante. El *flâneur* se convertirá en *voyeur* y dejará paso a otra mirada, la del cinematógrafo. Será el cinematógrafo el nuevo *flâneur* de la vanguardia surgiendo así otra pregunta: ¿miramos a la pantalla o nos mira ella?

La ventana indiscreta nos muestra a un periodista, protagonizado por James Stewart, que debido a un accidente debe permanecer en silla de ruedas con la pierna escayolada en su apartamento. Aburrido y ocioso, se dedica a observar las ventanas del edificio de enfrente, hasta que se da cuenta de que un vecino ha cometido un asesinato. A través de sus prismáticos y posteriormente de su teleobjetivo observará con detenimiento cada movimiento de su vecino hasta conseguir descubrir el cadáver de la mujer asesinada. Junto con J. Stewart la película está protagonizada por Grace Kelly, que interpreta el papel de su novia.

El cine nos transmite lo efímero del mundo, consigue capturar un instante (Quintana,1998: 18) y elevarlo a la eternidad, representa la materialización baudeleriana de la modernidad. Es el lugar mágico donde se produce la nueva dialéctica de las miradas. En *La ventana indiscreta* se metaforiza esta dialéctica.

El *voyeur* representado por J. Stewart está sentado, inmovilizado por un accidente laboral. El accidente lo ha convertido de *flâneur* en *voyeur*, a él y a toda la sala de público. El patio que separa su apartamento del edificio observado es el vacío que separa al público de la pantalla. La ventana del protagonista no da a la calle sino a otras ventanas donde asoman otras vidas (Requena,1989: 149). Es a través de una ventana donde J. Stewart contempla a sus vecinos con un teleobjetivo, lo que supone para el espectador la pantalla cinematográfica. La metáfora no solo queda aquí. Dos miradas: la del hombre y la de la mujer. Dos hombres: uno que no puede moverse, el observador y otro hombre que mata, el observado. Dos mujeres: Grace Kelly, que representa a la belleza clásica y eterna, y la otra mujer despedazada y muerta, como en la serie de las *Estampas* de Maruja Mallo⁴⁹. Es desde esta mirada masculina la del *voyeur*, donde la mujer es destrozada y segmentada. Un hombre con un teleobjetivo y con una pierna escayolada que metaforiza la sexualidad masculina. El otro hombre posee un cuchillo y destroza la imagen femenina, metáfora de un universo donde la modernidad destroza a

⁴⁸Hitchcock, Alfred (1954): *La ventana indiscreta*. Estados Unidos. Paramount Pictures. Véase en anexo el cartel conmemorativo del 60 aniversario, imagen nº18.

⁴⁹No solo aparece la mujer desmembrada a modo de maniquí en la serie de las *Estampas* de Mallo, sino que la imagen de la mujer se descuartiza desde la mirada masculina surrealista. Todo ello implica un poder del mundo masculino sobre el femenino (Castillo,2003: 442).

la mujer. La mujer se convierte en un instrumento creado desde el imaginario masculino, por tanto, la mujer despedazada pertenece a un universo donde reina la dominación masculina⁵⁰.

Retomando la dialéctica de las miradas, la película tiene un momento de tensión cuando el observador se da cuenta de que es visto. No piensa el *flâneur*, ya transformado en *voyeur*, que frente a su gesto de mirar se contraponga el ser mirado. La modernidad crea desconocidos en el tren que bajan sus miradas, la mirada vacua no tiene significado, pero la semiótica de mirar busca la compensación de otra mirada. Se produce un *feedback* entre ver y ser visto (Parejo,2007: 113). Es un juego del mundo del cine donde «no vemos mirar: miramos con los personajes» (Requena,1989: 159).

En el cine clásico la mujer es la imagen, mientras que el hombre es el dueño de la mirada. Laura Mulvey, en su artículo «Placer visual y cine narrativo», estudia la diferencia sexual en el cine desde los años treinta hasta mitad de siglo. Según Mulvey, la diferencia entre ambos sexos radica en la mirada. Es en el cine donde la imagen de la mujer adquiere dos connotaciones dentro del ideario masculino, como fetiche erótico entre las que destacan las películas dirigidas por Josef von Sternberg, y por otro lado como imagen pasiva del *voyeur*, como en el film de Alfred Hitchcock. Así el mito creado por Josef von Sternberg, Marlene Dietrich, es definida como «ambiciosa, inteligente e indestructible, símbolo del ideal erótico inalcanzable del siglo XX» (Tejero,2008: 265). Vemos que Marlene es la suma de las piernas, ojos y boca. Todo esto es la mirada masculina⁵¹. En esa fusión de la mirada del protagonista con la del espectador, resulta curioso que el momento más erótico del film, la actriz dedica sus escenas al público, puesto que su amante no está en la escena. La imagen de Marlene está dedicada a los espectadores de la pantalla, al público, que es el nuevo amante de Marlene. Sternberg crea el icono femenino y fetiche sexual por excelencia⁵². Si la mirada de Sternberg hipnotiza a la mirada masculina con el fetiche erótico, Hitchcock nos hipnotiza a través de la curiosidad, de la mirada indiscreta hacia la otredad. Hitchcock usa la mirada femenina, materializada en la belleza clásica de Grace Kelly. Ella adquiere rango erótico cuando se traslada al otro lado del teleobjetivo de la cámara, es decir cuando G. Kelly entra en el juego de las miradas. Aquí es desde donde J.

⁵⁰La mujer desde esta perspectiva se imagina como la virgen y la *vamp*, estereotipos del imaginario masculino (Huyssen,2002: 135). Es por tanto la metáfora del dominio masculino sobre la mujer. No cabe lugar para una mirada femenina, tendremos que esperar hacia final de siglo para elaborar esta mirada femenina desde el cine.

⁵¹Mulvey contempla desde mirada masculina a la mujer como la suma de varias partes unidas y no como un ser completo, atendiendo así a la mirada surrealista masculina.

⁵²Véase en anexos el cartel del *Ángel azul*, 1930.

Stewart la mirará como *voyeur*, temiendo que la imagen de su bella compañera sea desmembrada por el hombre, al adquirir ese erotismo. Este es el juego de miradas de Hitchcock, solo desde el voyerismo la mujer adquiere dimensión erótica, y esto se realiza desde la mirada masculina (Mulvey,1999: 808-815).

4. EL STAR-SYSTEM Y LA IMAGEN FEMENINA EN EL CINE DE LOS AÑOS TREINTA. MARLENE DIETRICH.

Hacia finales de los años veinte se produce el paso del cine mudo al cine sonoro. El cine crea una imagen en la pantalla que fue calando en la sociedad española, sobre todo en las jóvenes de la época que vieron en las actrices de las pantallas sus modelos en los que basar sus peinados, maquillajes, ropas, y formas de vida⁵³. Se iniciaba el *star-system*, creando iconos masculinos y femeninos.

El primero que introdujo la primera iconografía femenina e inició el *star-system* fue D.W. Griffith. La chica ingenua, Mary Pickford, fue la primera novia de América en la película *The Violin maker of Cremona*, 1909. La diva italiana Francesca Bertini y la *vamp* Theda Bara, siguieron su estela⁵⁴.

Las estrellas del cine ejercen una función social importante, pautan normas de comportamiento dentro de la población, conformando lo que está aceptado o no dentro de la sociedad. Crean modelos en el espacio público y privado, estableciendo roles sexuales y de género. El surgimiento del *star-system* generó dos miradas, la masculina activa y la femenina pasiva. Mientras que la masculina creó el fetiche erótico, la femenina respondió a una imagen de identificación hacia el estereotipo creado en la pantalla, no solo a través de la imagen sino a través de la adopción de determinados comportamientos de las protagonistas del cine publicitadas en las revistas.

Así, en las películas de Sternberg, M. Dietrich muestra la fascinación por la sociedad de consumo y el conflicto entre los valores representados por la sociedad decimonónica que, debido a que no son aceptados por la sociedad, la mujer cae en desgracia. La imagen de M. Dietrich, muestra a la mujer blanca y misteriosa, echada de su entorno y obligada a sobrevivir usando su belleza, convirtiéndose en bailarina de cabaret. Se establecen triángulos amorosos en los que ella tiene que elegir entre la moralidad e inmoralidad, marcado por la sociedad patriarcal. Los papeles de Dietrich nos muestran la dualidad entre mujer esposa y *vamp* del cabaret, el bien y el mal, como podemos ver

⁵³Según J. Luengo, las actrices se extendían un producto llamado cera virgen mercolizada con el fin de rejuvenecer los rostros (Luengo,2008b: 318-319).

⁵⁴Véase la imagen de las tres divas en anexos, imagen nº12,13,14.

en *El ángel azul* de 1930. Estos opuestos también los podemos encontrar en *La Venus Rubia* de 1932⁵⁵ o en *Marruecos (Morocco)*, de 1930⁵⁶. Marlene Dietrich nos muestra el ascenso que una mujer puede realizar en los años 30 a través de la sociedad de consumo, donde la moda confiere una nueva imagen de la Mujer Moderna, transgrediendo las normas morales patriarcales. En las películas de Dietrich la vemos camuflarse y vestirse tanto con los atuendos masculinos como femeninos para transformarse en mujer fatal, o en esposa y ama de casa. Es la ropa y la sociedad incipiente de consumo las armas que usa la estrella para modificar las pautas de comportamiento de las mujeres y por tanto transformar la imagen de la mujer (Loyo,2002: 22-30). Las pautas de consumo y los nuevos artículos se convierten en un mensaje subliminal para el público.

El cine creó la imagen de una mujer independiente y cosmopolita que le sirvió a la mujer española en su lucha por la modernidad. Las mujeres de las pantallas eran irreales, pero sirvieron para instaurarse en el imaginario femenino como iconos de modernidad. Molly Haskell en el artículo «The thirties» en *From Revenge to Rape*, establece las características de las actrices durante los años 30, desde donde surge Marlene Dietrich: adelantadas a su tiempo, transgresoras, con hábitos masculinos pero cuya actitud sirvió para que la mujer española se revelase contra la feminidad exquisita decimonónica. Por tanto la imagen de la estrella implicó, más allá de la *vamp*, una nueva relación de la mujer, su cuerpo y su derecho pleno a disfrutar de forma libre (Luengo,2008b: 317-320). En el caso de Marlene Dietrich, apunta Haskell⁵⁷, se nos muestra el principio femenino según el ideal de Joseph Von Sternberg. Ella fue su creación. Sternberg no creó a una mujer, sino un pseudo-hombre y la mirada en sus

⁵⁵Marlene Dietrich interpreta el personaje de Helen Faraday, esposa y ama de casa que antes bailaba en un cabaret. Debido a la enfermedad de su marido, ella tiene que volver a este mundo para costearse el coste de los medicamentos para curar a su marido que debe permanecer una larga estancia en Alemania. Cuando este mejora, vuelve a Nueva York, pero su casa está vacía, su mujer y su hijo se han trasladado. Helen está viviendo un romance con un Nick, hombre con dinero y poder que es el que le ha prestado la cantidad suficiente para que su marido pudiera seguir el tratamiento médico. Su marido al darse cuenta de la situación le pide que le entregue a su hijo y que esta se vaya, pero Helen no lo acepta y huye con el niño, dedicándose a la prostitución para poder vivir. Pero la prostitución la convierte en alcohólica, y es perseguida por la policía a la que le entrega el niño para que su padre se haga cargo. En las siguientes escenas vemos como Helen empieza a tener éxito como bailarina de cabaret, hasta que se encuentra otra vez con su antiguo amante y este la convence para reencontrarse con su hijo. Al final de la película y aceptando los cánones marcados por la censura, Helen encuentra a su marido quien la perdona y se resuelve en un final feliz aceptado por la sociedad del momento (Noval, 2011:11-12).

⁵⁶En esta película se narra la relación entre un legionario francés protagonizado por Gary Cooper y una bailarina de cabaret encarnada en la figura de M. Dietrich. La escena más impactante es en la que M. Dietrich, vestida con un frac, que implica el rol masculino, toma la iniciativa y besa a una mujer a la que le quita un clavel del pelo y lo lanza a Gary Cooper. El director cambia el rol masculino por el femenino en el filme. Véase en anexos las fotografías de la actriz en el filme imagen nº19 y 20.

⁵⁷La traducción del capítulo «The thirties» del libro *From Revenge to Rape* es nuestra.

películas no representaba la oposición hombre-mujer sino hombre y no-hombre. Por tanto hay una feminización masculina, sobre todo en el caso de *Marruecos*. La adquisición de las características masculinas por una mujer lleva implícita la confirmación de la superioridad masculina. Lo subversivo en Sternberg es la concepción de Marlene. Ella parodia nociones convencionales de la autoridad masculina y la sexualidad, sin destrozar la credibilidad de la mujer. Su dureza y realismo no son ni anti-románticos ni anti-atractivos. Asume la indumentaria masculina pero no desacredita al varón, aunque rete el sistema de valores. El carácter que imprime Sternberg a Marlene es un carácter andrógino, su belleza y su extravagancia resultaban incomparables. Nunca usó a otras mujeres como protagonistas en su films como hizo Hitchcock. Su belleza y su conocimiento de sí misma no fueron juzgados por el resto de mujeres, sino bajo los ojos del sexo opuesto. (Haskell,1987: 111-113). Las mujeres la copiaron, la aclamaron y aprendieron a usar los productos que la nueva sociedad de consumo creó para potenciar su identidad y transgredir la sociedad patriarcal.

No solo fueron las actrices extranjeras las que influyen en la construcción del *star-system* de los años 20 y 30. Hubo actrices españolas como Raquel Meller, Elvira Amaya o Tórtola Valencia. Ninguna de ella alcanzó la fama de Marlene Dietrich o Greta Garbo. La imagen de la *vamp* respondió a la imagería masculina, nunca fue real (Luengo,2008b: 322-323). El *star-system* creó una forma de mirar. Supuso un arma para la mujer, una mirada cómplice, pautando el bien o el mal dentro de la sociedad, regulando las relaciones tanto en público o privado. Convirtiéndose así en iconos de modernidad.

CAPÍTULO 3

MUJER MODERNIDAD Y VANGUARDIA

1. LA MUJER MÁQUINA VS LA MUJER MODERNA.

El binomio mujer-modernidad o mujer-vanguardia aparece de forma constante en la narrativa de los años veinte. La mujer crea en el protagonista de las novelas una tensión entre amor y erotismo. Se proyecta en la mujer ese miedo inconsciente masculino entre lo que supone la modernidad desconocida y la nueva imagen de la mujer. Los cambios que experimenta la sociedad provocan incertidumbre en el hombre puesto que implica una pérdida de control sobre el pasado conocido y un desconocimiento ante el futuro. Esto genera dudas y esperanzas. Ante esta doble sensación, la mujer se expresa como el objeto donde se focalizan las inseguridades del hombre desempeñando un nuevo rol en el imaginario masculino (Castillo,2003: 1).

En el número 9 de *La Revista de Occidente* de 1924, Andrés García de Barga, conocido por Corpus Barga, escribe el artículo «Venus Novísima: Ilustraciones de la desnaturalización del arte». En este artículo se hace una pregunta al público masculino: «¿Cuál es la Venus de usted?». Analizado por Juli Highfill, nos habla de la proliferación de nuevos modelos iconográficos femeninos que surgen a mediados de los años veinte.

Frente a la mentalidad decimonónica, aparece una nueva imagen femenina que se muestra con un nuevo tipo de indumentaria. Una nueva imagen que repercute en el imaginario masculino y crea una relación entre lo estético y lo erótico. Los diferentes cambios que a través de la modernidad se aplican a la mujer, como la moda, la sumergen como parte del arte vanguardista debido a su dinamismo y su constante *carpe diem* intentando romper con el pasado lo que le confiere creatividad (Highfill,2016). Las mujeres han modificado su imagen, iniciada en Madrid por Sonia Delaunay y continuada por las influencias de las revistas de moda, además de novelas como *La Garçonne*, y el nuevo *star-system* cinematográfico.

Esta nueva estética concibe una nueva mujer desde el imaginario masculino como sugiere C. Barga; «desembalarla de su abrigo» (Corpus Barga,1924), de tal manera que no existe, solo existen en la mente masculina «Venus no existe» (Corpus Barga,1924). Corpus Barga, ante esta negación nos indica que el estereotipo femenino de Mujer Moderna no es tal si no el creado por la nueva sociedad de consumo. La Mujer Moderna de Corpus Barga no aparece sino vestida con su nueva indumentaria, nada hay según el

escritor, debajo de toda la parafernalia de la moda, nada sólido, solo en la imaginación masculina.

Lo curioso es que extrapola la pregunta a la lectoras, lo que nos sugiere que tanto los estereotipos femeninos como masculinos no son reales, pertenecen al imaginario de la población. Proyectan los miedos y angustias reflejados en el amor y el erotismo que provoca la modernidad (Corpus Barga,1924).

Para poder hablar de la iconografía femenina en los años veinte debemos partir de dos ideas que surgen de la modernidad: Por un lado, un desarrollo tecnológico plasmado en la creación en serie llamada *Fordismo*; y por otro, la vanguardia estética que implica una ruptura con las normas plásticas del pasado. Tomando estos dos conceptos, se pueden establecer dos modernidades, la masculina y la femenina. Estas dos mentalidades, la tecnológica y la estética, confluirán en la creación de una nueva imagen femenina (Castillo, 2003).

Tal y como sugiere Huyssen, en su libro *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, en 1748 el filósofo francés Julien Offray escribe *El hombre máquina*, mostrándonos al ser humano como una máquina a modo de un mecanismo de relojería. A partir de este momento se van a querer construir androides humanos cuyo interés decaerá durante la Revolución Industrial. Pero en esta época la literatura se apropia del concepto de creación de una vida humana a partir de las máquinas, así tenemos la obra de Mary Shelley, de 1816, *Frankenstein o el moderno Prometeo*. Este nuevo Prometeo se va a revelar contra su creador, y se convertirá en una amenaza, de tal manera que la misma creación del hombre por nacer de su transgresión se convierte en un enemigo. Esta máquina que supone ir en contra de su creador fue tomado desde la literatura y pintura simbolista⁵⁸ para crear un robot femenino así, a partir de Mary Shelley surgen obras donde los androides son representados como féminas, entre los que se encuentra *La Eva futura* de August Villiers, obra en la que está basado el film de F. Lang *Metrópolis*⁵⁹. Fue así como las máquinas se transforman en mujeres. Los miedos imaginarios de un mundo fagocitado y destruido por las máquinas son fijados hacia la mujer. Así podemos establecer la relación entre máquina-mujer (Huyssen,2002: 130-132) que se trasladará a la iconografía femenina de los años veinte

⁵⁸ Recordemos la pintura simbolista de Gustave Moreau Salomé. Mario de Micheli en *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, habla del concepto de la obra de Gustave Moreau: *Salomé*, en términos de «cruel libidinosidad, neurosis sexual y de erotismo mental» (De Micheli,2009: 55).

⁵⁹ Esta obra está escrita por la mujer de Fritz Lang: Thea von Harbour en 1926, inspirada en una novela de la misma autora (Huyssen,2002: 131). Véase cartel en anexos, imagen n°15.

como la construcción de una nueva Venus, materializada en el caso español en la obra de Díaz Fernández *La Venus mecánica*.

La mujer en la época moderna tal y como nos comenta Castillo «no pierde ese carácter de figura enigmática y temible, tal y como lo habían sido las Salomé y las Judiths de fin de siglo» (Castillo,2003). Vemos que la feminidad de estas nuevas Venus surge desde la parte más libidinosa masculina. Estos conceptos se agudizarán a partir de esta década con los textos publicados por S. Freud sobre el psicoanálisis, donde ésta vuelve a ocupar un lugar dentro de ese subconsciente masculino siendo una amenaza, lo que contribuyó a mayor desacreditación de la mujer. El orden y el trabajo pertenecen al género masculino, mientras que el femenino representa la otredad, lo distinto y lo inconsciente (Castillo,2003).

En el primer capítulo, cuando hablamos de Galatea en la obra *El movimiento V.P.*, la mujer se nombra como una nueva Galatea, es decir como una nueva Venus, nacida a partir de la estatua de mármol creada por un hombre Pigmalión, que inaugura nuevos tiempos: «¿No veis el abismo que la trinchera ha cavado entre el ayer y el mañana? Las mujeres han cercenado sus cabellos, que eran del ayer, y han acortado la longitud de sus vestiduras» (Cansinos,2009). De tal manera que es la mujer y sus cambios son una de las claves del futuro, desde la otredad, desde lo distinto, lo inconsciente.

Será la narrativa de vanguardia la que adapte las características de la propia novela al cuerpo de la mujer y se vea fragmentado, descompuesto, destruido a voluntad del imaginario masculino, tal y como nos lo describe Ayala en *Cazador en el alba*:«[...] las mujeres de la ciudad son un producto industrial [...] exactas y articuladas» (Ayala,1988: 69) Para ello nos apoyamos en la plástica de Maruja Mallo en la serie *Estampas Cinemáticas* expuestas en los bajos de la sede de *La Revista de Occidente* en mayo de 1928. Según nos cuenta Zanetta, en estos dibujos se nos muestra la vida moderna a través de las técnicas cinematográficas, como son el uso del claroscuro, la superposición de planos, mezcladas con las sesiones de jazz a las que solía acudir con Dalí, Buñuel y Pepín Bello. Representa esa cultura del imaginario masculino con los dibujos de maniqués «como receptáculo de la agresividad y del deseo masculino» (Zanetta,2014: 87). De entre la serie *Estampas* de Mallo partiremos de dos dibujos que corresponden con las imágenes de Zanetta, número 16 y 17 del libro *La subversión enmascarada*⁶⁰. En la número 16 destacan los ecos de la película *Metrópolis*, los edificios además de los haces de luz que cruzan el dibujo son similares al cartel del film de 1926. Nos interesa

⁶⁰ Las imágenes las mostramos en los anexos. Corresponden a la imagen nº21 y nº22.

la representación de las piernas de las mujeres situado en la parte derecha del dibujo, donde aparecen tres hombres que las miran con ojos desorbitados, como miraban a ésta bailar la danza hindú, los innumerables ojos masculinos en el film de Lang⁶¹. La tecnología está presente en la siguiente *Estampa*, donde los tres personajes o maniqués femeninos están situados bajo tres zepelines que cruzan el dibujo. Mallo fue consciente de estas relaciones entre la modernidad y la mujer y la destrucción del cuerpo femenino por el imaginario masculino, además se nos muestran la representación de la mujer dentro de la ciudad, fragmentada y siempre a través de mirada masculina, uniendo maquinismo y velocidad. Es la representación plástica de la narrativa de vanguardia.

En la *Estampa* número 22⁶² vuelve a representar los cuerpos fragmentados a modo de maniqués que nos recuerda el dominio masculino sobre el cuerpo femenino, aquí también hay una clara alusión al escarparatismo incipiente. En ella, el corsé dibujado nos muestra los restos de esa feminidad exquisita decimonónica bajo el control del patriarcado. Aparecen dos cabezas femenina con el cabello largo símbolo de feminidad eterna situado en el centro de la composición, pero esta cabeza está cortada a modo de la cabeza de la medusa, símbolo del mal. Mallo dibuja en la parte inferior un brazo con una flor y sobre esta una luna menguante; la rosa es el símbolo de la mujer y por tanto de Venus, que se asocia con la luna. Los dos maniqués son asociables a aquellos que poseía Ramón Gómez de la Serna⁶³, a los cuales les cambiaba la ropa, símbolo del miedo e inseguridad que inundaba la imaginación masculina (Zanetta,2014: 96 y 101-105).

El miedo pues a la mujer es claramente observable en el mundo surrealista masculino, donde las mujeres son celebradas solo por su belleza, cómo objetos. Este control sobre el mundo femenino se lleva a su máximo exponente en la mirada masculina surrealista: «la imagen de la mujer fue distorsionada, se jugó con su cuerpo hasta límites insospechados. El erotismo y la sexualidad impregnan las obras [...]. Fueron abandonadas al despotismo de una libido [...]» (Caballero,2001: 86).

No solo el surrealismo participa de la deconstrucción de un cuerpo femenino, Díaz Fernández, en *La Venus Mecánica*, trata a las mujeres desde el cubismo: «más que mujeres, esquemas de mujeres, como las pinturas de Picasso. Pura geometría» (Díaz,2006: 76). Es por tanto, la mujer en la época de las vanguardias, deshumanizada

⁶¹Véase anexo con la imagen de Hell perseguida por lo mirada masculina, imagen nº16.

⁶²Véase anexo. La imagen nº 23 corresponde a la *Estampa* nº 21.

⁶³Ramón Gómez de la Serna tenía una muñeca de cera en su casa, Luisa Sofovich esposa de Ramón se sorprendió la primera vez que la vio. No obstante comentó que la mujer de cera representaba para Gómez de la Serna a la mujer ideal (Zanetta,2014: 105).

erotizada y fragmentada como lo fue la realidad. Mujer y realidad son el objeto fetiche masculino por esencia.

Las muñecas de Gómez de la Serna, el robot Hell de *Metrópolis*, las mujeres fragmentadas de las obras de Mallo, *La Venus mecánica* de Díaz Fernández, las mujeres objeto de los surrealistas, son todas ellas miradas desde el ideario masculino, que representan el control desde el patriarcado hacia la mujer. Maruja Mallo representa lo masculino como anticuado y pasado de moda, en la *Estampa* número 22, con la armadura masculina de la izquierda. Sobre ella, una cabeza de un varón, ridícula, que tiene su peluquín en la parte inferior, bajo del corsé femenino. Nos muestra los roles masculinos y femeninos de un mundo patriarcal y anquilosado. En la *Estampa* número 23⁶⁴ representa los roles de género decimonónicos. En el centro se sitúa un maniquí con unas tijeras en el cuello, en el lado derecho aparece una cabeza de varón que se parece a Gómez de la Serna, esta dualidad entre el maniquí femenino y la cabeza de Gómez de la Serna puede significar la muñeca de cera que éste tenía en su casa, una mujer completamente idealizada y falsa. La maniquí con las tijeras y la moda, se asocian a la idea de género femenino perpetrado desde siempre hacia la mujer. La maniquí no tiene brazos, en clara alusión a la limitación de la mujer en la sociedad del momento, pero aún más, la ropa determina el lugar social que ocupa el individuo dentro de la sociedad, no así el cuerpo. También Díaz Fernández usó la moda para reflejar el cambio de la sociedad⁶⁵, al convertir a su protagonista en modelo de la firma Dupont (Díaz,2006: 127). De este modo, las *Estampas* de Mallo traducen un mensaje interpretable desde el estudio de la narrativa vanguardista, que resulta ser la mirada masculina, poniendo en evidencia la definición femenina como objeto fragmentado (Zaneta,2014: 101-111). Retomando la imagen de la mujer máquina como una imagen de mujer fragmentada y creada por el imaginario masculino no podemos olvidarnos de la película *Metrópolis*⁶⁶ y realizar un comparación con la obra de *La Venus Mecánica* de Díaz Fernández.

⁶⁴Véase anexo. La imagen de la *Estampa* n°23, corresponde a la imagen n°24.

⁶⁵La moda, está asociada a un rol dentro de la sociedad. La ropa se usa como disfraz, en clara alusión a la máscara que lleva el maniquí, y además la mujer dentro del sistema masculino entiende que su atuendo la envuelve a modo de máscara, para evitar la ansiedad del varón y ser remunerada en un mundo de caballeros, de tal modo que no existe una realidad sino solo es representación, mascarada. Pero la mujer puede desempeñar ambos roles, y esto es lo que Mallo pretende, independientemente del sexo. No obstante el significado de la mascarada lo llevará a su punto álgido con la serie *Las Verbenas* (Zaneta,2014: 108-109). Véase una imagen de la serie *Las Verbenas* en los anexos, imagen n°25.

⁶⁶La película *Metrópolis* se estrena en Madrid el 23 de Enero de 1928. Buñuel el 1 de mayo de 1927 escribió una reseña en *La Gaceta Literaria*, en el número 9. Puede ser que Maruja Mallo amiga de Buñuel conociera la película a través de éste, puesto que como mujer vanguardista está al tanto de las novedades culturales e intelectuales del resto de Europa (Zaneta,2014: 92-93).

La película de *Metrópolis* nos muestra el amor entre Freder, el hijo de Fredersen, dueño de *Metrópolis*, y María, una mujer humilde que pertenece al mundo subterráneo donde viven los trabajadores que sustentan la vida en la urbe.

Paralelamente, *La Venus Mecánica* nos habla de la relación de amor entre Víctor y Obdulia, un periodista y una tanguista, hija de un matrimonio burgués venido a menos que se gana la vida como tanguista en un cabaret. A lo largo de la novela veremos la transformación de Obdulia desde tanguista a modelo hasta llegar a configurarse como «virgen roja» (Díaz,2006: 219).

Ambas obras tienen varios puntos en común, la mirada masculina a modo de *vamp*, con la simbología religiosa católica, tanto en el nombre María como en el mensaje: «El corazón media entre la mano y el cerebro» (Huysen,2002: 124-125). Al mismo tiempo Obdulia se transforma en una virgen roja. Mientras que *Metrópolis* comienza con planos de la ciudad, y luego de las máquinas del mundo subterráneo, *La Venus Mecánica*⁶⁷ comienza con las imágenes de una calle muy concurrida en la ciudad de Madrid. Si tomamos el significado de los nombre de la película de Lang, María, en clara alusión a la Virgen María/Hell, es decir infierno. Claramente se establece la dualidad entre la virgen y la *vamp*.

Las dos obras tienen dos momentos claves. Uno consiste en darse cuenta de que se es una máquina como resultado de la libido masculina y acabar con este concepto. La mujer recupera su dignidad a través de ella misma, con Díaz Fernández en el capítulo XVII, «Imprecación del maniquí» (Díaz,2006: 134). Mientras que en el film será a través de un rito inquisitorial como es la hoguera. El otro momento está relacionado con en el inframundo o mundo subterráneo. Ambas mujeres ven de una forma diferente la vida una vez han estado en las profundidades de la tierra. Desde las catacumbas en *Metrópolis*, representado como un lugar fuera del control de Frederson, el dueño y señor de la ciudad. Este lugar desconocido representa una amenaza puesto que no es más que el sentimiento de emoción y cariño que se cernirá sobre los trabajadores y representa la expresión de la feminidad, incontrolable desde el punto de vista masculino (Huysen,2002: 132-138). Mientras que Obdulia es a raíz de un viaje a la mina, donde se da cuenta de la situación laboral de los trabajadores, a partir de la cual modifica su forma de sentir, siendo el principio de su transformación.

⁶⁷En un primer momento en *La Venus Mecánica* de Díaz Fernández, su protagonista se llama Víctor, es el mismo nombre que Mary Shelley usa para el creador de *Frankenstein*. Por otra parte no hemos encontrado ninguna alusión a Obdulia (la nota es nuestra).

Tanto Obdulia como María están siendo determinadas por la mirada masculina. Díaz Fernández juega con dos conceptos, el concepto cálido de Venus, que entronca con la belleza de la mujer por excelencia, y mecánica; concepto frío relacionado con la masculinidad. Ambos conceptos se unen en Obdulia. Más allá de jugar con ambas palabras, nos proporcionan el mismo binomio que María/Hell, la mujer nacida/creada en *Metrópolis*. Pero también Díaz Fernández a través de la protagonista Obdulia al (re)significarse ella misma con su aceptación a ese binomio, «Yo, Venus mecánica», se redime y será en ese momento cuando se reconstruya y llegue a ser la «virgen roja»⁶⁸ (Díaz,2006: 219) que pretende el autor, mostrando ese nuevo cambio de la mujer en la sociedad. Es por esto que cuando Hell está siendo quemada en la hoguera se puede vincular con el capítulo XXI de *La Venus Mecánica*, donde Obdulia observa el sacrificio de los mineros y sus familias, al igual que si hubiera visto los trabajadores del inframundo en *Metrópolis*. Es en este lugar, sinónimo del infierno, desde el cual ambas se transformarán: «Yo también he bajado unos minutos al infierno, un infierno helado y negro [...]¿Qué género de culpa purgarán aquellos hombres[...]? [...] su alma estaba en rebelión y sentía como nunca una furiosa rabia contra el dominio y la fuerza» (Díaz,2006: 133 y 149-150).

2. «LA MUJER MODERNA»

El concepto «Mujer Moderna», surge de la obra de María O Lejarraga *La Mujer Moderna* publicada en 1920. Toda mujer cuya «actitud, estética y forma de pensar se evadiera de las normas y convenciones sociales, [...] era tildada de moderna». Será la ciudad el escenario donde se desarrolle la vida esta mujer que desafía las normas del patriarcado. Fue por este carácter rebelde, tachada de bohemia (Luengo,2009: 18-20).

Tal y como comenta Nerea Aresti en su ensayo *El nacimiento de la mujer moderna, el fantasma del hominismo y el miedo a la indefinición sexual*, fue la Primera Guerra Mundial la que marcó un antes y un después en la cuestión de género. Pese a que España no participó en esta guerra, las connotaciones económicas colaterales provocaron la participación de la mujer en el ámbito laboral, tradicionalmente disfrutado por hombres. Esta incorporación provocó cierto desasosiego en el ámbito masculino. De tal modo que el potencial intelectual femenino fue *in crescendo*, desafiando de algún modo el espacio público, territorio viril desde antaño.

⁶⁸ Esta transformación no aparece en las obras de la narrativa de vanguardia.

Esta situación de emancipación laboral fue vista como peligrosa y se comenzó a elaborar un discurso misógino, que más allá de la otredad se basó en la inferioridad femenina⁶⁹. Es en el sector de la clase media, donde se producen las modificaciones sociales más significativas. La incorporación de la mujer en la educación y posteriormente en el sector terciario provocó una amenaza para el sexo masculino, de tal modo que se hubo de redefinir el concepto de sexo femenino por parte de la misoginia masculina. Lo que se respiraba en el ambiente era la definición de mujer. Era obvio que en el ámbito laboral las fronteras se estaban desvaneciendo. La mujer fue siendo consciente de que al adquirir un trabajo tenía tiempo de ocio, de tal modo que también comenzó a participar de un espacio público-privado enteramente masculino (Aresti,2001: 91-100).

María Alejandra Zanetta, en *La otra cara de la vanguardia*, destaca que en la España de los años veinte, con un ambiente intelectual misógino y cerrado ante las nuevas formas de expresión de la mujer, ésta nunca llegó a ser considerada igual intelectualmente que los hombres. Las mujeres se sintieron atraídas por los círculos vanguardistas pero estos ambientes eran tanto o más cerrados y estrictos en relación con el género y la intelectualidad, que sus ambientes familiares.

El nuevo protagonismo femenino se vio acompañado por una nueva imagen que pretendía igualar ambos sexos, o en todo caso eliminar los lastres del pasado y confeccionar una imagen más cómoda asociada a la nueva situación laboral. En todo caso, se elaboró una iconografía de mujer con rasgos menos relacionados con lo que se esperaba de ella por parte del mundo masculino, de tal modo que se le consideraba andrógina. La moda, el cine, el deporte y la propaganda de los años veinte construyeron a consolidar una iconografía de mujer completamente nueva (Zanetta,2006: 13).

La influencia de Coco Chanel con su nueva imagen a lo *Garçonne*, caló en la sociedad española. La característica principal de la Mujer Moderna fue su movimiento y dinamismo, acorde con los nuevos tiempos. El triángulo; moda, juventud y Mujer Moderna fue adquiriendo importancia y los nuevos vestidos cambiaron el trasnochado corsé, símbolo del patriarcado y del erotismo decimonónico por la lencería más funcional. La nueva moda era más cómoda y permitía el movimiento. Pero la gran revolución fue la falda corta, donde las piernas al descubrirse cambiaron el fetiche

⁶⁹Remarcaremos la participación en el terreno laboral de Mme Curie, la aviadora Ruth Elder, en 1927, o en el caso de la aviación española la primera mujer aviadora María Bernardo de Quirós o la primera mujer que llevó un tren desde Asturias a Madrid en 1928, la señorita Careaga (Aresti,2001: 95).

erótico desde el escote a las extremidades inferiores. Paralelamente a las faldas cortas, surgieron las medias. Si inicialmente se realizaban en rayón, con el invento del nailon en 1931 pasaron a confeccionarse en este material⁷⁰. Junto con las medias estaban los zapatos de tacón alto que se convirtieron en el complemento ideal femenino para el ocio nocturno y el trabajo diurno. Pero esta iconografía no estaría completa sino se mantenía la imagen de una *Garçonne*, es decir el pelo corto o a lo chiquillo. Este modelo de peinado imitando la imagen del género pobre iniciado por Chanel fue acogida con agrado. Supuso un claro ejemplo de transgresión puesto que este cabello corto desfeminizaba a la mujer castiza española, y se tuvo que instaurar el mechón rizado sobre la frente. Esta imagen del pelo corto fue acompañada por la del tinte del pelo tanto rubio, casi blanco en contra de la melena morena que tanto había caracterizado la imagen de la mujer española, puesto que esta imagen simbolizaba candor e ingenuidad a diferencia del pelo oscuro relacionado con la fuerza. La moda del sombrero cambió, para algunas mujeres resultaba una pieza anquilosada e inútil, transgrediendo la costumbre y quitándose en público, de tal modo que fueron llamadas las *sinsombrero* (Luengo,2008a: 207-246), tal y como nos lo cuenta Ulacia Altolaquirre en las memorias de su abuela Concha Méndez:

Recuerdo un pleito que tuve con mi madre una tarde que me veía salir a la calle con la cabeza descubierta: ¿Pero por qué no llevas sombrero? [...] .Íbamos bien vestidas, pero sin sombrero, a caminar por el Paseo de la Castellana. De haber llevado sombrero, decía Maruja, hubiese sido en globo de gas. [...] El caso es que el sinsombrerismo despertaba murmullos en la ciudad (Ulacia,1990: 48).

Durante los años veinte y hasta la Guerra Civil, vamos a ser testigos de un cambio importante en la estética femenina vinculado con su incursión en la esfera pública. La mujer adopta posturas que pertenecen al rol masculino: fuma, bebe, es emprendedora, se adapta a las nuevas experiencias y por tanto su imagen tiene que estar acorde con los tiempos (Pérez Rojas,2001: 238), la mujer busca su propio camino.

Esta imagen femenina, hará que sea considerada como andrógina, e inclusive se le denomine el «tercer sexo» (Aresti,2007: 175). Era considerada como la imagen de un nuevo ser rebelde que no se correspondía con la mayoría de mujeres madrileñas, pero fue un icono femenino que se extendió gracias a la publicidad y que funcionó a nivel subliminal, mostrando una cara de la mujer que no estaba tolerada por la sociedad patriarcal. Esta mujer andrógina o el tercer sexo, resultó alarmante y fue tratada como

⁷⁰ Se denominaba, seda artificial, aunque resultaban realmente caras, cada par ascendía a casi 32 pesetas (Luengo,2008a: 220).

fenómeno antinatural e ilegítimo, se creyó necesario instaurar normas para una nueva moralidad sexual (Aresti,2007: 176-178).

Las mujeres comenzaron a introducirse en los espacios de ocio destinados únicamente a los varones. Los espacios de ocio tales como los cafés, o los bares americanos, estaban preparados para la sociabilidad masculina. La tradición patriarcal estableció un lugar de ocio para el hombre donde tenía su tiempo de esparcimiento y diversión, estaban justificados como premio después de la jornada laboral. Puesto que no hay ocio sin negocio, las mujeres no disponían de este tiempo de distracción ni habían lugares adecuados para ellas. Las mujeres que lograban transgredir esta situación eran tachadas de poco femeninas. Las mujeres que consiguieron exaltar su propia individualidad, caminar solas por la calle sin carabina, eran consideradas bohemias, puesto que de esta forma transgredían el orden patriarcal establecido y creaban unas normas propias. El orden era mantenido por la figura masculina, y por tanto las mujeres adquirieron las formas de este género, inventando su propia emancipación (Luengo,2008c: 241-258).

Ante todos estos acontecimientos se hizo necesaria una vuelta al orden. Era preciso legitimar una campaña destinada a la inferioridad femenina con el objetivo de desacreditar la capacidad intelectual de la Mujer Moderna. Si inicialmente era la Iglesia la que tenía la autoridad moral, ahora, durante los años veinte, la moralidad era compartida por ciertos grupos como médicos, sociólogos, psicólogos o filósofos, cuya pretensión fue la de mantener el estatus del patriarcado ante la avalancha del nuevo significado que tenía la mujer en el imaginario masculino. Así, en la *Revista de Occidente* surgieron escritos sobre la condición femenina, se tratan temas relacionados con la personalidad femenina, aspectos profesionales y morales, cambios en las costumbres y nuevas formas familiares. Este misoginismo inundaba la sociedad. Ortega y Gasset compartió la creencia de la inferioridad intelectual femenina. Además, esta idea presidía las instituciones relacionadas con la enseñanza, como la Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde asistió entre otras Maruja Mallo. A esta actitud se le añade la de los críticos que denostaban la capacidad femenina. Algunos de ellos las consideraban no como mujeres completas, sino como niñas⁷¹. Pero no solo eso, sino que la historiografía posterior las ha excluido. Maruja Mallo pertenecía al círculo de Dalí, Buñuel y Lorca, entre ellos no le dieron el mérito que debieran, la vieron como

⁷¹Ramón Gómez de la Serna denominaba a Maruja Mallo, «la brujita joven» (Mangini,2001: 118).

compañera de sus travesuras juveniles⁷² y nunca como un miembro más del grupo. Era lógico que las mujeres expresasen un sentimiento de incomodidad ante su verdadero rango intelectual, de tal manera que estas tuvieron que inventar su propio código. Un enfrentamiento directo sería el descrédito total. Estas mujeres astutas y modernas tuvieron que crear un universo propio que no solo respondía a una imagen de Mujer Moderna, sino que practicaron, lo que se conoce como «revolución oblicua o indirecta» (Zanetta,2006: 10-31).

Esta revolución indirecta consiste en una revolución concebida por grupos que se encuentran dominados. Estos grupos dominantes impiden la libre expresión del dominado y estructuran la sociedad de acuerdo a sus propios modelos. La vanguardia masculina sería el grupo dominante, y las mujeres el dominado. Para poder sobrevivir, la mujer debe elaborar una contracultura que no solo implique el rechazo patriarcal, sino crear modelos alternativos que sean iconos de transgresión. Las pintoras e intelectuales femeninas de vanguardia elaboraron un lenguaje paralelo, producido dentro de la cultura misógina conciliando mujer-artista, a diferencia de sus compañeros varones que solo asumían su faceta artística. Las mujeres crearon un mundo de imágenes que conformaron ideológicamente, un mundo cuyos significados eran completamente diferentes de los estipulados por el sistema patriarcal. El arte se presentaba desde el imaginario masculino, y este será el que se percibirá y se estipulará como adecuado, puesto que estos arquetipos arraigados en la conciencia y resulta muy difícil modificarlos, pero no imposible. De tal modo que esto constituyó el trabajo de las mujeres vanguardistas, la deconstrucción y construcción de un universo paralelo, creado por y para ellas mismas y extrapolable para todas las generaciones con el objetivo de transgredir y mutar lo patriarcal⁷³. Así, el arte de Mallo se refugia en un mundo femenino al mismo tiempo que es un instrumento de denuncia ante el ambiente patriarcal de su época. Se intenta crear un nuevo orden y una nueva mujer, una nueva conciencia relacionada con la feminidad como dadora de vida nueva. Es por ello que

⁷²Según como la describe Shirley Mangini Maruja Mallo fue una mujer muy particular, se juntó con Dalí, Buñuel y Lorca e iban los cuatro juntos tanto de día como durante la noche. Participaba de los espectáculos nocturnos en la Residencia de Estudiantes siendo la única mujer que perteneció a la «cofradía de la perdiz» tertulias que se realizaban los sábados noche donde se comía perdiz escabechada y se realizaban ritos surrealistas (Zanetta,2014: 30), practicaba deporte erótico artístico con sus compañeros en sus paseos por Madrid, y sus alrededores, o el concurso de blasfemia que ganó en una taberna madrileña, nos muestra su forma de ser astuta y haber sabido integrarse en una sociedad completamente machista, donde practicó la técnica del camuflaje para poder sobrevivir (Mangini,2011: 52-64).

⁷³Se publicaron varios libros como *La diosa blanca*, de Robert Graves o el libro de Johann Jacob Bachofen *Das Mutterrecht*, de 1861 reeditada por Robert Briaffault en 1927, o *The Mothers* o *Mutter und Amazonen* de Helen Diner en 1929 (Zanetta,2006: 20-41).

muchas obras de esta pintora desde sus inicios nos lleven al origen de una nueva mujer, origen del mundo y del poder de la creación. Mallo intenta recuperar el diálogo con la mujer creadora dadora de vida, recuperando la idea de diosa madre (Zanetta,2006: 20-41).

La Mujer Moderna emerge como una obra de arte en sí misma, su imagen, amalgama entre cine, literatura, publicidad y arte, fue una realidad para una minoría de mujeres, inicialmente para las hijas de familias burguesas, quienes debido al tiempo libre del que podían disfrutar, además de una cantidad de dinero considerable, sus padres les concedían los caprichos como el automóvil, cigarrillos, bailar en los *music-halls* o emborracharse con *champagne*. Esta mujer disponía de tiempo para pasear y practicar deporte (Luengo,2009: 20 y 538-541).

Las mujeres comenzaron a asistir a locales nocturnos como *dancings*, *music-hall* o las veladas en los hoteles como El Palace o El Ritz. El sábado por la noche era el momento ideal, transgrediendo las normas del sistema patriarcal y convirtieron el espacio nocturno como lugar para poder visibilizarse. Tal y como cuenta Concha Méndez en sus memorias, «en nuestra juventud estaba de moda ir a bailar y a tomar el té por las tardes a los grandes hoteles: El Ritz y el Palace» (Ulacia,1990: 39). El té se tomaba a las cinco de la tarde, era la ceremonia del *five o'clock tea* de influencia inglesa, con todo el boato de la distinción femenina. Las salas estaban decoradas con elementos exóticos; esta costumbre fue adquiriendo importancia. Surgen así los salones de té, aunque será el cóctel el que sustituya al té, y por supuesto el *champagne*, o la *absenta*.

Sin embargo no era en estas fiestas donde la Mujer Moderna transgredía la moral, sino que fue en los bailes modernos, que se realizaban en los *dancings* o en los *music-halls*. El baile en sí mismo no iba en contra de la moral, sino todo lo que suponía en ritual en ese nuevo ritmo. Los nuevos bailes trajeron nuevos atuendos y la falda abierta o corta enseñando las piernas se fue haciendo popular, sobre todo la falda que se usó para el tango de seda con una gran abertura y larga hasta el tobillo. Pero el baile que marcó el espíritu de la Mujer Moderna fue el *charlestón*, este baile implicó un cambio en el vestido, con falda corta y el talle bajo además del pelo corto, al mismo tiempo que bebían cóctel. Estas *Garçonnes* españolas rompieron la norma de la moral del patriarcado a ritmo de *jazz*.

También eran lugares de ocio las salas habilitadas inicialmente para las proyecciones cinematográficas. Esta actividad, mucho más económica que las anteriores mencionadas, estaba al alcance de las clases trabajadoras. Inicialmente no se prestaba

atención a la película que se emitía, y además como inicialmente era cine mudo en la sala se podía hablar mientras se desarrollaba la película y en algunas ocasiones se pedía la repetición de determinadas escenas. Lo importante no era en sí el film sino el ambiente de la sala, lugar idóneo para relacionarse (Luengo,2009: 544-545, 548, 559, 563, 570-573, 579, 592 y 597).

Hubo en este sentido una censura importante de películas, vinculadas con la transgresión de estas normas con la llegada del cine sonoro. Pese a que en la constitución de la Segunda República se admite la libertad de expresión, no tuvo vigencia para determinadas emisiones tanto de películas como de documentales. La última normativa vigente fue la del 12 de abril de 1930, realizada durante la época monárquica. Establece que únicamente sea en Madrid la prohibición y corte de películas. Pese a numerosas críticas, no se pudo rebatir y el 18 de junio de 1931 se emite una ley extensiva al territorio español⁷⁴. Además de la censura política, hubo otra censura vinculada con temas morales que resultó ser muy estricta. Se evitaron películas donde hubieran escenas eróticas o se eliminaban estas escenas como en *Entre sábado y domingo* de 1932, *Flor de noche* de 1934 o *En la mujer del puerto* de 1936. También se suprimieron los desnudos aunque la trama de la película los justificase, como *La mujer desnuda* de 1935, que fue prohibida íntegramente, o *Virgen y mártir* de 1934. Se suprimieron escenas y películas vinculadas con relaciones extramatrimoniales, como *El hombre de oro* o *Adúltera*, ambas de 1935. También violaciones o malos tratos y temas como la prostitución y los llamados invertidos.

La censura creó unos límites vinculados con la edad. Se prohibía la entrada a menores de 18 años en determinadas salas, o lo que más nos ha llamado la atención fueron las clasificaciones no aptas para las señoritas, que solían coincidir con las prohibidas para menores de 18 años. Películas como *Elysia, paraíso de los desnudistas* de 1935 o *Pecados de juventud* de 1936, entre otras. Esta prohibición ocasionó risas puesto que si la señorita acudía acompañada de un caballero sí que podía entrar en la sala. Por otro lado, también hubieron películas que solo eran exhibidas para hombres o

⁷⁴La normativa del 12 de abril de 1930 era monárquica y establecía la censura únicamente en Madrid. Posteriormente el 18 de junio de 1931 la Ley ordenó que tanto en Madrid como en Barcelona se realizasen cortes y prohibiciones tanto de películas como de documentales. Estas prohibiciones y cortes serían extensivas al resto del territorio nacional. Pese a que el 15 de septiembre de 1932 se aprueba el régimen de autonomía catalán, la censura establecida en Barcelona es efectiva a todo el territorio desde julio de 1931 a mayo de 1934. En mayo de 1935 el gobierno radical-cedista establece un reglamento estipulando la competencia de la censura exclusivamente en Madrid, y desde aquí se hace extensiva a todo el territorio a través de los gobernadores civiles y alcaldes (Montero y Paz,2010: 370-371).

relacionadas con aspectos científicos, que no tuvieron ningún tipo de censura (Montero y Paz,2010: 369-393).

También era una época de transgresión el carnaval, donde los bailes de máscaras de los lujosos hoteles se convirtieron en centros donde la transgresión era lo habitual. O en las verbenas locales, cuyo testimonio lo encontramos en los cuadros de Maruja Mallo. La Iglesia, a través de la prensa vinculada a temas morales puso especial hincapié en estas fiestas tachándolas de «cuaresma de Satanás» (Luengo,2009: 586).

Maruja Mallo pintó su serie *Las Verbenas*⁷⁵ expuesta en la *Revista de Occidente*. Tal y como nos lo describe en su libro *Lo popular en la plástica española a través de mi obra 1928-1936*:

[...] Madrid, capital de la gloria, centro de España. La irreverencia y la gracia, el sarcasmo y la creación de una sociedad que asciende y se enfrenta a la sociedad dominante, convirtiéndola y representándola en un mundo de fantasmas y muñecos. Era una verbena» (Mallo,1939: 10).

Las Mujeres Modernas reivindicaban su modernidad a través del culto al deporte⁷⁶ y al aire libre, consiguiendo sacar a las mujeres de su clandestinidad hogareña. Concha Méndez fue campeona de natación en el País Vasco, tal y como nos lo cuenta su nieta Paloma:«Uno de los últimos veraneos que pasé en San Sebastián gané un concurso de natación de las Vascongadas [...]» (Ulacia,1990: 55).

No solo fue el deporte sino también el amor a la máquina, el automóvil. Casi al comienzo de la Segunda República, 372 señoritas tenían en Madrid el carnet de conducir, así volvemos con el ejemplo a Concha Méndez «con el pelo corto y el aire de apariencia viril, atleta y nadadora, conductora de un *Citröen* francés [...] símbolo de la libertad sexual y económica» (Calles,2014: 155). La prensa comenzó a burlarse de estas mujeres, que consideraban el automóvil como una mascota e incluso hubo concursos para conocer el automóvil más elegante. El automóvil fue símbolo de libertad (Luengo,2009: 589).

Los cambios que modificaron la sociedad primorriverista resultaron ser implacables, era presumible establecer que la mujer acabaría por (re)crearse ella misma como sujeto

⁷⁵En la serie *Las Verbenas*, Maruja Mallo nos muestra el concepto de subversión dentro del mundo del carnaval. Representan una ruptura con respecto a la sociedad. Esta ruptura y renovación tienen su representación en la fiesta de carnaval dentro de la cultura cristiana. En los momentos de carnaval se produce una igualdad tanto en las clases sociales donde todos participan como entre los sexos, donde se rompe el orden moral estipulado. Es a raíz de esta tradición carnavalesca donde se proyecta una como una contra-cultura frente a los valores patriarcales (Zanetta,2014: 60-63).

⁷⁶Maruja Mallo pinta *Ciclista y la Mujer Tenista*, usando como modelo a Concha Méndez, en las memorias de esta última escritas por su nieta, nos explica «Cuando Maruja empezó a pintar, me tomaba a mí como modelo. Pintó una chica en bicicleta que era yo; y mi raqueta de tenis, que era muy bonita, también la inmortalizó» (Ulacia,1990: 51) Véase en el anexo imágenes nº 26 y 27.

que nacía en un espacio público masculino ya transformado en común. Los conceptos de lo que significó ser un hombre o un mujer quedaron trasnochados en los albores de la guerra, puesto que independiente de cada sexo, los roles de género se intercambiaban en función de determinadas situaciones o relaciones interpersonales. Las transformaciones fueron necesarias para poder situarse la mujer en el lugar merecido, participando de un espacio público vetado, aunque los cambios que vivirá la sociedad la volvieron a recluirla en un mundo postergado.

3. LA NUEVA PUBLICIDAD. LA NUEVA AMA DE CASA VS MUJER PENAGOS.

Con el nacimiento del siglo XX van a surgir dos ideas publicitarias: los concursos de carteles y la nueva publicidad. El cartelismo no nace en el siglo XX pero la proliferación de carteles con intención publicitaria comienza en este periodo. Las diferentes casas comerciales inician sus concursos de carteles, fotografías las revistas como *Blanco y Negro* o *La Esfera*, las colecciones de novelas entre las que se encuentran *El Cuento Semanal*, *La Novela Semanal*, *Los Contemporáneos*, y *La Novela Hoy*, comienzan con el nuevo siglo a realizar sus concursos de portadas ilustradas por los diseñadores más importantes (Aznar,1991: 409).

El cartel tiene dos fines; uno comercial y otro estético. Se unen cultura y economía. Fue el medio para que la población tuviese acceso al arte de una forma plural y social. El cartel tiene una función recíproca, nos muestra las nuevas tendencias artísticas y cómo es la sociedad. El cartel aúna arte y sociedad, además de producir una homogeneización y democratización de los gustos, pero siempre con ese halo comercial. Los concursos de carteles permitirán a las empresas divulgar sus marcas. La empresa obtenía ideas para publicitar sus productos y los diseñadores gráficos una importante remuneración económica y mediática (Quintas,2008: 3).

En España el primer cartel vinculado a la publicidad es el realizado por Francisco Ortega Vereda, para la casa *Chocolates Matías López*, titulado *Los gordos y los flacos*, en 1870 (Aznar,1991: 412). Desde 1898 a 1920 los sectores vinculados con el cartel serán el de la alimentación, bebidas y tabacos, las medicinas, aguas y reconstituyentes, y cosméticas e higiene, siendo éstas últimas las que se constituirán como empresas clave en el sector publicitario y cartelístico durante la siguiente década (Quintas,2008: 6). La Gran Vía, será el escenario donde se instalen los principales templos del consumo, por este escenario van a deambular las nuevas masas urbanas, que realizarán las compras imbuidos por esta nueva publicidad.

El cartel alcanza el imaginario de la población para crear un icono. Aunque éste no exista se pretende llegar a él. La publicidad va consolidar los nuevos productos a través de la creación de iconos tanto masculinos como femeninos para incitar a la venta. La nueva publicidad va a tener un objetivo claro, el nuevo modelo de familia emergente y sus nuevos hábitos. En ellos destaca el papel de la mujer que se convierte en punto clave de sus mensajes. Desde aquí creará dos iconos: la nueva mujer como administradora de un hogar con las funciones de alimentación, limpieza y cuidado de los hijos, para lo cual la nueva sociedad de consumo ha sacado al mercado innumerables productos; la imagen de la Mujer Moderna con poder adquisitivo, independiente, preocupada por su imagen, con tiempo libre, capaz de viajar sola, y asumir roles que hasta este momento formaban parte del mundo masculino (Balandrón, Correyero y Montes,2007: 129-130).

La nueva ama de casa, no pertenece a una familia rural, sino que es la que gestiona la economía del nuevo modelo familiar en la nueva urbe. El varón aporta el dinero y la mujer se encarga de administrarlo de la mejor forma posible, se publicita un ahorro de tiempo y dinero. A la nueva trabajadora del hogar le corresponden las actividades relacionadas con las tareas domésticas para las que la nueva industria ha desarrollado nuevos productos, desde la limpieza a la alimentación. Así tenemos el sopicaldo de la marca Maggi⁷⁷ o la harina de la marca Maizena, que además garantiza la fabricación con un nuevo sistema higiénico, sin bacterias garantizando la salud de sus hijos, cosa que también hace la leche condensada La Lechera (Arribas,1994: 160).

Los tónicos y jarabes, o las meriendas de pan con chocolate de la marca Elgorriaga, se introducen en la economía doméstica por estas fechas. La cocina con baterías de cocina o aspiradoras eléctricas entre otros, lo que hizo que determinadas publicaciones incluyeran en sus páginas secciones femeninas a mediados de estos años, como hicieron *El Imparcial* o el *ABC*, surgiendo así las secciones semanales llamadas *Páginas Femeninas* del *ABC*, o *El hogar y la Moda* y el *Figurín del día* en *El Imparcial*. Los productos como las cámaras fotográficas o los relacionados con el ámbito masculino estaban publicitados por figuras femeninas, puesto que era la mujer la que compraba la corbata, zapatos y complementos a su marido, hermano o padre⁷⁸ (Rodríguez Martín,2007: 392-394).

Fueron los anuncios relacionados con el mundo de la cosmética los que crearon un icono femenino independiente que fue el modelo de muchas mujeres. Se creó un nuevo

⁷⁷ Véase la publicidad del sopicaldo Maggi en el anexo. Imagen nº28.

⁷⁸La publicidad de cámaras fotográficas y de automóviles donde se usa la imagen de la mujer la podemos ver en los anexos, imágenes nº 36 y 37.

modelo de belleza, una nueva iconografía donde la Mujer Moderna se miraba para poder consolidar su nueva personalidad. Así Penagos, Ribas, Baldrich participarán en esa creación (Pérez Rojas,2001: 238).

Detengámonos en uno de los principales ilustradores; Rafael de Penagos. Nació en Madrid en 1889, matriculándose en la *Escuela Superior de Artes e Industrias* en 1900, posteriormente ingresó en la *Escuela de Bellas Artes de San Fernando*. Frecuentaba la tertulia de Valle Inclán en el *Café de Levante* cuando empezó a colaborar con varias revistas, al mismo tiempo que ilustró el libro de Valle Inclán *Voces de Gesta*. Se trasladó a París en 1913 gracias a una beca de la Junta para la Ampliación de Estudios (JAE). Allí conoce a pintores españoles como Vázquez Díaz y Zuloaga, escritores como con Pío Baroja, y sobre todo con el cartelista Xavier Gosé, que tuvo una influencia importante sobre Penagos. Mantuvo una relación amorosa con Tórtola Valencia, que fue su modelo en varias ocasiones. Desde París envió carteles para el concurso de chocolates *El Ametller*, ganando la medalla de Oro. Viajará a Inglaterra pero al comenzar la Primera Guerra Mundial tuvo que regresar a España. En Madrid frecuento la tertulia del *Café del Pombo* y participó en 1916 en el concurso de la perfumería *Gal*, junto con Federico Ribas y Salvador Bartolozzi. En 1925 gana la medalla de Oro en Arte Decorativo en la Exposición de París. Continúa realizando carteles, ilustrando libros además de seguir con su labor publicitaria. Cuando estalla la Guerra Civil se traslada a Valencia como catedrático del Instituto Obrero. En 1939 regresa a Madrid, el trabajo disminuye y se traslada a América, vuelve a España en 1953, falleciendo en Madrid el año siguiente (Balius i Juli,2003: 43-44).

La labor de Rafael de Penagos da un salto importante cuando concursa para la casa Gal en 1916. Ésta convocó en Barcelona un concurso de carteles con el fin de abrir su mercado en esta zona. El concurso fue ganado por Federico Ribas, nombrándole director artístico. La casa Floralia contrató los servicios de Salvador Bartolozzi, Calber desde San Sebastián, contrató a Roberto Baldrich para que publicitase sus perfumes al estilo *Garçonne* y Myrurgia firmó con Eduardo Jener. Como observamos se va a desarrollar una fuerte competencia entre los grandes de la ilustración a la hora de realizar las campañas publicitarias, imprimiendo su personalidad en sus carteles.

Rafael de Penagos crear un modelo femenino que pronto pasó a llamarse la Mujer Penagos⁷⁹. De tal modo que todas las casas de perfumería desde Gal en Madrid, La Toja

⁷⁹La creación de una mujer idealizada en sus inicios no fue obra de Rafael de Penagos exclusivamente, aunque este creó un estilo propio. El diseñador gráfico Alphonse Mucha es el más representativo en cuanto

en Pontevedra, Font y Cía o Parera adaptaron la imagen de sus figuras femeninas al estilo de esta nueva estética (Satué,2011 : 25 y 27).

En su obra confluyen dos tendencias importantes, por un lado la influencia de la obra de Xavier Gose⁸⁰, con fuerte influencia del modernismo catalán y por otro lado las corrientes cartelísticas *Art Déco*, que inspiradas en los movimientos del *Nouveau*, y vanguardia, se desarrollan en Francia durante los años veinte (Duncan,1994: 151). No podemos dejar de nombrar el cubismo con su capacidad de crear perspectivas y el futurismo con la influencia de la máquina y gusto por la velocidad. Será del constructivismo y de *Stijl*, desde donde toma la pureza y limpieza de formas y colores. El resultado es la creación de imágenes muy particulares, mezcladas con la influencia innegable de Tolouse-Lautrec⁸¹.

Para analizar la «Mujer Penagos» hemos elegido dos ilustraciones. La mujer y su toilette y la mujer viajera y el turismo. La Mujer Penagos, la Mujer Moderna o la «Nueva Eva *Art Déco*»⁸² aparece representada en multitud de ocasiones publicitando los nuevos productos de la sociedad de consumo. Penagos crea esta nueva mujer con una mirada felina, evocando ciertos iconos del mundo clásico. Estos iconos no coinciden con la mujer madrileña de los años veinte, pero sí con un nuevo tipo femenino que surge en Europa y supone un ideal para las mujeres en estos momentos. Penagos vierte su mirada en ciertas imágenes con las que el arte ha jugado con el fin de persuadir a la espectadora para que adquiriera estos productos (Ramos,2009: 3).

Es a través de estos dibujos desde donde se puede realizar todo un viaje recorriendo la Historia del Arte. Apoyados en estas imágenes vamos a mostrar cómo esta nueva mujer se sumerge en la nueva urbe cosmopolita madrileña.

al dibujo de una mujer con tejidos vaporosos, que influyó en lo que se llegó a denominar los seis grandes de la ilustración. Estos eran aprendices todos de la *Belle époque* parisina. Sus nombres son: Rafael de Penagos, los valencianos José Segrelles y Eduardo Jener y Emilio Ferrer, el catalán Emilio Vilà, el vallisoletano Eduardo García Benito, este se trasladó a París y de aquí a Nueva York llegando a ilustrar las portadas de la revista *Vogue* (Satué,2011: 24).

⁸⁰ Véase ilustración en los anexos, imagen nº40.

⁸¹Cartelistas franceses como Jean Carlu, o el sueco Charles Loupot, instalado en París con sus mujeres sensuales, además de Charles Gesmar, con sus carteles teatrales o Paul Colín, con su famoso cartel de *La Revue Nègre*, en 1925, ante la llegada de Joséphine Baker, compondrán la lista de cartelistas franceses *Déco*, que en esta época comienzan a circular por París (Duncan,1994: 151). También debemos recordar al creador del cartel moderno, Jules Chéret, 1836-1933, donde las influencias de la pintura galante del XVIII francés se mezclan con el colorido de media tarde, del paisajismo de William Turner y el barroquismo de Tiepólo, cuyos escorzos causaron sensación en su momento. Creó un modelo femenino que se denominó *Chérette*, donde lejos de ser las mujeres de las tabernas o aristocráticas, concibió un modelo en el que se miraron las mujeres francesas de fin de siglo, fumando o bebiendo ataviadas de grandes escotes (Meggs,1991:247-250). Véase ilustración de Jules Chéret en anexos imagen nº 38.

⁸²Esta expresión está definida por Javier Pérez Rojas en su artículo «Modernas y Cosmopolitas, La Eva *Art Déco* en la revista *Blanco y Negro*» dentro de V.V.A.A. (2001): *Iconografía y creación artística: estudios sobre identidad femenina desde las relaciones de poder*. Centro de ediciones Málaga.

En primer lugar, hemos elegido la imagen de una mujer ante un espejo⁸³, a la que llamaremos *La nueva Venus del espejo*. La mujer nos da la espalda al mismo tiempo que se refleja en un gran espejo redondo. Se mira a ella misma, con la sensualidad propia de saberse mirada. Su pose nos invita a pensar que, pese a que lleva medias, acaba de salir del baño, puesto que la toalla de color violeta nos lo recuerda. Será el pintor veneciano Tiziano de Vecellio, el que nos introduzca en el mundo de la *toilette* femenina con *La Venus del Espejo* en 1555. Tiziano nos muestra una mujer exótica y aristocrática, aunque será Peter Paul Rubens el que hará que Venus nos dé la espalda como en este caso y nos mire a través del espejo, no tiene el pelo largo y rubio, sino que es la nueva *Venus del espejo*; *La Garçonne* que ha triunfado. El erotismo en los años veinte se traslada desde el escote a las piernas, por tanto las piernas surgen así como elemento erótico con las medias, símbolo fetiche en los años veinte. Pero además esta Mujer Penagos se encuentra sobre un escabel, a modo de podio, y se mira a través de un gran espejo redondo, enjoyada. En el suelo aparece otro espejo pequeño, el que sujetaba Cupido en la *Venus del Espejo*. Cupido no está ahora, la protagonista indiscutible es Venus; al otro lado del pequeño espejo, sobre un suelo azul que nos evoca un mar, una pequeña caja; ¿puede ser la de Pandora?

La verticalidad de la mujer frente a un elemento redondo como es el espejo, sobre un fondo negro, nos evoca al *Art Nouveau*. La nueva imagen femenina, que nos da la espalda mientras se está mirando en el espejo en su *toilette*, la encontramos en Toulouse Lautrec pero sin ese regusto amargo. Penagos nos muestra el lado amable y aristocrático.

La imagen siguiente nos muestra la nueva mujer que ha llegado, la Mujer Moderna⁸⁴. Esta mujer viaja sola, sin familia ni «carabina». Es el prototipo ideal femenino. Va ataviada de los productos de la nueva sociedad de consumo. Es por tanto la imagen de la nueva compradora en potencia para las nuevas marcas comerciales. Una mujer que surge en otros países pero que en España aún vive en el imaginario de algunas mujeres, tan solo alcanzado por algunas como Maruja Mallo⁸⁵ o por Concha Méndez, ambas paradigmas de la modernidad (Gómez Blesa,2009: 173; Kirkpatrick,2003: 223). Una mujer libre, que elige su futuro, sus días de vacaciones, en resumen su vida. Si bien

⁸³Véase anexo, imagen nº29.

⁸⁴Véase en anexo, imagen nº31.

⁸⁵Para obtener más información sobre la vida de Maruja Mallo véase MANGINI, SHIRLEY (2012): *Maruja Mallo*. Circe. Barcelona.

Venus nace del mar, ahora la nueva musa nace de entre la sociedad de consumo, y por tanto llega con el ferrocarril.

Esta Mujer Penagos es comparable con la imagen del *Bugati Verde* fechada en 1925 de Tamara de Lempicka, no solo por la mezcla de cubismo y futurismo, sino que la impronta del *carpe diem* es la misma. Las dos imágenes pertenecen a la estética *Deco*. La Mujer Moderna llega con los elementos de la revolución industrial, si bien Lempicka conduce su propio vehículo y a través de la forma de asirse al volante, nos muestra que es dueña de su futuro y su vida. Nuestra Mujer Penagos llega a las playas de moda con el ferrocarril, sola. Nos muestran ambos la mujer y la máquina, pero es la Mujer Moderna la que dirige a la máquina, y desde aquí conquista el lugar público masculino, caracterizado por el desarrollo tecnológico.

Parece que esa Mujer Penagos que llega a la estación en el mes de julio se vaya a vestir con el bañador y vaya a dar un paseo por la playa con su bicicleta de la misma manera que lo hace *La Ciclista* de Maruja Mallo, cuya iconografía nos la vuelve a interpretar María Zanetta. En este lienzo, una mujer decidida conduce su bicicleta, el mar es símbolo de libertad y de nacimiento de la belleza. La bicicleta es símbolo femenino desde finales del siglo XIX, en Inglaterra y en Estados Unidos, puesto que modificó la forma de vestir (Zanetta, 2014: 40-43). La mujer ciclista toma las riendas de su propia vida, con un nuevo atuendo; el traje de baño, ilustrado en el cartel del Museo de Bellas Artes de Bilbao⁸⁶.

La Mujer Penagos, no solo representa estos prototipos de mujer. Representa toda la tradición del arte en una imagen. Desde la sensualidad de la pintura galante del siglo XVIII, donde François Boucher nos dibuja a *Diana saliendo del baño*, hasta llegar a la elegancia sugerente y clásica de Lawrence Alma Tadema. Como no podría ser menos, la sensibilidad de Degas, con sus bailarinas en su aseo personal o sus mujeres en los cafés de mirada ensimismada, mostrando la cara oculta de la modernidad. No podemos dejar de nombrar la influencia del cartel de Toulouse Lautrec, aunque Rafael de Penagos nos muestra una cara amable asociada a la condición de una Mujer Moderna con una nueva aura y con un nuevo mensaje pero sobre todo segura de sí misma.

La Mujer Penagos es independiente, se dispone a cenar en el Ritz o al cine Capitol, para ello necesita maquillarse, y lo hace con los productos que publicita la casa Floralia, los polvos de arroz que se publicitan en la página número dos del *ABC* del 25 de

⁸⁶Véase anexo, imagen nº 32.

septiembre de 1924⁸⁷, «Preferidos de las grandes artistas, por lo que favorecen con luz artificial. Los ultranopalpables polvos de arroz». También nos muestra a la mujer en el ámbito deportivo, como son los dibujos publicados en portada de la revista *La Esfera* de 1929⁸⁸. Vemos a una mujer disfrutando del deporte de invierno: el esquí. La mujer está completamente uniformada, con todos los complementos que se disponen en las tiendas de moda, al igual que la mujer que se dispone a irse de vacaciones. Penagos no nos muestra la imagen familiar, es la imagen de la Mujer Moderna.

Penagos ilustra a la mujer española con mantón para el almanaque de 1922 en la revista *Nuevo Mundo* del 6 de enero⁸⁹. Esta prenda de influencia oriental resultaba popular en Madrid, Penagos lo dibuja, reflejando la mujer exótica u odalisca, lo que nos entronca con el simbolismo de Gustav Klimt con sus mujeres con el hombro descubierto, como *El Retrato de Adele Bloch-Bauer* de 1907, conocido también como *La Dama Dorada*. Penagos nos mostrará la mujer de los años veinte, sus sueños, aspiraciones, sus gustos, sus perfumes, sus hábitos, en resumen, el arte de Penagos, representa el sueño femenino de los años veinte:

Cuando Penagos comenzó a pintar [...], la madrileña todavía no tenía ese tipo.[...] Penagos les demostró todas las posibilidades de que eran susceptibles, les enseñó todo el partido que podían sacar de sí propias.[...] Penagos logró influir [...] en la transformación física[...] es porque tenía razón. Tenía más razón que la realidad, y la realidad se dio por vencida (Julio Camba, 1983: 27).

⁸⁷Véase anexo imagen nº 33.

⁸⁸Véase anexo imagen nº 34.

⁸⁹Véase anexo imagen nº 35.

CAPÍTULO 4

NUEVOS MODOS DE VER. NUEVA CONCIENCIA

1. LITERATURA DE AVANZADA. JOSÉ DÍAZ FERNÁNDEZ Y *EL NUEVO ROMANTICISMO* : LA VUELTA A LO HUMANO

La vanguardia supuso la cara más radical de la modernidad, su intento por romper con el pasado y construir una estética nueva apoyada por el cubismo y el futurismo, se convirtió en su propia trampa. Pretendió situar en lo más alto a la novedad y sucumbió ante sus propios ideales, enmudeciendo con el cansancio de una vida vacua y deshumanizada propuesta por Ortega.

Paralelamente surgía lo profundamente humano, un alma pasional y romántica desde la emergencia de una nueva clase social trabajadora. El arte se intentó reconciliar con la política en un acto de hermanamiento. De tal modo que se produjo un cambio en el modo de ver la realidad, naciendo entonces una estética de avanzada donde la modernidad estuvo mirada bajo ojos más humanos. Amar, odiar y morir, se materializaron en la lucha por la libertad de un pueblo oprimido. Sucedió en la Revolución Rusa de 1917, y su esencia se expandió hacia el resto de Occidente, convidando a otros a su mismo banquete.

Fue en la primavera de 1925 cuando en las tertulias literarias salmantinas se gesta la revista *El Estudiante*. Surge otra manera de entender la vida. La revista *El Estudiante* supuso una oposición estudiantil hacia el régimen de Primo de Rivera, además de convertirse en la vanguardia de la literatura de avanzada.

Esta revista promovió la unión entre la nueva clase social emergente, la clase obrera, y el mundo de las letras, respondiendo así a esa unión entre arte y política que se materializará en *El Nuevo Romanticismo* de José Díaz Fernández.

El Estudiante, germen de la literatura de avanzada, y por extensión de la literatura social, contó con corresponsalías. En Madrid será Giménez Siles y en Asturias un joven José Díaz Fernández.

En su primer ejemplar aparecen escritos los ideales de la revista en el artículo «Nuestra Misión» sin firmar, pudiendo ser escrito por su director Wencenslao Roces⁹⁰:

Los estudiantes [...] Aspiran a que sea el laboratorio y el hogar de una España mejor, la fragua que temple el alma de nuestras juventudes, de donde salgan las nuevas generaciones capaces de

⁹⁰Según lo define César de Vicente Hernando, Wencenslao Roces representa a la intelectualidad más radical en estos momentos, además de conocimientos de alemán como se puede observar en su labor como traductor de este idioma, propagó los ideales de Marx en España (Civantos, 2013: 126).

modelar un pueblo con vida social orgánica de esta triste masa amorfa que es hoy como ayer nuestro país [...] nuestro país. Solo la Universidad, la Escuela Normal, el Instituto, pueden afrontar con éxito esta labor gigantesca de renacimiento nacional [...] (Roces,1925b).

Esta declaración de intenciones prosigue en el último artículo denominado «Aire Libre» donde hace un llamamiento a la juventud «Las luchas apasionadas de la juventud por el ideal de una España mejor piden salud, [...] vigor de espíritu y de cuerpo» (Roces,1925a).

La corresponsalía madrileña se hizo con la dirección de la revista a partir de 1926 dirigida por Rafael Giménez Siles⁹¹. Renaciendo desde Madrid con el subtítulo de «Semanao de la juventud española», colaborarán José Antonio Balbontín, presidente del Grupo de Estudiantes Socialistas de Madrid, y Graco Marsá, presidente de la ULE.

Los objetivos de esta empresa parten de tres pilares fundamentales: el primero, la unión entre estudiantes y obreros, tal y como se manifiesta en el número 13 de Julio de 1925, «es imprescindible que nos unamos estudiantes y obreros [...] dándonos cuenta de que somos los únicos capaces de crear un porvenir mejor» (Roces, 1925c). Por otro lado, se pretende un cambio del concepto de intelectual vinculado a la burguesía, sobre todo dirigido a todos aquellos literatos que orbitan en el círculo de la *Revista de Occidente* y, en última instancia, ésta se enarbolaba como entidad publicitaria de libros de índole revolucionaria.

El Estudiante, verdadera vanguardia revolucionaria, se encuentra de una forma u otra paralela a lo que en su momento fue *El Manifiesto Futurista*. El semanario fue clausurado, pero su testigo revolucionario fue recogido por la revista *Post-Guerra* en junio de 1927⁹² (Civantos,2013: 127; Brihuega,1981: 283)⁹³. Las personas vinculadas con la revista realizaban sus tertulias en el *Café Savoia*, además de participar en la tertulia del *Café Negresco*, y del patio de *La Granja del Henar*⁹⁴ (Bueno,2015: 2). Destacan Giménez Siles, José Antonio Balbontín, Juan Andrade, José Lorenzo, Joaquín Arderius, José Venegas y José Díaz Fernández. *Post-Guerra* se consolidó como órgano en contra del gobierno dictatorial, al mismo tiempo que revolucionario, cuya admiración

⁹¹Rafael Giménez Siles fue el fundador de la Unión Liberal de Estudiantes, denominada ULE (Civantos,2013: 126).

⁹²No hemos podido encontrar ningún número digitalizado en la Hemeroteca de la Biblioteca Nacional.

⁹³Jaime Brihuega en su libro *Las vanguardias artísticas en España 1909-1936*, da importancia a la aparición de esta revista, puesto que se construyen los cimientos en España de la idea revolucionaria de vanguardia como unión de arte y política. Esta revista —según Brihuega— establecerá las bases de un ulterior debate que se generará durante la Segunda República (Brihuega,1981: 283).

⁹⁴La tertulia del *Café Savoia* surge como tertulia literaria, pero acabará siendo política (Bueno,2015:2).

por los sucesos en Rusia merecían toda su atención y respeto, aspirando a representar a los trabajadores españoles.

La nueva propuesta entre la clase trabajadora y los estudiantes con el fin de modificar el sistema político conformaba la única idea de futuro. La revista fue también plataforma distribuidora de literatura revolucionaria. Se creó una biblioteca denominada *Biblioteca Post-guerra*, cuyos libros se encontraban entre el anarcosindicalismo y la literatura pacifista de izquierda francesa, aunque realmente los títulos más importantes eran los vinculados a autores rusos y otros revolucionarios, destacando Marx y Lenin. Se publicitaban libros de las editoriales comunistas, como la editorial Antorcha o la Editorial Biblos fundada por Ángel Pumarega y García Maroto⁹⁵.

Perseguida por la censura *Post-Guerra*⁹⁶, se clausura con trece números. Sus creadores se centraron en el ambiente editorial, nace así Ediciones Oriente, cuyos libros consolidaron una mentalidad revolucionaria en la clase trabajadora (Bueno,2015: 2; Civantos,2013: 131). Los libros publicados conformaban un gran abanico político, desde el comunismo, el anarcosindicalismo pasando por el socialismo También temas poco frecuentados como el feminismo, el aborto, la homosexualidad, la ecología, etc.

Las obras fueron acogidas con frialdad por parte de los libreros, pero causaron gran admiración entre el público; la pretensión era alcanzar hasta el último obrero de los pueblos españoles. Ediciones Oriente se erige en abanderada de la venta de libros. Se iniciaron tácticas de marketing innovadoras en los años veinte; se publicitaban entre ellos, se crea un fichero con sistema contra-reembolso, además de distribuirse por los kioscos. De esta manera estos canales resultaban muy económicos y efectivos. Se cuidó la encuadernación y maquetación, con portadas muy potentes, como las desarrolladas por Ramón Puyol en *La Venus Mecánica*⁹⁷.

Ediciones Oriente⁹⁸ se centró en las publicaciones del mercado nacional y creó Historia Nueva para las publicaciones hispanoamericanas. Historia Nueva creó

⁹⁵Gabriel García Maroto era el dibujante de las portadas de la revista *Post-Guerra* (Civantos,2013: 131).

⁹⁶Según nos comenta César de Vicente Hernando en su artículo «José Díaz Fernández. La Venus Mecánica», Antonio Espina y Díaz Fernández crearon la revista *Nueva España*, cuyos postulados están recogidos en *El Nuevo Romanticismo* (De Vicente, 2013: 24). Por otra parte no hemos encontrado ningún número de la revista *Post-guerra* digitalizado en la *Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional*.

⁹⁷La portada de la novela *La Venus Mecánica* la podemos ver en los anexos, imagen nº39.

⁹⁸Ediciones Oriente se atomizó, y cada cual creó su propia editorial, la proliferación de editoriales de libros tanto de izquierdas como revolucionarios prosperó. Se creó Editorial Cenit con Graso Marsá y Juan Andrade y Giménez Siles, con los «Cuadernos de Cultura Proletaria», adaptaciones económicas de libros marxistas, y otras series como «Crítica social», «La novela de guerra» o «La novela proletaria». Marsá se separa y fundará *Editorial Zeus* con los ideales del Partido Republicano Radical Socialista, aquí se encuentran Díaz Fernández y Arderús, mientras que Andrade dirigirá Ediciones Hoy, dentro de la Compañía Ibero Americana de Publicaciones CIAP. Editorial España estará dirigida por Araquistain, y

coleccionas como «La novela social», donde apareció *El Blocao* de Díaz Fernández. Destacamos otra colección «La Política», donde aparecen los primeros libros de Marcelino Domingo. También es mencionable la colección «Ediciones Avance», donde se inician los primeros libros de temática feminista (Civantos,2013: 125-128, 130-131 y 133-135).

Esta nueva literatura más social tiene su exponente en Díaz Fernández, con *El Nuevo Romanticismo*. Este ensayo surge a modo de manifiesto con la intención de movilizar a los escritores españoles sumidos en el esteticismo de Ortega e invitarlos a una nueva literatura social y comprometida. *El Nuevo Romanticismo* pretende (re)humanizar el arte y la literatura y maridarlos con una revolución política (Chocarro,2005: 168).

José Díaz Fernández nació en 1898 en Aldea del Obispo en Salamanca. A partir de 1917 colabora con el periódico trimestral *Castropol*, enviando poesías y alguna crítica política y literaria. Se trasladará a Oviedo, donde con otros estudiantes crea *Alma Astur*, revista de índole cultural, publicando cuentos y poesías. Alrededor de 1920 comienza a trabajar en el periódico republicano *El Noroeste*. Díaz Fernández es llamado a filas para incorporarse en septiembre de 1921 en el batallón del Regimiento de Infantería de Tarragona, con el objetivo de trasladarse a Marruecos⁹⁹. Mientras estuvo en Marruecos realizó una labor periodística con envíos diarios a la revista *El Noroeste*. Una de sus crónicas ganó el concurso del periódico *La Libertad*, gracias a lo cual entró a trabajar en el diario *El Sol* en 1925. De esta manera Fernando Vela le abrió las puertas de la *Revista de Occidente*.

Detenido por su participación en *La Sanjuanada*, su oposición a la dictadura continuó. Corresponsal en Madrid de la revista salmantina *El estudiante*, también participó en las tertulias desde las cuales nació la revista *Post-Guerra* en 1927. En este año se publica su primera novela *El blocao*¹⁰⁰. Su labor en contra del régimen dictatorial

Negrín personajes asociados al socialismo. Esta editorial publicó el libro que fue el gran *best-seller*, la novela pacifista *Sin novedad en el frente* de Erich María Remarque. Ediciones Ulises, será otra editorial donde se publicaron libros vanguardistas, con una colección especial llamada «Nueva Política» de libros vinculados al comunismo ortodoxo (Civantos,2013: 134-141).

⁹⁹Durante su periodo como soldado en Marruecos estuvo en Tetuán y Beni-Arós, cerca de donde tuvo lugar la *Catástrofe de Annual*. Díaz Fernández no participó en ella (Bueno,2015: 1).

¹⁰⁰*El blocao*, es una novela formada por siete crónicas: «El blocao», «El reloj», «Cita en la huerta», «Magdalena Roja», «África a sus pies», «Reo de muerte», y «Convoy de amor» donde se narran las experiencias del autor en Marruecos. No se le considera como una novela en sí misma, puesto que está formada por seis cuentos y una pequeña novela corta, se ha considerado que son fragmentos tal y como están organizados. *El blocao* constaba de 201 páginas, puesto que la censura permitía la publicación de libros de más de 200 páginas, ya que según esta, ningún trabajador podría acceder a ellas por su precio, que oscilaba entre cinco y seis pesetas. Pese a esto el éxito fue importante, llegándose a reeditar a los tres meses, además de traducirse al inglés, francés y alemán (Bueno,2015: 2-3 y 5-6). Debido al éxito obtenido se le realizó un homenaje recogido en la última página del diario *El Sol*, del 24 de junio de 1928.

continúa a través de Acción Republicana lo que le llevará a la Cárcel Modelo de Madrid y posteriormente a un exilio en Portugal, es en esta cárcel donde escribe *La Venus Mecánica*, publicada en 1928 (López de Abiada,1983: 26-28).

Pese a que las críticas con respecto a *El Blocao*, fueron muy positivas, la publicación de *La Venus Mecánica*, se sumió en un largo silencio. La acogida fue muy fría. La única crítica fue la de *La Gaceta Literaria* dos años después escrita por Gil Benumeya, en enero de 1930:

[...] Libro desarticulado, [...] de visión mecánica, debe ser tratado mecánicamente. [...] corresponde en realidad al tipo de libro exigido por la época. [...] Pone al lado del hombre fuerte de la guerra, que escribe con sangre, el hombre pensativo de la gran ciudad que escribe con hielo (Gil,1930).

En 1930 saldrá a la luz *El Nuevo Romanticismo*, formado por los artículos publicados anteriormente en las revistas de izquierdas. A partir de la proclamación de la Segunda República, donde consigue un acta de diputado por el partido Republicano Radical Socialista, Díaz Fernández abandona su trabajo como escritor a pesar de su participación en el diario *El Liberal*, o la revista *Izquierda Republicana*¹⁰¹. Solo publicará bajo el seudónimo de José Canel *Octubre rojo en Asturias* en 1935¹⁰² (Bueno,2015: 8 y 11; Díaz,2006: 25).

Díaz Fernández que apoyó a los escritores para trazar una línea más social, abandonó el mundo narrativo. Quizás la unión entre la narrativa puramente estética con las ideas sociales crearon un tipo de literatura que no estaba a las alturas de una novela social ni tampoco dentro de la línea deshumanizada. La obra que propuso Díaz Fernández resultó una novela de transición y no fue entendida, cayendo en una espiral de «erotismo, vanguardismo e intención social» (López de Abiada,1983: 5).

Nuestro autor abogó desde el primer momento por la conciliación política y estética. Pensó que desde el arte y literatura sería posible un cambio social (Chocarro,2005: 163). De esta manera surge el ensayo *El Nuevo Romanticismo: Polémica de arte, literatura y política*. Donde desde la utopía pretende combinar la nueva estética con aspectos de la incipiente novela social, combinando estética y ética (Boetsch,1998: 22-23).

¹⁰¹Desde el artículo de Fernando Bueno Morillas «El blocao (y el bloqueo) de José Díaz Fernández» se intentan desgranar las causas de la condena al ostracismo de Díaz Fernández.

¹⁰²Esta obra bajo el seudónimo José Canel, y cuyo prólogo es de Díaz Fernández, ha puesto en duda su autoría en varias ocasiones, pero hoy en día se reconoce al autor bajo el seudónimo (Bueno,2015: 8).

El ensayo marcó un punto importante configurándose como la única respuesta a las *Meditaciones del Quijote e Ideas de la novela* de Ortega¹⁰³. Díaz Fernández creyó en el arte para modificar la vida y la política, pero su nombre quedó en el olvido. Como nos describe Luis Fernando Bueno, ni siquiera la hija de nuestro autor Mercedes Díaz conocía la labor de su padre como novelista (Bueno, 2015: 12).

El Nuevo Romanticismo consta de dos partes. En la primera, la mujer cobra protagonismo en los artículos como «la moda y el feminismo». Comenta el nuevo concepto de romanticismo «siglo XIX y al Romanticismo», «La literatura antes y después de la Guerra». En la segunda parte del libro dedica capítulos al arte «Poder profético del Arte», «El Greco y Goya», y «Tres tendencias», clausurando con los «Los Objetivos de una generación» y «La proyección social del arte nuevo».

Los postulados emitidos por Díaz Fernández en *el Nuevo Romanticismo* se traducirán en un tipo de novela social. Esta literatura de avanzada no tiene un desarrollo debido a la emergencia de una nueva situación política. Esta literatura dará paso al realismo social revolucionario. Díaz Fernández abandona la narrativa, abrumado por la situación social y política escribiendo su último libro bajo el seudónimo de José Canel (Bueno, 2015: 8 y 9; Díaz, 2006: 21 y 25).

2. LA VENUS MECÁNICA. «PUNTO DE PARTIDA DE UNA NUEVA CONCEPCIÓN DE LA VIDA»

La Venus Mecánica fue una novela publicada en 1929 por la editorial Renacimiento. Díaz Fernández la escribe mientras está preso en la Cárcel Modelo de Madrid (De Vicente, 2009: 8). La novela representa un punto y final en la narrativa de vanguardia, y abre un camino en la literatura de avanzada. Es por tanto una obra de transición.

Durante estos últimos años de dictadura la inquietud social era evidente y la mujer poco a poco se integra en el mundo laboral¹⁰⁴. Se observa cierto cansancio de la estética deshumanizada, apreciándose ese cambio de mentalidad en la clase trabajadora emergente. Una clase social que necesita involucrarse en política para poder exigir ser escuchado.

¹⁰³ Jaime Brihuega en su libro *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936. El Nuevo Romanticismo* fue un libro que marcó el inicio de una época (Brihuega, 1981: 314-315), por otro lado en el estudio que realiza Luis Fernando Bueno Morillas en 2015 en su artículo «El blocao (y el bloqueo) de José Díaz Fernández» nos comenta que el libro no tuvo el éxito que esperaba su autor (Bueno, 2015: 9).

¹⁰⁴ Otra de las obras que nos habla de la integración de la mujer en el mundo laboral es *La señorita 0-3* de Juan Antonio Cabezas y también *Tea Rooms* de Luisa Carnés Caballero, véase CARNÉS CABALLERO, LUISA (1933): *Tea Rooms*. Editorial hoja de lata. Madrid.

La Venus Mecánica no solo es una crítica social o una novela de amor, sino que su pretensión es trascender y hacer colectivo el dolor individual de una pareja de la clase social trabajadora. A través del sufrimiento que acompaña a la protagonista durante toda la novela, se produce un cambio en la forma de ver la realidad. De esta manera y siempre junto al hombre, su compañero, participan juntos en la revolución con el fin de acabar con las injusticias que les abruma.

La novela está formada por 45 capítulos de los que solo trece tienen nombre, el resto está numerado. Los capítulos numerados nos narran la acción de la novela a través de un narrador omnisciente en tercera persona, mientras que los otros nos muestran digresiones líricas que modifican el ritmo de la novela a modo de pensamientos, situaciones o cuentos que nos ayudan a entender mejor a los personajes o el contexto en el que se desarrolla la acción. Esta técnica es usada en el montaje narrativo vanguardista, puesto que esta es la base estética sobre la que trasciende la acción. Pero más allá de la estética, la finalidad de estos pasajes nos muestra el maridaje entre vanguardismo y literatura de avanzada, que al fin y a la postre es el precepto fundamental de *El Nuevo Romanticismo*. En «la Historia de una tanguista» e «Impreación del maniquí», o «Sueño de cloroformo», nos expone esa metamorfosis que sufre el personaje, mostrándonos su interioridad; la pasión, el amor, el odio, en definitiva lo humano, que es la pretensión de Díaz Fernández.

En los dos protagonistas se observa un cambio. Si bien el personaje masculino es más reticente a estos, la transformación en el personaje femenino es evidente desde el capítulo VI, en el que aparece en la novela. La novela nos narra la historia de crecimiento personal donde amor y pasión son los motores de un cambio humano. Una historia de amor entre Víctor, un periodista con ideas revolucionarias, y Obdulia, una tanguista que pertenecía a la burguesía adinerada, pero que debido al empobrecimiento de su familia tuvo que prostituirse para poder sobrevivir.

La novela, en su intento por ser realista sin caer en la corriente del realismo decimonónico o en el naturalismo, tiene como escenario el Madrid de finales de los años veinte cuando la dictadura primorriverista estaba en sus últimos momentos. Díaz Fernández da más peso a la figura femenina, puesto que es uno de los puntos clave de *El Nuevo Romanticismo*. La obra sin ser feminista, trata temas femeninos: el acceso al trabajo femenino, la maternidad, el aborto y la moda (López de Abiada, 1983: 6 y 8-9).

Desde el primer capítulo de la novela podemos observar las similitudes con la narrativa de vanguardia. Víctor aparece persiguiendo a mujeres dentro de un Madrid

cosmopolita, rápido y ruidoso, superficial, tal y como las describe el propio personaje, son las «efímeras aventuras de la calle» (Díaz,2006: 71). También podemos observar como a lo largo de la obra van apareciendo personajes de la vida social madrileña tratados de forma irónica y crítica, entre ellos, el general Villagomil, alter ego del Dictador. Hay otros personajes tratados con cierto cariño como se muestra en el primer capítulo el Médico Sureda, «psiquiatra de moda» (Díaz,2006: 72), aludiendo a Gregorio Marañón¹⁰⁵.

Pero lo que la separa radicalmente de la novela vanguardista es la trama en sí misma que desde el primer capítulo nos induce a temas políticos. Lo podemos observar en la conversación política que mantienen entre Víctor Murias y el doctor Sureda, hablando de la indignación por la reorganización del Gobierno del general Villagomil: «Otros dos cretinos en los ministerios nuevos. Pero ¿Adónde vamos a parar? (Díaz,2006: 73). Y continúa: «Yo confío en el pueblo. Hay que guiarlo [...] No creo en Occidente, doctor. No creo en la cultura occidental, ni en la política [...]. No creo en otra cosa que en la violencia» (Díaz,2006: 73). De repente, observan al General Villagomil con una ex-camarera, y afirman «esa pareja es el símbolo de la vida nacional», terminando el capítulo aludiendo a Trosky.

Desde el principio se pueden vislumbrar las ideas de Díaz Fernández, que a partir de la literatura de vanguardia pretende alcanzar esa literatura de avanzada. Desde la modernidad se invita a unir al proletariado madrileño, en clara alusión al pueblo ruso, para que a través de la revolución se pueda crear un mundo mejor.

Díaz Fernández se muestra muy crítico con los personajes femeninos de la vida social madrileña, así en este recorrido por las mujeres de los años veinte nos encontramos con una mujer vacía y acomodada llamada Elvira Vega, que parece sacada de la literatura vanguardista, divorciada y casada de nuevo con el embajador de Argentina, puesto que su anterior marido no tenía dinero. El personaje tiene una vena marcadamente material y deshumanizada, ya que afirma que: «Mientras que éste le compraba todo lo que ella quería «Me gustaban las perlas, las pieles, las carreras de caballos. [...], el embajador ... ¡Qué hombre más espléndido!» (Díaz,2006: 79). Edith Kasor, antigua condesa de Viena, que se asocia al Antiguo Régimen. Cuando es presentada a Víctor este le contesta «Un aristócrata no sirve para nada» (Díaz,2006: 82), de esta forma defiende Díaz Fernández su postura al lado del proletariado.

¹⁰⁵ Gregorio Marañón era amigo personal de Díaz Fernández, participó en *La Sanjuanada*, pero solo fue sancionado con una multa, no fue encarcelado (López de Abiada,1983: 18-19).

Otras mujeres que surgen en la novela son las tanguistas, que representan al pueblo sin oportunidades, y es desde este estrato social desde el que emerge Obdulia. También aparecen en la novela una literata, Gloria Martínez, que entronca con el esteticismo vanguardista aburguesado, «A veces, en la piscina, se me ocurre un poema. Salgo del agua y me pongo a escribir desnuda» (Díaz,2006: 160), o la pintora Maruja Montes¹⁰⁶, de la única que dice Díaz Fernández en boca de su alter ego Víctor Murias, que es «la única realmente inteligente» (Díaz,2006: 160).

Otra mujer que aparece es Miss Mary de nacionalidad americana que pretende crear una nueva religión y que termina siendo deportada: «era el tipo perfecto de mujer *snob*» (Díaz,2006: 158). Miss Mary está vinculada a un Club Femenino, en clara alusión al *Lyceum Club Femenino Español*. Vemos desde esta perspectiva la visión negativa que nuestro autor tenía de este club, puesto que además de denostarlo en la novela, «en realidad lo que llevaban allí eran las opiniones de sus maridos, de sus padres o de sus hijos,[...] la independencia de aquellas señoras consistía en tumbarse despreocupadamente en los divanes, fumar egipcios e inventar fiestas [...]» (Díaz,2006: 158), también lo comenta en *El Nuevo Romanticismo* «Nuestras damas del movimiento feminista están todavía tan retrasadas que siguen pidiendo para la mujer el voto político y el escaño parlamentario» (Díaz,1930a: 16).

Con esta crítica al voto femenino y por extensión a las mujeres que participaban en el *Lyceum Club*, pretendía ir en contra de la sociedad aburguesada, porque el feminismo que propugna el autor pasa por otros derroteros; «La mujer tiene, [...] una función complementaria a la función masculina. [...] El mérito de la participación femenina es que incorpora al mundo de hoy una sensibilidad y un apetito que desconocía el mundo anterior a la guerra» (Díaz,1930a: 17). Lo que pretende el autor es que la mujer viva codo con codo con el hombre, participando junto a él por una sociedad mejor.

Continuando con los personajes femeninos, nos habla en la novela de una escultora haitiana, Aurora Nitti, que pretende esculpir al hombre integral. Otra mujer vacía, puesto que se describe como comunista, al mismo tiempo que está satisfecha de recibir al Rey Alfonso XIII en su exposición.

En la novela se nos presenta ese mundo superficial con esa dualidad de la moral burguesa en el que se mueve en la vanguardia esteticista. También lo define el propio artista, cuando en su «Autocrítica» en el *Nuevo Mundo*, comenta:

¹⁰⁶ Puede ser que Maruja Montes resulte ser Maruja Mallo, mujer vanguardista pero al mismo tiempo su trabajo nos muestra una reivindicación de índole social (la nota es nuestra).

En las mujeres [...] es donde quise acentuar el gesto de mi generación. Todas más o menos, son «Venus Mecánicas», mujeres que abrazan las cosas más graves y profundas con gesto alegre y superficial. Una de ellas inventa una religión, no para justificar la muerte, sino la vida; otra, esculpe al hombre integral, para despreciarlos. [...] En realidad mi novela es una suma de mujeres (Díaz, 1930b).

La propuesta de Díaz Fernández, más allá de radiografiar la realidad de forma crítica, pretende un cambio en la mujer. Quiere situarla al lado del hombre, no con un simple contrato de matrimonio ni tampoco con el acceso al voto, sino a través de la utopía de la pasión que pasa por hacer juntos un mundo mejor.

El personaje de Obdulia, sacado del estrato social más bajo, es el personaje más complejo de la novela. Es a través de sus experiencias con la vida como se ve su transformación. Este cambio es a través del amor que siente hacia Víctor, un amor verdadero y diferente del erotismo presente en las novelas vanguardistas.

A través de esta mujer, nuestro autor, pretende que la sociedad se enarbole a través de la pasión, hacia una revolución. Nuestra protagonista nace en el seno de una familia adinerada, va a un colegio británico hasta que su padre se arruina, después de ver como su padre emigra. Ella se queda con su madre en una pensión. Allí un policía pretende abusar de ella, este policía resulta ser el amante de su madre, con tanta fortuna que su madre pretende casarla con ella para que pueda mantenerlas. Ante tanta falsedad, decide abandonarlos y trasladarse a Madrid. Cansada de buscar trabajo, acepta ser tanguista en el cabaret *Alkazar*. Allí conoce a Víctor y se enamoran. El autor no usa la palabra amor, sino «vivir de la presencia de Obdulia» (Díaz,2006: 104). Nuestra protagonista dejará el cabaret, para ser modelo de la firma Dupont, con la que va a viajar a Oviedo y conocerá a don Sebastián, empresario minero.

A través de los capítulos con nombre es decir «Imprecación del maniquí», podemos leer los pensamientos de Obdulia y ver cómo se produce su metamorfosis desde tanguista a *Venus Mecánica*:

Yo, Venus Mecánica, maniquí humano, transformista de hotel, [...] odio esa asamblea de pequeñas burguesas que carecen de imaginación, miden el pecado por los centímetros de tela y no conocen la gracia del escorzo ni el valor del movimiento. [...] Tengo un alma emboscada en mi figura, [...] ¡Ah, cómo os odio[...]! (Díaz,2006: 133).

Una vez ella es consciente de ser una máquina automática, comienza su transformación en «virgen roja» (Díaz,2006: 219). Cuando nuestra protagonista baja a las minas propiedad del empresario se da cuenta de la realidad «Un mundo distinto [...] el de la esclavitud asalariada» (Díaz,2006: 148) «¿Qué género de culpa purgaban aquellos

hombres, cuya existencia transcurría en la sepultura de la mina?» (Díaz,2006: 149). Obdulia se trasladará a Madrid. Allí busca a Víctor y deciden vivir juntos. Víctor, más reacio al cambio se siente como «Prometeo, encadenado, convertido en un ser apacible y doméstico¹⁰⁷» (Díaz,2006: 209).

Los dos últimos cambios de Obdulia se producen durante la Huelga General, cuando ella va a ver a Víctor, en su despacho. Es en la misma calle cuando es atacada y encontrada en un hospital con la noticia de su embarazo. Debido a la participación en la Huelga General a través de un artículo en la prensa, Víctor es trasladado a la Cárcel Modelo, será aquí donde tenga lugar la transformación de Víctor, apoyada por la de Obdulia: «Cuando salgas, yo te ayudaré a preparar nuestra venganza» (Díaz,2006: 240).

Estos son los cambios que se producen en los protagonistas. Ella como una mujer al lado del hombre, sin matrimonio, sin ningún tipo de Dios que los una, puesto que Dios ya no existe, desde el momento en que Miss Mary pretende crear una nueva religión, y la escultora haitiana decide crear al hombre integral, la creación y construcción de la persona parte de nosotros mismos y no de un más allá espiritual. Esto entronca con la filosofía de Nietzsche, en tanto que la novela se mueve en cierto tono nihilista. Así leemos la explicación que Víctor dirige hacia su hijo «Tu madre no te habla de Dios porque piensa que eres demasiado puro para ser engañado» (Díaz,2006: 222).

Este vacío existencial también está representado no solo por la no creencia de un Dios que ya no existe, sino por la alienación que produce la vida mecánica en la ciudad. Ese pesimismo vital, del que nos habla Beatriz Barrantes en «La experiencia urbana en La Venus Mecánica de José Díaz Fernández», a través de los personajes femeninos representan la más pura sociedad vacua, desde el primer personaje que surge en la novela Elvira Vega, otras tanguistas, actrices como La Mussolini o su casera¹⁰⁸. La novela tiene un aire de alienación que rodea a nuestros protagonistas. Lo podemos observar cuando Obdulia baja a la mina, donde la alienación es absoluta, o también cuando Víctor entra en la cárcel (Barrantes,2000: 32) «Víctor ya no era Víctor. Era el

¹⁰⁷ Resulta curiosa la referencia a Prometeo como ser mitológico, puesto que si Venus representa la mujer más bella, Prometeo resulta ser según el diccionario de mitología el creador de los primeros hombres, se asocia con el benefactor de la humanidad puesto que por amor a estos robó el fuego de los dioses siendo encadenado por ello (Grimal,2010: 455). Esta alusión la hace como padre, aceptando el nihilismo de Nietzsche, al que posteriormente alude. Contiene alusiones como creador y padre de una nueva humanidad. Por otra parte podemos analizar la relación con la obra de Mary Shelley, *Frankenstein o el moderno Prometeo*.

¹⁰⁸ La casera de la tanguista Mussolini ante la muerte de ésta, no se queja de su fallecimiento sino de la falta de pago, que ante cuatro meses de retraso, reconoce que no se le pagará lo debido «¡Para mí es una desgracia!;Es mi ruina, caballeros!» (Díaz,2006:111)

número 848 de la galería quinta» (Díaz,2006: 236). Hay por tanto una lectura desde la cosificación que produce la sociedad industrial.

La novela de Díaz Fernández, nos deja muchas dudas. Resulta obvio que las manifestaciones que realiza en *La Venus Mecánica* son las manifestaciones que inicialmente se realizaban en la revista *El Estudiante, Post-guerra y El Nuevo Romanticismo*. Hay algo que no consigue, y es la trascendencia de la obra vanguardista en novela social, quedándose a medio camino entre ambas. Díaz Fernández trata de plasmar de forma crítica la sociedad de finales de los veinte, pero no logra emocionar al público. No es una novela feminista, pero trata temas feministas, el tema central, más allá del amor, o la revolución, es la (re)humanización de los protagonistas¹⁰⁹. Es una novela donde se observa la metamorfosis que se produce de la clase media, la única en la que confía Díaz Fernández. Pero deja interrogantes sin resolver: ¿Por qué la novela no fue editada por las editoriales de izquierdas?¿Por qué no fue aceptada?¿Por qué cayó en el ostracismo Díaz Fernández?¿Qué se encuentra detrás de las manifestaciones hacia el concepto de negritud y de la homosexualidad¹¹⁰? (De Vicente,2013: 34 y 148 y 161). De Díaz Fernández se comentaba que «era muy impresionable. Le faltaba tenacidad. Cualquier obstáculo le desmayaba la voluntad y le hacía abandonar lo emprendido» (Venegas, cit. por De Vicente,2009: 11). Durante la Guerra Civil fue secretario político del ministro de Instrucción Pública (Díaz,2006: 16) y en 1938 fue jefe de Prensa en Barcelona. Se trasladará a Francia con su mujer e hija pero es internado en un campo de concentración. Muere en Toulouse en 1941, los amigos tuvieron que realizar una recolecta para que pudiese ser enterrado (López de Abiada,1983: 30).

¹⁰⁹ Según comenta César de Vicente, la deshumanización en sí no es lo importante, sino la orientación social de la (re)humanización (De Vicente,2009: 35).

¹¹⁰ Díaz Fernández habla del jazz-band en su capítulo «VI» «Los negros multiplicaban los alaridos, sus gritos, sus contorsionismos del Far West [...]» (Díaz,2006: 92). También vuelve a nombrarlos en el capítulo «XXX. Amante de negros». Por último comentar que el tema de la homosexualidad también lo roza, en el capítulo «XII» cuando comenta un tal Charlot amigo de Esperanza Brul «Para recibir chiquitas...Le gustan las chiquitas...» (Díaz, 2006:115) y también en el capítulo «XXXII. Película del bailarín».

CONCLUSIÓN

LA VANGUARDIA HA MUERTO: ¿FIN DE LA VANGUARDIA?

Hacia finales de los años veinte, se observa cierto cansancio ante la situación literaria. Los postulados de Ortega y Gasset, meramente estéticos, y deshumanizados darán paso a una nueva literatura social y de avanzada, cuyo estandarte será *El Nuevo Romanticismo* de Díaz Fernández.

La Gaceta Literaria, va a desarrollar una encuesta durante cuatro números, desde el uno de junio de 1930 hasta el quince de agosto del mismo año. En este último número se recoge un breve resumen de las respuestas. La entrevista está realizada por Miguel Pérez Ferrero a diferentes escritores de los años veinte. Estos escritores responden a las siguientes preguntas «¿Existe o ha existido la vanguardia?¿Cómo la ha entendido usted? A su juicio, ¿qué postulados literarios presenta o presentó en su día?¿ Cómo juzgó y la juzga ahora desde su punto de vista?¹¹¹» (Pérez Ferrero,1930a).

De las 27 personas entrevistadas, 21 dijeron que sí que había existido la vanguardia, 2 dijeron que no había existido y 4 no estaban seguros de la existencia o no de ésta. En este caleidoscopio de respuestas, podemos destacar algunas de ellas como la de Gómez de la Serna que afirma contundentemente que existió y se siente plenamente vanguardista: «¡Viva la vanguardia!¡Viva el vanguardismo!» (Gómez de la Serna, 1930), otras abogan por que la vanguardia sí existió, pero con ciertas reticencias: «No se trata de una verdadera vanguardia. Se trataba de un grupo vehemente que se lanza a los desconocido sin tropa de enlace» (Jarnés,1930), aunque a fecha de la encuesta, tal y como propone Valentín Álvarez entre otros, ésta está acabada: «Sí, señor; muerta» (Álvarez, 1930).

Se percibe cierto complejo de ser o haber pertenecido a la órbita vanguardista, según Benjamín Jarnés: «Es bueno formar parte de la vanguardia del arte, a condición de no advertirlo [...] sí se está o no en la vanguardia, él debe ignorarlo o desdeñarlo» (Jarnés, 1930). Pero sobre todo, en la mayoría de los casos el concepto vanguardia está asociado a un cambio en la estética, es decir, una ruptura con los valores estéticos anteriores. Así,

¹¹¹La encuesta fue realizada a Ernesto Giménez Caballero, José Bergamín, José Moreno Villa, Rosa Chacel, Valentín Andrés Álvarez, Jaime Ibarra, Melchor Fernández Almagro, Antonio Marichalar, Cesar M. Arconada, Jaime Torres Bodet, Ernestina de Champourcin, Enrique González Rojo, Ramón Gómez de la Serna, Benjamín Jarnés, E. Salazar y Chapela, Ramiro Ledesma Ramos, Mauricio Bacarisse, Agustín Espinosa, Samuel Ros, Eugenio Montes, José María Cossio, José Emilio Herrera, Claudio de la Torre, Teófilo Ortega, Felipe Ximénez de Sandoval, Rafael Laffón, José María Alfaro, Aparicio, Eduardo de Ontañón , Francisco Vighi y Luis Gómez Mesa.

desde las posturas de aceptación y elogio de la vanguardia de Ramón Gómez de la Serna, pasamos por las posturas de Jaime Ibarra: «[...]huir de las posturas absolutas del racionalismo y del humanismo» (Ibarra, 1930); o la respuesta de César Arconada «Lo que postulaba la vanguardia era la quiebra de lo exquisito. Es decir las últimas delincuencias del impresionismo; la pintura quebrada de los reflejos de sol. [...] La poesía simbolista, [...] Todo esto murió» (Arconada, 1930).

Es en esta vorágine de ideas, de ciertas reticencias y complejos al hablar del término vanguardia, Giménez Caballero la da como acabada, soplan nuevos vientos sociales (Giménez,1930). Es obvio que vanguardia estética sí hubo, pero con la llegada de la Segunda República, la vanguardia se transformó.

Es obvio que hubo una pretensión por ser vanguardista, para poder cambiar la realidad, pero con la llegada de la Segunda República, la cara más radical de la modernidad sucumbió.

En su pretensión por romper con el pasado, ciertos intelectuales madrileños pretendieron ser vanguardistas. Inicialmente el café literario se convierte en el lugar de creación y difusión de nuevas ideas, así lo muestra el *Café y Botillería del Pombo* donde Ramón Gómez de la Serna preside su tertulia, inmortalizada en el lienzo de Gutiérrez-Solana. Gómez de la Serna trató de introducir las novedades europeas, pero el público madrileño se mantuvo hermético. Otro café que debutará en la vanguardia será el *Café Colonial*, cuya tertulia la dirige Rafael Caninos Assens. Cansinos Assens adaptará las ideas de un joven chileno, Vicente Huidobro, que se trasladó desde Francia a Madrid huyendo de la Gran Guerra. La nueva literatura se convierte en creadora de imágenes nuevas. Dando lugar a la primera vanguardia literaria, el ultraísmo. El lenguaje se convierte en un nuevo dios; crea imágenes imposibles, jóvenes y dinámicas. Así, la vanguardia supuso la cara más radical de la modernidad, ahogando la estética decimonónica en el mar del pasado, la novela de Cansinos Assens *El Movimiento V.P.* da cuenta de ello. Esta novela escrita en clave cómica, tiene diferentes lecturas. Pretende mostrarnos un nuevo Madrid. Un Madrid vanguardista donde se funden los elementos de la modernidad. Madrid está metamorfoseándose desde Villa y Corte a metrópoli europea. La construcción de la Gran Vía con sus rascacielos que modifican el *skyline* velazqueño, o el metropolitano, son interpretados desde una nueva mirada, donde el cubismo, futurismo y dadaísmo se dan cita.

Madrid aspira a ser vanguardista, la ciudad es la protagonista de la modernidad. La construcción de la Gran Vía modificará el escenario de la urbe. Surgen dentro de este

plató de rodaje nuevos protagonistas que precisan nuevos ocios y negocios. La clase trabajadora se convierte en protagonista de esta metrópoli.

La *Revista de Occidente*, dirigida por José Ortega y Gasset se erige en paradigma de la modernidad. Ortega escribirá varios artículos sobre el arte nuevo o joven, compilados en *La deshumanización del arte*. Esta obra junto a *Meditaciones del Quijote* dará lugar a una nueva estética literaria, acuñada como deshumanizada. Una narrativa breve, esteticista, febril y erótica donde se muestra el significado de la modernidad. Todo ello maridado con el cubismo, futurismo y metáfora, dará lugar a la un nuevo protagonista; el *flaneur*. Éste muestra, a través de su mirada siempre masculina, sus miedos más profundos y sus pasiones, reflejados en la nueva metrópoli y en la nueva Venus. Mujer y ciudad conviven dialécticamente.

La nueva Venus o la Mujer Moderna pretende levar anclas de la sociedad patriarcal y crear una nueva sociedad donde la feminidad cultiva el arte de los matices. Ella se convierte en el elemento clave de la modernidad madrileña. Construye su nueva imagen a través de los nuevos hábitos modernos, como la nueva moda, literatura, cine o la nueva publicidad.

Así pretende (re)crearse y emerger del mar de la vanguardia convertida en una nueva Venus. La vanguardia femenina así lo muestra. Tal y como nos lo describe Luengo, «cualquier mujer que decidiera replantearse su situación partiendo de su propia identidad [...] contribuía, sin duda, al desarrollo de la denominada «revolución feminista»» (Luengo,2009: 762).

El *flaneur* de Walter Benjamin construye con su mirada el nuevo montaje cinematográfico, es el cubista por excelencia. Su mente construye un relato a través de múltiples escenas con diferentes perspectivas. El cubismo analítico se convierte en la base del séptimo arte. El cine, elemento definidor de la modernidad construye una nueva realidad. Es aquí donde la mirada del *flaneur* queda convertida en *voyeur* de la modernidad.

El séptimo arte crea el *star-system*, donde toda mujer que pretenda ser moderna se va a ver a sí misma representada. El cine descontextualiza la realidad y muestra desde una perspectiva foránea nuestra propia vida. Somos espectadores de nuestras vivencias. El cine eleva al cubismo como su creador . Será aquí donde la mirada masculina construirá su fetiche erótico representado en Marlene Dietrich, creada por Sternberg. La Mujer Moderna tomará esa imagen para (re)construirse a sí misma. Desde este imaginario masculino la mujer será convertida en máquina, para ejercer sobre ella un control. La

dualidad virgen-*vamp*, será trasladada desde la literatura a la pantalla, para mostrarnos ese control masculino a través de filmes como *Metrópolis*. La revolución industrial creó el proceso de fabricación en serie, y el hombre en ese miedo hacia lo nuevo, maquinizará a la mujer, transformándola en *Venus Mecánica*.

La plástica de Maruja Mallo hace visible tal interpretación, mostrándonos en la serie *Estampas* a la mujer a modo de maniquí fragmentado. Mallo desde la «revolución oblicua», término usado por M.A. Zanetta en su libro *La otra cara de la vanguardia. Estudio comparativo de la obra de Maruja Mallo, Ángeles Santos y Remedios Varo*, vemos como se crea una nueva religión, donde la mujer es la protagonista, emergiendo del mar como otra Venus, segura de sí misma.

La mirada felina y exquisitamente *Deco* de Penagos, confirma la plástica de Maruja Mallo desde la mirada masculina, ambas comulgan con una Mujer Moderna e independiente. Esta mujer independiente, segura de sí misma, que desde la mirada de la narrativa de vanguardia aparece mecanizada, fragmentada y erotizada, se convertirá en los aledaños de la Segunda República en virgen roja, a través de una nueva mirada: La literatura de avanzada, cuyo máximo exponente es Díaz Fernández. Una mujer que lucha codo con codo con el hombre y junto con él se (re)construye en madre y compañera. Díaz Fernández, continuará con una mirada masculina y patriarcal, relegando a la mujer a la jaula de su hogar, convertida en su compañera para que junto a él construya un utópico mundo, socialmente igual y libre.

Madrid en su pretensión por ser vanguardista zozobró. Tuvo su época rupturista con el ultraísmo, pero el público madrileño se mantuvo ciertamente impermeable a las corrientes europeas, solo hubo un personaje vanguardista que las interpretó y las transformó a su conveniencia, la Mujer Moderna, y por ello en su pretensión por su (re)significación fue tachada de bohemia. La nueva Venus creada y construida desde ella misma, transgrede la sociedad patriarcal, toma las influencias desde el cine, la moda y la literatura, transformándose. El imaginario masculino intentará trasladarla al interior de la jaula del hogar, con absoluto control maquinista, desde la estética vanguardista, convertida en Venus mecánica o en virgen roja. Desde la literatura la deshumanización no caló en la sociedad y se humanizó transformada en literatura social. Mientras, los nuevos ideales estéticos llegarán a su adolescencia en la Segunda República pero nunca a su mayoría de edad.

BIBLIOGRAFÍA

AGRASAR QUIROGA, FERNANDO (1995): «Huidobro y la axonométrica. La clave visual de la vanguardia». *Homenaje a Vicente Huidobro*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Coruña.

ALAMINOS LÓPEZ, EDUARDO (2010): «La Gran Vía, collage urbano», en ALAMINOS LÓPEZ, EDUARDO (2010): *Gran Vía 1919-2010*. Imprenta artesanal del Ayuntamiento de Madrid. Madrid.

ALCANTUD, VICTORIANO (2014): *Hacedores de imágenes. Propuestas estéticas de las primeras vanguardias en España (1918-1925)*. Comares S.L. Granada.

AMORÓS, ANDRÉS (1991): «El cine» en AMORÓS, ANDRÉS (1991): *Luces de candilejas. Los espectáculos en España (1898-1939)*. Madrid. Espasa Calpe. Madrid.

ARCONADA, CESAR M. (1930): «¿Qué es la vanguardia? ¿Existe o ha existido la vanguardia?¿Cómo la ha entendido usted?. A su juicio, ¿Qué postulados literarios presentó en su día?¿Cómo la juzgó y la juzga ahora desde su punto de vista político?» dentro de *La Gaceta Literaria*.15 de junio de 1930. [en línea] Disponible en: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003890722&search=&lang=es> [Consultado el 11 junio 2016].

ÁLVAREZ ANDRÉS, VALENTÍN (1930): «¿Qué es la vanguardia? ¿Existe o ha existido la vanguardia?¿Cómo la ha entendido usted?. A su juicio, ¿Qué postulados literarios presentó en su día?¿Cómo la juzgó y la juzga ahora desde su punto de vista político?» dentro de *La Gaceta Literaria*.1 de junio de 1930. [en línea] Disponible en: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003890625&search=&lang=es>[Consultado el 11 junio 2016].

ÁLVAREZ CHILLIDA, GONZALO (2010): «Ernesto Giménez Caballero: Unidad Nacional y Política de masas en un intelectual fascista». *Historia y Política: Ideas, procesos y movimientos sociales* nº24. Madrid.

ARESTI ESTEBAN, NEREA (2001): «El nacimiento de la *mujer moderna*, el fantasma del hominismo y el miedo a la indefinición sexual» en ARESTI ESTEBAN, NEREA (2001):

Médicos, Don juanes y Mujeres Modernas. Los ideales de feminidad y masculinidad en el primer tercio del siglo XX. Servicios editoriales del País Vasco.

------(2007): «La mujer moderna, el tercer sexo y la bohemia en los años veinte». *Dossiers feministes*, nº10. Universitat Jaume I. Castellón.

ARIAS SERRANO, LAURA (2012):*Las fuentes de la historia del arte en la época contemporánea.* Serbal. Barcelona

ARRIBAS MACHO, JOSÉ M^a (1994): «Antecedentes de la sociedad de consumo en España: de la Dictadura de Primo de Rivera a la II República». *Política y Sociedad* nº16. Madrid.

AYALA, FRANCISCO (1988): *Cazador en el alba.* Alianza Editorial. Madrid.

AZNAR ALMAZÁN, SAGRARIO (1991):« Carteles y cartelistas». *Espacio Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte*, nº4 . Facultad de Geografía e Historia de la UNED.

BAKER, EDWARD (2009): *El Madrid Cosmopolita. La Gran Vía, 1910-1936.* Marcial Pons. Barcelona.

BALADRÓN PAZOS, A. JOSÉ., CORREYERO RUIZ, BEATRIZ. Y, M^a. DEL MAR VILLALOBOS MONTES (2007):«Mujer y publicidad en los felices años veinte: Análisis de contenido de la revista ilustrada Blanco y Negro». *Comunicación y pluralismo* nº3.Universidad Pontificia de Salamanca: Facultad de Comunicación. [en línea] Disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/oaiart?codigo=2515627> [Consultado: 26 mayo 2016].

BALIUS I JULI, R (2003):«Cuando el deporte se hace arte. Las mujeres-Penagos, deportistas». *Revista Apunts Medicina de L'esport* nº142. Generalitat de Catalunya.

BARRANTES MARTÍN, BEATRIZ (2000):«La experiencia urbana en *La Venus Mecánica* de José Díaz Fernández» *Castilla: Estudios de literatura*, nº25.

------(2007): *Ciudad y Modernidad en la prosa hispánica de vanguardia.* Secretariado de Publicaciones e intercambio editorial. Universidad de Valladolid.

- BAUDELAIRE, CHARLES (2013): *El pintor de la vida moderna*. [Kindle Edition].
- BENET, VICENTE J. (2004): *La cultura del cine. Introducción a la historia y la estética del cine*. Paidós Comunicación. Barcelona.
- (2012): *El cine español*. Paidós Comunicación. Barcelona.
- BENJAMIN WALTER (2013): *Libro de los pasajes*. Akal. Barcelona.
- BOETSCH, LAURENT (1998): «José Ortega y Gasset en El nuevo romanticismo de José Díaz Fernández». en MARSHALL J. SCHNEIDER Y MARY S. VÁSQUEZ (1998): *Ramón J. Sender y sus coetáneos homenaje a Charles L. King*. Colecciones Homenajes, nº6. Instituto de estudios altoaragoneses. [en línea] Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2366323> [Consultado: 29 marzo 2016].
- BRIHUEGA, JAIME (1981): *La vanguardias artísticas en España. 1909-1936*. Itsmo. Madrid.
- BUCKLEY RAMÓN Y JOHN CRISPIN (1973): *Los vanguardistas españoles. 1925-1935*. Alianza Editorial. Madrid.
- BUENO MORILLAS, LUIS FDO (2015): «El blocao (y el bloqueo) de José Díaz Fernández». *Álave*, nº11. [en línea] Disponible en: <http://revistaalabe.com/index/alabe/article/view/270/194> [Consultado: 29 marzo 2016].
- CABALLERO GUIRAL, JUNCAL (2001): «Tensiones: El cuerpo de la mujer en el surrealismo» en *Dossiers Feministes: La construcció del cos. Una perspectiva de gènere*. nº5. Universidad Jaume I. Castellón.
- CABEZAS, JUAN ANTONIO (1957): *La señorita 0-3*. Puerta del Sol. Madrid.
- CALLES MORENO, JUAN Mª (2014): «Concha Méndez, la seducción de una escritora en la modernidad literaria». *Dossiers feministes*, nº18. Universidad Jaume I. Castellón

CALVO CALVO, ÁNGEL (2006): «Telefónica toma el mando. Monopolio privado, modernización y expansión de la telefónica en España, 1924-1945». *Revista de Historia Industrial*. nº32. Departament d'Història i Institucions Econòmiques de la Universitat de Barcelona. Barcelona.

CAMBA, JULIO (1983): «Las mujeres-Penagos» en CAMPOY, A.M. (1983): *Penagos 1889-1954. Aproximación al creador más significativo de su tiempo*. Editorial Espasa Calpe. Madrid.

CANSINOS ASSENS, RAFAEL (2009): *El Movimiento V.P.* [Kindle edition]. Digital.

CASANOVA, JULIÁN & CARLOS GIL ANDRÉS (2010): *Historia de España en el siglo XX*. Barcelona. Ariel.

CASTILLO MARTÍN, MARCIA (2003): «La "femenina insurgente": personaje femenino y modernidad en la vanguardia española de los años veinte». *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, nº23. Universidad Complutense de Madrid.

CENDÁN, SUSANA (2011): «Sonia Delaunay & Alfar: Pasajes de una relación singular». *Abrente* nº42-43. Real Academia Gallega de Bellas Artes.

CIVANTOS URRUTIA, ALEJANDRO (2013): «La Revolución Editorial de El Nuevo Romanticismo», en DE VICENTE HERNANDO, CESAR (2013): *Una Generación Perdida. El tiempo de la Literatura de Avanzada (1925-1935)*. Stockcero. USA.

CORPUS BARGA [García de Barga y Gómez de la Serna, Andrés] (1924): «Venus Novísima: Ilustraciones de la desnaturalización del arte». *Revista de Occidente*, nº9. Madrid.

CHOCARRO BUJANDA, CARLOS (2005): «José Díaz Fernández y Ortega. Literatura, arte y política (1925-1936). *DC PAPERS, revista de crítica y teoría de la arquitectura*, nº13-14. [en línea] Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2593787> [Consultado: 30 marzo 2016].

DE MICHELI, MARIO (2014): *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Alianza forma. Madrid.

DE PINO, JOSÉ M^a (1995): *Montajes y Fragmentos. Una aproximación a la narrativa de vanguardia*. [Google play books edition]. Digital.

DE SAN ANTONIO GÓMEZ, CARLOS (1998): *El Madrid del 27. Arquitectura y vanguardia: 1918-1936*. Madrid. Biblioteca Virtual Conserjería de Educación. Comunidad de Madrid.

DE TORRE GUILLERMO (1921): «Cinegrafía. El cinema y la novísima literatura: sus conexiones» en *Cosmópolis*. Madrid.

DE VICENTE HERNANDO, CÉSAR (2009): *La Venus Mecánica. José Díaz Fernández*. Stockcero. USA.

DEL OLMO ITURRIARTE, ALMUDENA (1998): «Teoría y Práctica del relato vanguardista. Víspera de gozo de Pedro Salinas». *Revista insular de filología, Grama y cal*. nº2. Universitat de les Illes Balears.

DEL REY BRIONES, ANTONIO (1986): «Greguería y novela en Ramón Gómez de la Serna». [en línea] Disponible en: <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/bibliuned:Epos-B174027E-C4A5-351F-1047-E3B2C5DBA2F0/Documento.pdf> [Consultado 01 mayo 2016]

DÍAZ FERNÁNDEZ, JOSÉ (1930a): *El Nuevo Romanticismo. Polémica de arte, política y literatura*. Madrid. Editorial Zeus.

----- (1930b): «Autocrítica» en *Nuevo Mundo*. 31 de enero de 1930.

----- (2006): «La Venus Mecánica» edición de DENNIS, NIGEL (2006): *José Díaz Fernández. PROSAS. Introducción y selección*. [en línea] Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/prosas--1/> [Consultado: 9 abril 2016].

DUNCAN ALASTAIR (1994): «Pintura, grafismo, cartelismo y encuadernación» en DUNCAN ALASTAIR (1994): *El Art Déco*. Barcelona. Ediciones Destino.

FERNÁNDEZ CIFUENTES, LUIS (1993): «Fenomenología de la vanguardia: El caso de la novela». *Anales de la Literatura Española*, nº9. Universidad de Alicante. Alicante. [en línea] Disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/anales-de-literatura-espanola--11/html/p0000004.htm#I_5 [Consultado: 25 marzo 2016].

GARCÍA, IZASKUN (2010): *Edificio Capitol. Madrid 1931-1933*. T6 Ediciones S.L. Navarra.

GARCÍA GARCÍA, ISABEL (2013): «La ciudad Ultraísta». *Arte y Ciudad. Revista de Investigación* nº3. Universidad Complutense de Madrid. Madrid.

GARCÍA GUATAS, MANUEL (2012): Goya, en el ojo de la modernidad. *Goya: Revista de arte*, nº 340. Fundación Lázaro Galdiano. Madrid.

GARCÍA- MOLL, SOLANGE (1995): «Visión y revisión de Rafael Cansinos-Assens en El Movimiento V.P.». *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Birmingham.

GIL BENUMEYA, RODOLFO (1930): «Díaz Fernández. La Venus Mecánica. Renacimiento» en *La Gaceta Literaria*, nº73. 1 de Enero de 1930.

GIL CASADO, PABLO (1973): *La novela social española (1920-1971)*. Barcelona. Editorial Seix Barral.

GIMÉNEZ CABALLERO, ERNESTO (1930): «¿Qué es la vanguardia? ¿Existe o ha existido la vanguardia? ¿Cómo la ha entendido usted?. A su juicio, ¿Qué postulados literarios presentó en su día? ¿Cómo la juzgó y la juzga ahora desde su punto de vista político?» dentro de *La Gaceta Literaria*. 1 de junio de 1930. [en línea] Disponible en: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003890625&search=&lang=es> [Consultado: 11 junio 2016]

GÓMEZ BLESA, MERCEDES (2009): *Modernas y vanguardistas. Mujer y democracia en la II República*. Ediciones laberinto. Madrid.

GÓMEZ DE LA SERNA, RAMÓN (1930): «¿Qué es la vanguardia? ¿Existe o ha existido la vanguardia?¿Cómo la ha entendido usted?. A su juicio, ¿Qué postulados literarios presentó en su día?¿Cómo la juzgó y la juzga ahora desde su punto de vista político?» dentro de *La Gaceta Literaria*.1 de Julio de 1930. [en línea] Disponible en: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003890919&search=&lang=es>
[Consultado: 11 junio 2016]

GONZÁLEZ CALLEJA, EDUARDO (2005): «Sociedad y cultura en la España de los Años veinte» dentro de GONZALEZ CALLEJA, EDUARDO (2005): *La España de Primo de Rivera. La modernización autoritaria 1923-1930*. Alianza Editorial. Madrid.

GRIMAL, PIERRE (2010): *Diccionario de Mitología griega y romana*. Editorial Paidós. Barcelona.

GUTIÉRREZ CARBAJO, FCO (1995): «Introducción» dentro de GÓMEZ DE LA SERNA RAMÓN (1995): *Cinelandia*. Valdemar. Madrid.

GUTIÉRREZ POZO, ANTONIO (2012): «Desrealización y diferencia: conceptos fundamentales de la estética de Ortega y Gasset». *Revista de filosofía Aurora*, nº24 (35). Portugal.

HASKELL, MOLLY(1987): «The thirties» en Haskell, Molly (1987): *From Revenge to Rape*. The University of Chicago Press.USA.

HIGHFILL, JULI (2016): «Venus Novísima» [en línea] Disponible en: <http://www.librodenotas.com/almacen/Archivos/003333.html> [Consultado: 20 febrero 2016].

HUYSEN ANDREAS (2002): *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Adriana Hidalgo Editora. Argentina.

IBARRA, JAIME: (1930): «¿Qué es la vanguardia? ¿Existe o ha existido la vanguardia?¿Cómo la ha entendido usted?. A su juicio, ¿Qué postulados literarios presentó en su día?¿Cómo la juzgó y la juzga ahora desde su punto de vista político?»

dentro de *La Gaceta Literaria*.1 de junio de 1930.[en línea] Disponible en: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003890625&search=&lang=es>
[Consultado: 6 de junio 2016].

JARNÉS, BENJAMÍN (1999): *El profesor inútil*. Madrid. Editorial Espasa Calpe.
------(1930): «¿Qué es la vanguardia? ¿Existe o ha existido la vanguardia?¿Cómo la ha entendido usted?. A su juicio, ¿Qué postulados literarios presentó en su día?¿Cómo la juzgó y la juzga ahora desde su punto de vista político?» dentro de *La Gaceta Literaria*.1 de julio de 1930. [en línea] Disponible en: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003890625&search=&lang=es>
[Consultado: 11 de junio 2016].

KIRKPATRICK, SUSAN (2003):*Mujer, Modernismo y vanguardia en España (1981-1931)*. Ediciones Cátedra. Madrid.

LÓPEZ DE ABIADA, JOSÉ MANUEL (1983): «Introducción, edición y notas» dentro de *La Venus Mecánica: de la literatura de vanguardia a la literatura de avanzada*. Barcelona. Editorial Laia. Barcelona.

LOYO, HILARIA. (2002):«Las estrellas y los deseos femeninos bajo la mirada de la historia: el caso de Marlene Dietrich». [en línea] Disponible en: <https://repositorio.uam.es/handle/10486/3880> [Consultado: 13 marzo 2016].

LUENGO LÓPEZ, JORDI (2008a): *Gozos y ocios de la mujer moderna. Transgresiones estéticas en la vida urbana del primer tercio del siglo XX*. Universidad de Málaga.

------(2008b):« El Star-System de la Mujer Moderna. Entre la política de persuasión y la lógica de la fascinación». [en línea] Disponible en: <http://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/17767> [Consultado: 13 marzo 2016].

------(2008c): «La Bohemia resignificada. Mujeres modernas en la *performance* de su identidad». *Arenal. Revista de historia de las mujeres* nº14.

------(2009): *La otra cara de la bohemia. Entre la subversión y la resignificación identitaria*. Universitat Jaume I. Col.lecció Humanitats 32. Castellón.

MAGNIEM, BRIGITTE (2006): «Crisis de la novela» en SERRANO, CARLOS Y SERGE SALAÜN (2006): *Los felices años veinte. España, crisis y modernidad*. Madrid Marcial Pons Historia.

MALLO MARUJA (1939): *Lo popular en la plástica española a través de mi obra. 1928-1936*. Editorial Losada. Buenos Aires.

MANGINI GONZÁLEZ, SHIRLEY (2001): *Las modernas de Madrid. Las grandes intelectuales de la vanguardia*. Ediciones Península. Barcelona.

----- (2011): «Madrid es un cabaret y Maruja Mallo la protagonista» *Lectures du genre*, nº11.

----- (2012): *Maruja Mallo*. Circe. Barcelona.

MARTÍNEZ-COLLADO, ANA (1997): *La Complejidad de lo moderno. Ramón y el arte nuevo*. Servicio de publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

MARTÍNEZ GORROÑO, M.E. Y JOSÉ LUIS HERNÁNDEZ ÁLVAREZ (2014): «La institución libre de enseñanza y Pierre Courbertin: La educación física para una formación en libertad» *Revista internacional de Medicina y Ciencias de la Actividad física y el Deporte*, vol, 14 (54).

MARTÍNEZ MARTÍN, JESÚS A. (2000): «Madrid, de Villa a Metrópoli. Las transformaciones del siglo XX». *Revistas científicas Complutenses. Cuadernos de Historia Contemporánea*, nº22. Madrid.

MARTÍNEZ, JOSEFINA (2001): «Cómo llegó el cine a Madrid». *Artigrama Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, nº16. Zaragoza.

MEGGS, PHILIPS B. (1991): «El Art Nouveau y el cambio de siglo» en MEGGS PHILIPS B. (1991): *Historia del diseño gráfico*. Editorial Trillas. México.

MONTERO DÍAZ, JULIO Y M^a ANTONIA PAZ REBOLLO (2010): «Las películas censuradas durante la Segunda República. Valores y temores de la sociedad republicana española (1931-1936)». *Estudios sobre el Mensaje Periodístico* nº 16. [en línea] Disponible en:

<http://revistas.ucm.es/index.php/ESMP/article/viewFile/ESMP1010110369A/11478>

[Consultado: 27 marzo 2016].

MULVEY, LAURA (1999): «Visual Pleasure and Narrative Cinema». *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. Oxford UP. New York: Editorial Leo Braudy and Marshall Cohen. New York.

NAVASCÚES PALACIO, PEDRO (1992): *Rehabilitación del edificio de La Telefónica en La Gran Vía de Madrid*. Dragados. Madrid.

NIETO YUSTA, CONSTANZA (2008): «José Ortega y Gasset y la deshumanización del arte». MARTÍN GONZÁLEZ, JUAN JOSÉ (2010): *Historia del arte, II. Del Renacimiento al arte contemporáneo*. Editorial Gredos, S.A. Madrid.

NOVAL, M^a PAULA (2011): *La Venus rubia y el imaginario en torno a la Venus negra*. [en línea] Disponible en: <https://coloquiocine.files.wordpress.com/2011/10/maricc81a-paula.pdf> [Consultado: 13 marzo 2016].

ORTEGA Y GASSET, JOSÉ (1976): *La deshumanización del arte*. Editorial Tonsa. San Sebastián.

PAREJO JIMÉNEZ, NEKANE (2007): «La comunicación a través de la mirada: las dificultades de aprehender la realidad». *Revista científica iberoamericana de comunicación y educación: Comunicar* n° 29. [en línea] Disponible en: <http://www.redalyc.org/html/158/15802919/> [Consultado: 27 marzo 2016].

PÉREZ FERRERO, MIGUEL (1930a): «¿Qué es la vanguardia? ¿Existe o ha existido la vanguardia? ¿Cómo la ha entendido usted?. A su juicio, ¿Qué postulados literarios presentó en su día? ¿Cómo la juzgó y la juzga ahora desde su punto de vista político?» dentro de *La Gaceta Literaria*. 1 de Junio de 1930. [en línea] Disponible en: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003890625&search=&lang=es> [Consultado: 11 de junio 2016]

----- (1930b): «¿Qué es la vanguardia? ¿Existe o ha existido la vanguardia? ¿Cómo la ha entendido usted?. A su juicio, ¿Qué postulados literarios presentó en su día? ¿Cómo

la juzgó y la juzga ahora desde su punto de vista político?» dentro de *La Gaceta Literaria*.15 de Junio de 1930. [en línea] Disponible en:<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003890722&search=&lang=es>

[Consultado: 11 de junio 2016]

------(1930c): «¿Qué es la vanguardia? ¿Existe o ha existido la vanguardia?¿Cómo la ha entendido usted?. A su juicio, ¿Qué postulados literarios presentó en su día?¿Cómo la juzgó y la juzga ahora desde su punto de vista político?» dentro de *La Gaceta Literaria*.1 de Julio de 1930. [en línea] Disponible en:<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003890919&search=&lang=es>

[Consultado: 11 de junio 2016].

------(1930d): «¿Qué es la vanguardia? ¿Existe o ha existido la vanguardia?¿Cómo la ha entendido usted?. A su juicio, ¿Qué postulados literarios presentó en su día?¿Cómo la juzgó y la juzga ahora desde su punto de vista político?» dentro de *La Gaceta Literaria*.15 de Julio de 1930. [en línea] Disponible en:<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003890919&search=&lang=es>

[Consultado: 11 de junio 2016].

------(1930e): «Breve resumen a una encuesta» dentro de *La Gaceta Literaria*.1 de Agosto de 1930. [en línea] Disponible en:<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003891190&search=&lang=es>

[Consultado: 11 de junio 2016].

PÉREZ ROJAS, FCO JAVIER (2001):«Modernas y Cosmopolitas. La Eva Déco en la Revista *Blanco y Negro*» dentro de VVAA (2001): *Iconografía y creación artística : estudios sobre la identidad femenina desde las relaciones de poder*. Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga (CEDMA). Málaga.

PÉREZ ROJAS, JAVIER Y MANUEL GARCÍA CASTELLÓN (1994): *El siglo XX. Persistencias y rupturas*. Sílex. Madrid.

PUBLIO NASÓN, OVIDIO (1991): *Las metamorfosis de Ovidio*. Editorial Juventud. Barcelona

QUINTANA, ÁNGEL (1998): «La emergencia del cine dentro de una historia de lo visible» en *Revista Archivos de la Filmoteca*, nº30. Editorial Paidós. Barcelona.

QUINTANA, EMILIO & EWA PALKA (1995): «Jahl y Paszkiewicz en Ultra (1921-1922)». Dos polacos en el nacimiento de la vanguardia española. *Revista de Filología hispánica Rilce*, nº11. Servicio de publicaciones de la Universidad de Navarra.

QUINTAS FROUFE, EVA (2008): «Origen y proliferación de los concursos de carteles a principios del siglo XX: El concurso de la Perfumería Gal (1916)» *Área abierta*, nº21[en línea] Disponible en: <http://revistas.ucm.es/index.php/ARAB/article/view/ARAB0808330001D/4133> [Consultado: 20 marzo 2016].

RAMOS FRENDÓ, EVA M^a (2009): «Imágenes seductoras en la publicidad de las revistas ilustradas». En el *Congreso Internacional Imagen Apariencia*.

REQUENA GONZÁLEZ, JESÚS (1989): «Viendo mirar. (La mirada y el Punto de Vista en el Cine de Hitchcock)» en *Alfred Hitchcock*. Fundación Municipal de Cultura. Oviedo.

ROCES WENCESLAO (1925a):«Aire Libre» dentro de *El Estudiante*, nº1. Mayo 1925.[en línea] Disponible en: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0005290274&search=&lang=es> [Consultado: 11 junio 2016].

----- (1925b): «Nuestra Misión» dentro de *El Estudiante*, nº1. Mayo 1925. [en línea] Disponible en: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0005290274&search=&lang=es> [Consultado: 11 junio 2016].

----- (1925c): «Estudiantes y obreros» dentro de *El Estudiante*, nº13. Julio 1925. [en línea] Disponible en: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0005291226&search=&lang=es> [Consultado: 11 junio 2016].

RODRÍGUEZ MARTÍN, NURIA (2007):« La imagen de la mujer en la publicidad gráfica en España en el primer tercio del siglo XX». [en línea] Disponible en: <http://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/9869> [Consultado: 20 marzo 2016].

RUIZ-COPETE, JUAN DE DIOS (2002): *La otra Generación del 27. Los narradores*. Centro Cultural de la Generación del 27. Málaga.

SÁNCHEZ MILLÁN, ALBERTO (2002): «La vanguardia cinematográfica en el Cine-Club Español y «La Gaceta Literaria» (nota informativa)». [en línea] Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-vanguardia-cinematografica-en-el-cineclub-espanol-y-la-gaceta-literaria-nota-informativa--0/> [Consultado: 19 febrero 2016].

SÁNCHEZ-BIOSCA, VICENTE (2007): «Fantasías urbanas en el cine de los años veinte». *Lars: cultura y ciudad*, nº7. [en línea] Disponible en: <http://www.larsculturayciudad.com/pdf/7/Fantasias%20urbanas%20en%20el%20cine%20de%20los%20anyos%20veinte.pdf> [Consultado: 27 marzo 2016].

SATUÉ, ENRIC (2011):«El diseño gráfico de perfumes y jabones». BNE Exposición *El arte de la belleza*. [en línea] Disponible en: http://www.bne.es/es/Micrositios/Exposiciones/Arte_Belleza/Info/ [Consultado: 20 marzo 2016].

SERRANO DE HARO, AMPARO (2002): «Manhattan, historia de amor...por una ciudad». *Nickel Odeon. Revista trimestral de cine*, nº28. Madrid.

TEICHGRABER, D. H. (1991):«Rafael Cansinos-Asséns y el " Movimiento VP": Entre la novela lírica y la crónica humorística del ultraísmo en España». *Cuadernos de investigación filológica* nº17. Universidad de la Rioja.

TEJERO, JUAN (2008):«Marlene Dietrich». *Ars Médica. Revista de Humanidades*, nº2. [en línea] Disponible en: <http://www.dendramedica.es/revista/v7n2/Dietrich.pdf> [Consultado:27 marzo 2016].

ULACIA ALTOLAGUIRRE, PALOMA (1990): *Concha Méndez. Memorias habladas, memorias armadas*. Mondadori. Madrid.

VALCÁRCEL, EVA (1995): «Vicente Huidobro y el creacionismo en España». *Homenaje a Vicente Huidobro*. Servicio de Publicaciones de La Universidad de La Coruña.

VIDELA, GLORIA (1971): *El Ultraísmo. Estudio sobre los movimientos poéticos de vanguardia en España*. Gredos. Madrid.

ZANETTA ,M^a ALEJANDRA (2006): *La otra cara de la vanguardia. Estudio comparativo de la obra de Maruja Mallo, Ángeles Santos y Remedios Varo*. The Edwin Mellen Press. USA.

----- (2014): *La subversión enmascarada. Análisis de la obra de Maruja Mallo*. Biblioteca Nueva. Barcelona.

ANEXOS

INDICE ANEXOS

Imagen nº 1: Café y Botillería del Pombo	95
Imagen nº 2: Portada novela <i>Movimiento V.P.</i>	95
Imagen nº 3: Firma del rey Alfonso XIII inaugurando la construcción de la Gran Vía, 1910	96
Imagen nº 4: Obras de la Gran Vía, Avenida Pi y Margall, 1922 y 1927	97
Imagen nº 5: Construcción del edificio de la Telefónica, 1926-1929	98
Imagen nº 6: Edificio de la Telefónica, 1929	99
Imagen nº 7: Construcción de la Plaza Callao, solares de los cines, Callao y Capitol, 1926-1931	100
Imagen nº 8: Construcción del Capitol, 1932	101
Imagen nº 9: Edificio Capitol, 1933	102
Imagen nº 10: Sede del <i>Berliner Tageblatt</i> Berlín, 1921-1923	103
Imagen nº 11: Cine <i>Universum</i> Berlín, 1926-1928	103
Imagen nº 12: Mary Pickford, la primera novia de América, 1909	104
Imagen nº 13: La <i>vamp</i> Theda Bara, años 20	104
Imagen nº 14: Francesca Bertini, 1915	105
Imagen nº 15: Cartel de <i>Metrópolis</i>	105
Imagen nº 16: La mirada masculina en torno a Hell, <i>Metrópolis</i> , 1927	106
Imagen nº 17: Cartel del filme: <i>El ángel azul</i> , 1930	106
Imagen nº 18: Cártel conmemorativo del 60 aniversario: <i>La Ventana Indiscreta</i> , 1954	107
Imagen nº 19: Escena de la película <i>Morocco</i> , 1930	107
Imagen nº 20: Marlene Dietrich en <i>Morocco</i> , 1930	108
Imagen nº 21: Imagen número 16. Maruja Mallo serie <i>Estampas</i> , 1927.	109
Imagen nº 22: Imagen número 17. Maruja Mallo serie <i>Estampas</i> , 1927.	110
Imagen nº 23: Imagen número 22. Maruja Mallo serie <i>Estampas</i> , (<i>Escaparate</i> , 1927) Oleo sobre lienzo.	111
Imagen nº 24: Imagen número 23. Maruja Mallo serie <i>Estampas</i>	112
Imagen nº 25: <i>Las Verbenas</i> . Maruja Mallo Oleo sobre lienzo.	113
Imagen nº 26: <i>La Ciclista</i> . 1927 Maruja Mallo	114
Imagen nº 27: <i>La Mujer Tenista</i> . 1927 Maruja Mallo	115
Imagen nº 28: Publicidad de sopicaldo Maggi. Periódico <i>ABC</i> , 20 enero 1924.	116

Imagen nº 29: Ilustración de Rafael de Penagos, 1924. Acuarela y Gouache 24x44cm. Colección Manuel Pérez de Diego (Madrid).....	117
Imagen nº 30: Diseños de Sonia Delaunay, inicios de los años 20	118
Imagen nº 31: Publicidad de Rafael de Penagos, revista <i>Blanco y Negro</i> , 1 enero 1928.	119
Imagen nº 32: Cartel de Rafael de Penagos, 1927.Museo de Bellas Artes (Bilbao). ...	120
Imagen nº 33: Mujer Penagos. Publicidad de Freyra, <i>ABC</i> , 25 Septiembre 1924	121
Imagen nº 34: Rafael de Penagos, «El deporte del esquí». <i>La Esfera</i> , 5 Enero, 1929 .	122
Imagen nº 35: Rafael de Penagos, «Almanaque» <i>Nuevo Mundo</i> , 6 Enero, 1922.....	123
Imagen nº 36: Publicidad de la cámara fotográfica Kodak. <i>ABC</i> , 24 marzo 1927.....	124
Imagen nº 37: Publicidad de automóviles RENAULT.....	125
Imagen nº 38: Cartel de Jules Chéret. <i>Art Nouveau</i>	126
Imagen nº 39: Portada del libro <i>La Venus Mecánica</i> . Realizada por Ramón Puyol	127
Imagen nº 40: Xavier Gosé, <i>El mantón azul</i> , 1912	128

Imagen nº 1: Café y Botillería del Pombo



Fuente: [en línea] Disponible en: <http://pessoasemadrid.blogspot.com.es/2015/06/guilherme-filipe-i.html> [Consultado: 12 de junio de 2016].

Imagen nº 2: Portada novela *Movimiento V.P.*



Fuente: [en línea] Disponible en: <http://www.todocoleccion.net/libros-antiguos/rafael-cansinos-assens-movimiento-vp~x46322710> [Consulta 12 junio de 2016]

Imagen nº 3: Firma del rey Alfonso XIII inaugurando la construcción de la Gran Vía, 1910



Fuente:[en línea] Disponible en:

<http://m.forocoches.com/foro/showthread.php?t=1460362&page=18>

[Consultado: 12 junio 2016]

Imagen nº 4: Obras de la Gran Vía, Avenida Pi y Margall, 1922 y 1927



Fuente:[en línea] Disponible en:

<http://m.forocoches.com/foro/showthread.php?t=1460362&page=18> [Consultado: 12 junio 2016]

Imagen n° 5: Construcción del edificio de la Telefónica, 1926-1929



Fuente:[en línea] Disponible en:

<http://m.forocoches.com/foro/showthread.php?t=1460362&page=18> [Consultado: 12 junio 2016]

Imagen nº 6: Edificio de la Telefónica, 1929



Fuente:[en línea] Disponible en:

<http://m.forocoches.com/foro/showthread.php?t=1460362&page=18> [Consultado: 12 junio 2016]

Imagen nº 7: Construcción de la Plaza Callao, solares de los cines, Callao y Capitol, 1926-1931



Fuente:[en línea] Disponible en: <http://bachilleratocinefilo.blogspot.com.es/2016/01/cine-callao-madrid-francisco-huertas.html> [Consultado: 12 junio 2016]



Fuente:[en línea] Disponible en: <http://por-las-calles-de-madrid.blogspot.com.es/2012/10/la-gran-via-historia-de-los-derribos-y.html> [Consultado: 12 junio de 2016]

Imagen nº 8: Construcción del Capitol, 1932



Fuente:[en línea] Disponible en: <http://www.viejo-madrid.es/paginas/30/1930-111.html>
[Consultado: 12 junio 2016]

Imagen n° 9: Edificio Capitol, 1933



Fuente:[en línea] Disponible en:<http://m.forocoches.com/foro/showthread.php?t=1460362&page=18> [Consultado: 12 junio de 2016]

Imagen nº 10: Sede del *Berliner Tageblatt* Berlín, 1921-1923



Fuente:[en línea] Disponible en:

<https://dearquitecturayafecciones.wordpress.com/2013/03/26/erich-mendelsohn-1887-1953-sombras-construidas/> [Consultado: 12 junio de 2016]

Imagen nº 11: Cine *Universum* Berlín, 1926-1928



Cine Universum. **Fuente:** [en línea] Disponible en:

<http://functionmag.tumblr.com/post/45985478404/woga-komplex-and-universum-kino-berlin-erich> [Consultado: 12 junio de 2016]

Imagen nº 12: Mary Pickford, la primera novia de América, 1909



Fuente: [en línea] Disponible en:
http://1001peliculasyundestino.blogspot.com.es/2014_05_01_archive.html
[Consultado :11 junio 2016]

Imagen nº 13: La *vamp* Theda Bara, años 20



Fuente: [en línea] Disponible en:
<https://sqsmaravillosa.wordpress.com/2012/01/13/theda-bara/> [Consultado: 11 junio de
2016]

Imagen nº 14: Francesca Bertini, 1915



Fuente: [en línea] Disponible en: <http://web.stanford.edu/~gdegroat/bertini.htm>
[Consultado: 11 junio 2016]

Imagen nº 15: Cartel de *Metrópolis*



Fuente: [en línea] Disponible
en: <http://www.elmundo.es/elmundo/2012/12/14/cultura/1355510329.html> [Consultado:
11 junio 2016]

Imagen nº 16: La mirada masculina en torno a Hell, *Metrópolis*, 1927



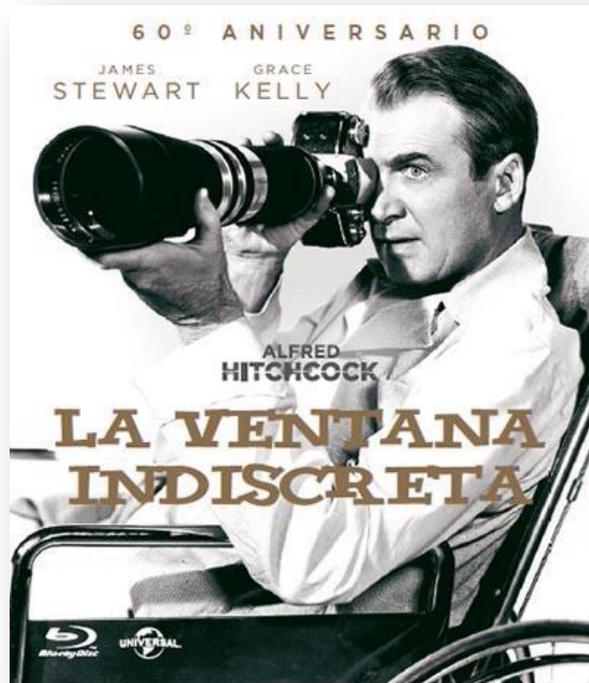
Fuente: [en línea] Disponible en: <http://detrasdelaestanteriaillustrada.blogspot.com.es/2013/01/sobre-malvadas-del-cine-01.html> [Consultado: 11 junio 2016]

Imagen nº 17: Cartel del filme: *El ángel azul*, 1930



Fuente: [en línea] Disponible en: <http://www.moonmagazine.info/mae-y-marlene/> [Consultado: 11 junio de 2016]

Imagen nº 18: Cárter conmemorativo del 60 aniversario: *La Ventana Indiscreta*, 1954



Fuente: [en línea] Disponible en: <http://cine.fnac.es/a879818/La-ventana-indiscreta-Formato-Blu-Ray-sin-especificar>[Consultado: 11 junio de 2016]

Imagen nº 19: Escena de la película *Morocco*, 1930



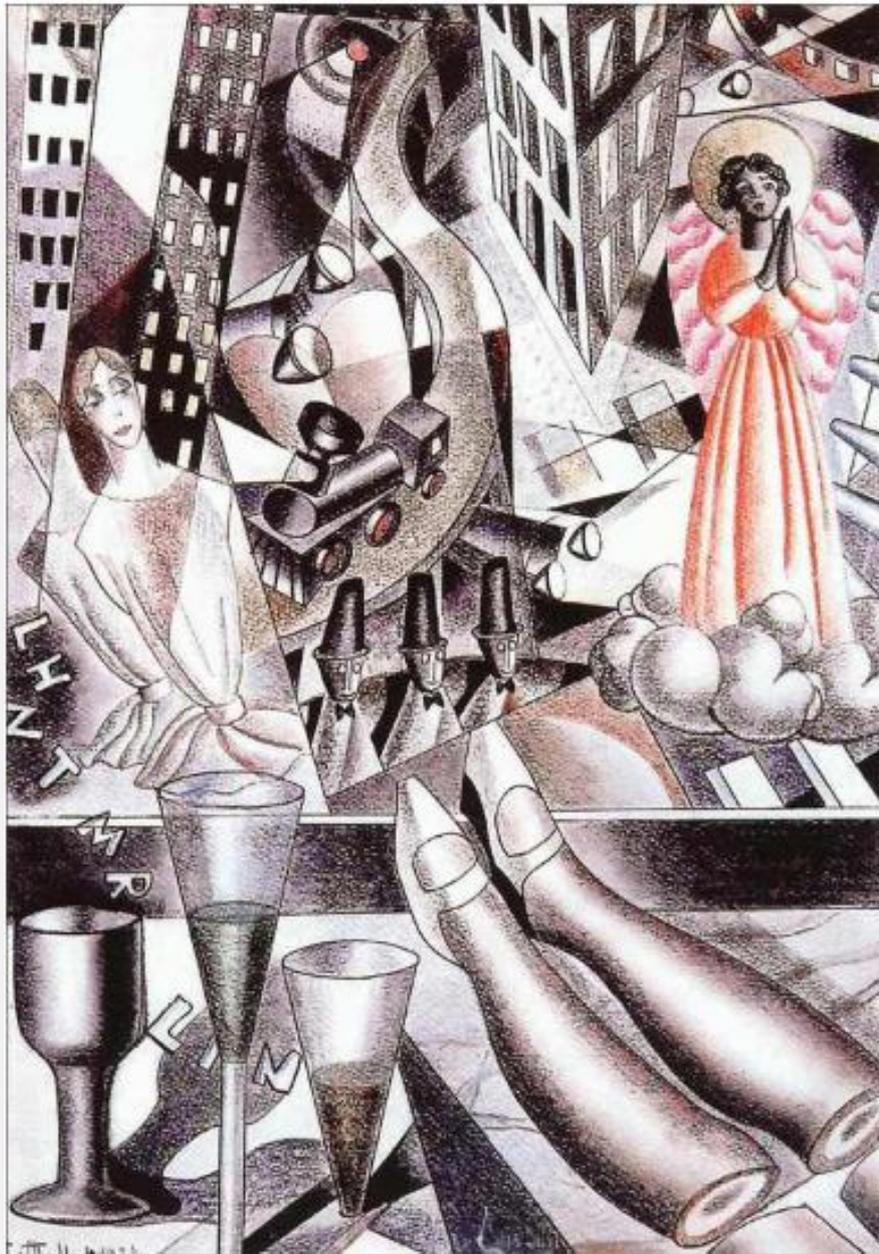
Fuente: [en línea] Disponible en: <https://es.pinterest.com/pin/532550724659499793/>
[Consultado: 11 junio de 2016]

Imagen n° 20: Marlene Dietrich en *Morocco*, 1930



Fuente: [en línea] Disponible en:http://silverscreenmodes.com/wp-content/uploads/2014/02/Marlene-Morroco-3_1930-Photofest.jpg[Consultado: 11 junio de 2016]

Imagen n° 21: Imagen número 16. Maruja Mallo serie *Estampas*, 1927.



Fuente: ZANETTA, M^a ALEJANDRA (2014): *La subversión enmascarada. Análisis de la obra de Maruja Mallo*. [Kindle edition].

Imagen nº 22: Imagen número 17. Maruja Mallo serie *Estampas*, 1927.



Fuente: ZANETTA, M^a ALEJANDRA (2014): *La subversión enmascarada. Análisis de la obra de Maruja Mallo*. [Kindle edition].

Imagen n° 23: Imagen número 22. Maruja Mallo serie *Estampas*,
(*Escaparate*, 1927) Oleo sobre lienzo.



Fuente: ZANETTA ,M^a ALEJANDRA (2014): *La subversión enmascarada. Análisis de la obra de Maruja Mallo*. [Kindle edition].

Imagen nº 24: Imagen número 23. Maruja Mallo serie *Estampas*.



Fuente: ZANETTA, M^a ALEJANDRA (2014): *La subversión enmascarada. Análisis de la obra de Maruja Mallo*. [Kindle edition].

Imagen nº 25: *Las Verbenas*. Maruja Mallo Oleo sobre lienzo.



Fuente: ZANETTA, M^a ALEJANDRA (2014): *La subversión enmascarada. Análisis de la obra de Maruja Mallo*. [Kindle edition].

Imagen nº 26: *La Ciclista*. 1927 Maruja Mallo



Fuente: ZANETTA, M^a ALEJANDRA (2014): *La subversión enmascarada. Análisis de la obra de Maruja Mallo*. [Kindle edition].

Imagen n° 27: *La Mujer Tenista*. 1927 Maruja Mallo



Fuente: ZANETTA ,M^a ALEJANDRA (2014): *La subversión enmascarada. Análisis de la obra de Maruja Mallo*. [Kindle edition].

Imagen nº 28: Publicidad de sopicaldo Maggi. Periódico ABC, 20 enero 1924.



**Lo que dice
el ama de
casa :**

El uso del Caldo Maggi en cubitos tiene para mi las ventajas siguientes :

El Caldo Maggi en cubitos economiza tiempo y dinero. Por simple disolución de los cubitos de Caldo Maggi, se obtiene un rico caldo y se puede pues economizar tiempo y carne cara.

El Caldo Maggi en cubitos facilita el trabajo. Con él se puede preparar a todas horas un caldo fresco, sea para alargar o mejorar el cocido (puchero) o para preparar salsas etc., en una palabra, para todo lo que exige caldo.

El Caldo Maggi ayuda a conservar la salud. Contiene todos los ingredientes de un buen caldo casero, es un conforante y estimulante, favorece el apetito y facilita la digestión.

Al comprarlo, fijarse en el nombre "Maggi".

**EL CALDO
MAGGI**
GOZA DE UNA FAMA MUNDIAL

Fuente : [en línea] 20/10/1928

Disponible:<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1928/10/20.html> [Consulta: 12 junio 2016]

Imagen nº 29: Ilustración de Rafael de Penagos, 1924. Acuarela y Gouache 24x44cm. Colección Manuel Pérez de Diego (Madrid).



Fuente: A.M. Campoy (1983): Penagos 1889-1954. Aproximación al creador más significativo de su tiempo.

Imagen n° 30: Diseños de Sonia Delaunay, inicios de los años 20



Fuente: [en línea]. Disponible en: <https://www.wgsn.com/blogs/sonia-delaunay-textile-maverick/> [Consultado: 12 junio de 2016]

Imagen nº 31: Publicidad de Rafael de Penagos, revista *Blanco y Negro*, 1 enero 1928.



Fuente: [en línea]. Disponible en:

<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/blanco.y.negro/1928/01/01.html> [Consultado: 12 junio de 2016]

Imagen nº 32: Cartel de Rafael de Penagos, 1927. Museo de Bellas Artes (Bilbao).



Fuente: A.M. Campoy (1983): Penagos 1889-1954. Aproximación al creador más significativo de su tiempo.

Imagen nº 33: Mujer Penagos. Publicidad de Freyra, ABC, 25 Septiembre 1924



Fuente:[en línea]. Disponible en:

<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1924/09/25/002.html>

[Consultado: 12 junio de 2016]

Imagen n° 34: Rafael de Penagos, «El deporte del esquí». *La Esfera*, 5 Enero, 1929



Fuente:[en línea]. Disponible en:

http://www.coleccionesfundacionmapfre.org/obras/portada_de_la_esfera_num_783

[Consultado:12 junio de 2016]

Imagen nº 35: Rafael de Penagos, «Almanaque» *Nuevo Mundo*, 6 Enero, 1922



Fuente: [en línea]. Disponible en:

<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0001785436&search=&lang=es> [Consultado:12 junio de 2016]

Imagen nº 36: Publicidad de la cámara fotográfica Kodak. ABC, 24 marzo 1927.



**Ud. no conoce aún los
placere del "Kodak"**

Mas sus amigos le muestran a menudo sus bellas fotos "Kodak", llenas de gratos recuerdos de sus viajes y partidas de placer, y de encantadoras y emocionantes escenas de sus alegres vacaciones.

¿ Ha notado Ud. con que legitimo orgullo se las muestran siempre, y cuán grande es su alegría de vivir de nuevo aquellos instantes de felicidad ?

Usted les habrá oído decir también lo fácil, agradable, poco costoso, útil, y el placer siempre nuevo de hacer fotografías "Kodak".

**La felicidad se
conserva en fotos
"Kodak"**

Luego... haga Ud. como todo el mundo y vaya Ud., hoy mismo, a elegir su "Kodak".

Unos minutos son suficiente para aprender a manejar un "Kodak".

En todos los buenos establecimientos de artículos fotográficos mostrarán a Ud. la superioridad de los aparatos "Kodak".

"Kodak" Anatómico, desde 45 Ptas.
"Brownie", para niños, desde 21 Ptas.

Kodak, S. A. Puerta del Sol, 4 - Madrid.

Tres elementos para el éxito

Un "Kodak"

Un "Kodak" es una maravilla de científica precisión y sencillez, cuyos mecanismos han sido todos estudiados desde el punto de vista sencillo y fácil.

Película "Kodak"

Exigiendo película "Kodak", en la que puede tener siempre entera confianza, estará Ud. seguro de conseguir calidad, uniformidad y éxito.

Papel "Velox"

Las mejores pruebas que usted podrá conseguir de sus clichés, serán las que lleven impresa al dorso la palabra "Velox". Escójala Ud. en sus positivas.

Fuente: [en línea]. Disponible

en:<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1927/03/24.html>

[Consultado:12 junio de 2016]

Imagen nº 37: Publicidad de automóviles RENAULT.
Revista *Blanco y Negro*, 1 de enero 1928.

Elegancia

RENAULT

El 15 C. V. 6 cilindros RENAULT
sigue siendo el coche más atrayente y que constituye
la novedad sensacional entre los automovilistas
europeos por sus cualidades insuperables de
VELOCIDAD
SOLIDEZ Y
REGULARIDAD
DENTRO DE LA LINEA **MÁS IMPECABLE**
Y DEL **MÁS REFINADO CONFORT**
EN CUALQUIERA DE SUS MODELOS

TORPEDO DESDE 12.850 PESETAS

Pedir detalles y presupuestos a la
S. A. E. de Automóviles RENAULT

MADRID Dirección, Oficinas y Depósito: Avenida de la Plaza de Toros, 7 y 9.
Salón de Exposición: Avenida de Pi y Suñer, 16.

SEVILLA (Sucursal): Martín Vía, 8 (En la Camaral)

AGENCIAS EN TODAS LAS PROVINCIAS

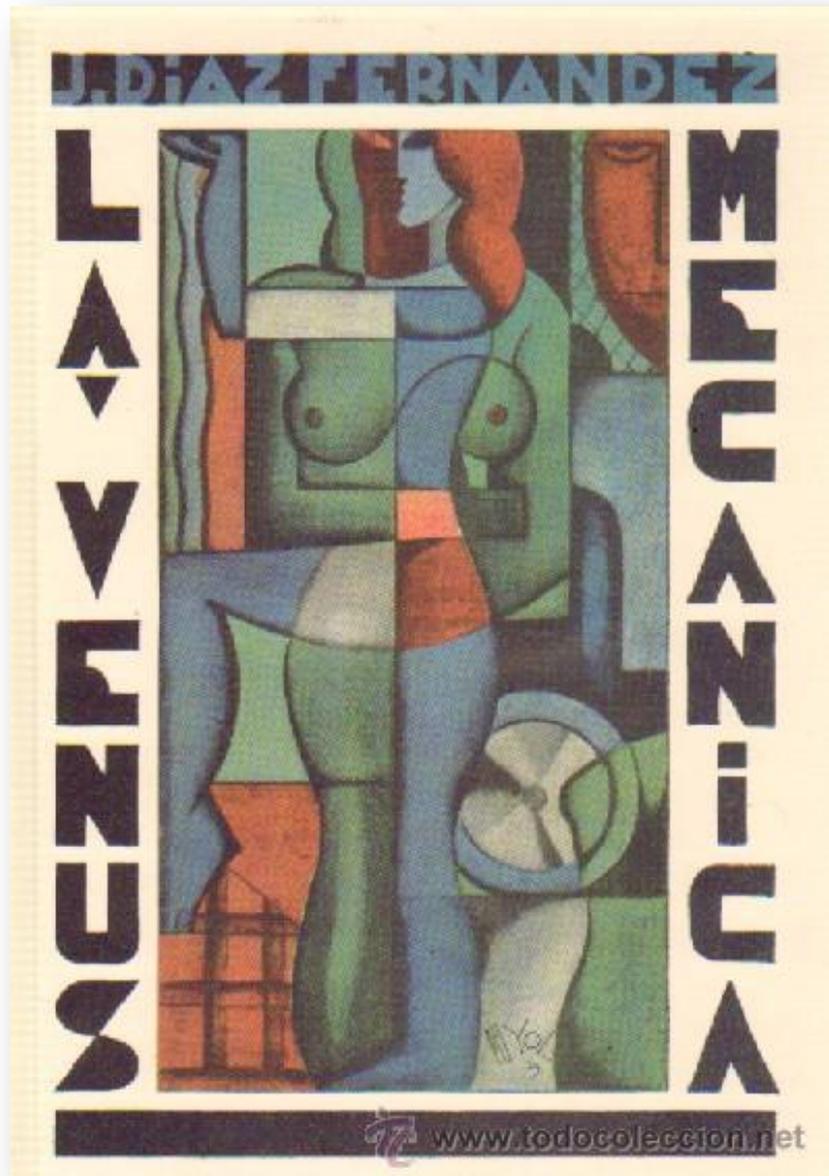
Fuente: [en línea]. Disponible en:
<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/blanco.y.negro/1928/01/01.html>
[Consultado: 12 junio de 2016]

Imagen nº 38: Cartel de Jules Chéret. *Art Nouveau*



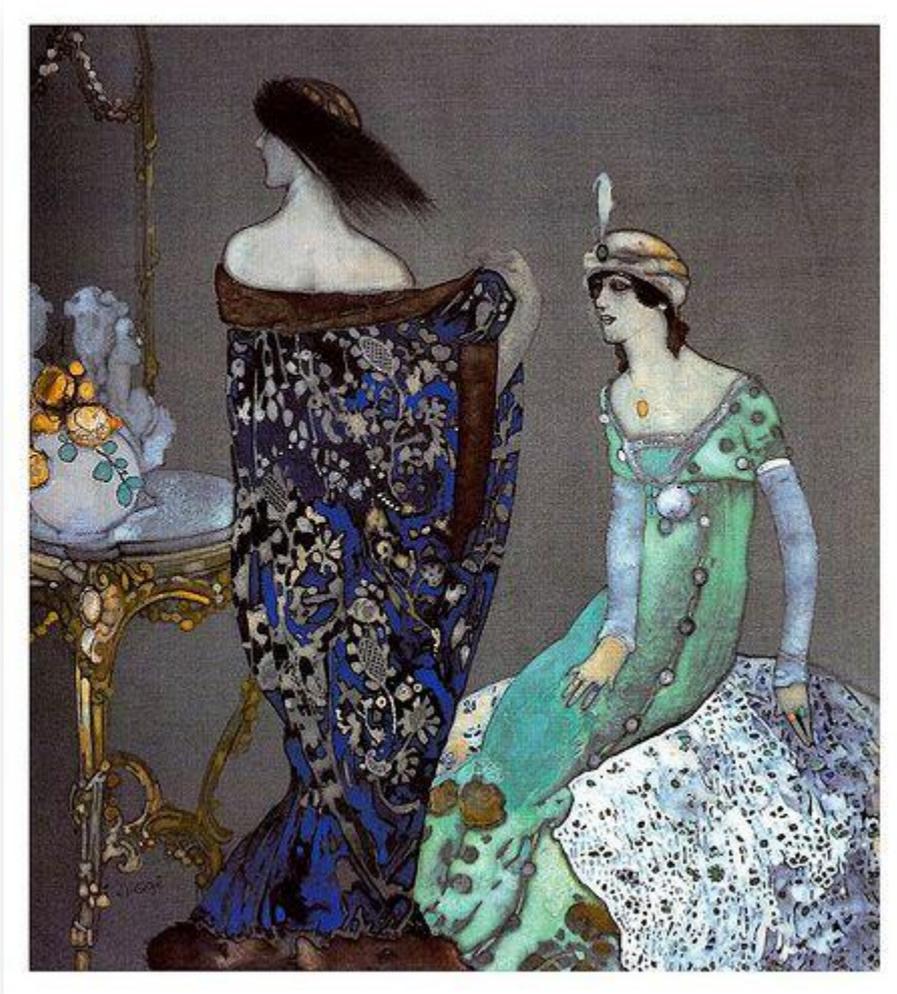
Fuente: [en línea]. Disponible en: http://www.reprodart.com/a/cheret-jules/art-nouveau-poster-palais.html&KK_COLLECT_ID=288 [Consultado:12 junio de 2016]

Imagen nº 39: Portada del libro *La Venus Mecánica*. Realizada por Ramón Puyol



Fuente: [en línea]. Disponible en: <http://www.todocoleccion.net/libros-segunda-mano-literatura/la-venus-mecanica-nr-116~x31959430>[Consultado:12 junio de 2016]

Imagen nº 40: Xavier Gosé, *El mantón azul*, 1912



Fuente: [en línea] Disponible en: <https://es.pinterest.com/pin/317503842457243911/>
[Consultado:12 junio de 2016]