

## LA RUPTURA IMPOSIBLE (LAS OCASIONES PERDIDAS PARA EL DESARROLLO DE UNA VANGUARDIA ARTISTICA EN EL SISTEMA CULTURAL ESPAÑOL)\*

JOAN M. MINGUET BATLLORI

Las primeras Vanguardias artísticas llegaron al territorio español con retraso. O, como mínimo, se retrasó enormemente su asimilación o su introducción en los sistemas culturales españoles. Durante el primer cuarto de siglo, aquellos sistemas culturales permanecían, en lo fundamental, anclados en modelos artísticos decimonónicos. Y no supieron, o no quisieron, acoger o interpretar aquellas corrientes que llegaban con claros aires rupturistas, procedentes de algunos focos de producción artística insurreccional. Dentro de esa orientación, parece que pudiéramos hablar con absoluta propiedad de ocasiones perdidas para el desarrollo de una Vanguardia autónoma. O, al menos, de ocasiones perdidas para que algunos núcleos culturales españoles se asociaran con los centros de producción de sentido de la Vanguardia internacional, aunque solo fuera bajo el régimen de dependencia que se establece en el binomio Centro-Periferia.

Esas ocasiones perdidas, a las que ya me he referido en alguna otra ocasión, demuestran una incapacidad de los sistemas culturales españoles, institucionales o no, hegemónicos o marginales, para abandonar en su conjunto unas pautas o unos registros sumergidos en la Tradición. Las presuntas vanguardias españolas de esos primeros veinticinco años de siglo fueron frágiles, carentes de independencia, y, en este sentido, se dedicaron más a plagiar desordenadamente lo que llegaba de fuera que a intentar adaptarlo a unos propios intereses. Aquellas mínimas excursiones a la Vanguardia que podamos localizar se movieron en círculos, no solamente reducidos (premisa consubstancial con la Vanguardia, por otra parte), sino en el interior de un marasmo de incoherencias estéticas y programáticas.

Por otra parte, esas excursiones se realizan, en su mayor parte, en el campo de la literatura, no en el de las artes plásticas. Aunque los ejemplos no sean demasiado numerosos, al menos tienen, en el terreno literario, un cierto relieve. En Cataluña, dos perso-

---

\* Este trabajo forma parte del Programa Sectorial de Promoción General del Conocimiento, de la Dirección General de Investigación Científica y Técnica, del Ministerio de Educación y Ciencia, PB90-0493.

najes del mundo de las letras conectan con la literatura de Vanguardia de su tiempo, y producen una obra de reputada consideración. Por una parte, Josep M. Junoy, crítico de arte, a raíz de su contacto con el Cubismo pictórico (más adelante lo encontraremos como difusor del movimiento en Cataluña) y, sobre todo, de su conocimiento de las experiencias de poesía ideográfica de Guillaume Apollinaire y de algunos otros escritores franceses, como Pierre Albert-Birot, cultiva el caligrama como forma poética y da a conocer sus experiencias en este campo en diversas publicaciones catalanas, entre ellas, en una revista que el mismo funda, "Troços" <sup>1</sup>. Por otra parte, Joan Salvat-Papasseit conoce el Futurismo, previsiblemente a través de Rafael Barradas, que había llegado a Barcelona en 1914 procedente de Milán, y reconduce su actividad literaria regeneracionista y más o menos conectada con las actitudes libertarias hacia la poesía de inspiración futurista. Las palabras en libertad, las "tavole parolibere", de Salvat-Papasseit adquieren también una significación precisa <sup>2</sup>. En Madrid, Guillermo de Torre, no solo se convierte en el animador de ciertos círculos de Vanguardia, en este caso probablemente informados por las intermitentes presencias allí de Vicente Huidobro <sup>3</sup>, sino que, además, él mismo realiza el libro "Hélices", de clara vocación futurista.

Sin embargo, esas experiencias no tienen su respuesta simétrica en el terreno del arte, especialmente de la pintura. En puridad, no puede hablarse de un tránsito entre la Tradición y la Vanguardia en el arte español que transcurre entre 1900 y 1925. Salvo algunas excepciones más o menos conocidas, u otras que sin duda se puedan dar a conocer en el futuro, no existe el proceso dialéctico que parece sugerirse. Y más si tenemos en cuenta que muchas —todas, quizás— de las excepciones a las que nos referimos lo son o se perpetúan fuera de España. Son, para aprovechar el concepto establecido, otras ocasiones perdidas por una hipotética Vanguardia española. Al respecto, no está de más recordar aquella conocida frase de Eugenio d'Ors sobre Picasso: "Pero si Picasso no es francés, ¿qué será?, ¿español acaso?, de ningún modo". Picasso era español, sí, pero su evolución pictórica hacia la Ruptura se había producido fuera de aquella geografía. Puede argumentarse que el Cubismo de Picasso se larva en ciertos episodios pictóricos anteriores a sus "Demoiselles", en Barcelona, en Gósol, pero lo cierto es que la revolución planteada en el lenguaje pictórico con su contribución visionaria no hubiese tenido una salida plausible en el sistema cultural catalán. Tampoco en el español. El caso de Joan Miró es parecido: su definitiva eclosión como pintor de prestigio internacional se produce en Francia hacia finales de la década de los veinte <sup>4</sup>, y los contactos mantenidos con su Cataluña natal no parecen tener una repercusión directa hasta algunos años después, cuando algunos pintores (entre ellos, Antoni García Lamolla) dejan traslucir en su obra pictórica ciertos rasgos característicos de la mirada mironiana. Joaquín Torres-García, paralelamente a los casos anteriores, abandona progresivamente su militancia en las estrategias clasicistas del "Noucentisme" hacia 1917-1918, años en los que publica diversos textos en la revista de Salvat-Papasseit "Un Enemic del Poble" orientados a reformular sus preceptos estéticos <sup>5</sup>. Su evolución posterior hacia la abstracción geométrica se producirá ya fuera del territorio español, a partir de su marcha de Barcelona en 1920. Y, a pesar de mantener una estrecha relación con algunos círculos artísticos barceloneses, su aventura pictórica no incidirá directamente en el arte catalán, o en el español, de aquellos años.

Fuera ya del marco cronológico de este congreso, o rozando sus últimas fechas, y como ya es ampliamente conocido, Salvador Dalí también desarrollará la parte más importante de su obra pictórica en contacto con los centros neurálgicos de la

Vanguardia internacional (primero París, más tarde Nueva York), lejos de sus iniciales ímpetus en Madrid o en Barcelona. Eso a pesar de que es cierto, en su caso, que su pintura tendrá una repercusión mas o menos inmediata en la obra de diversos pintores, por ejemplo, en Angel Planells, Joan Massanet ... Hay que tener en cuenta, sin embargo, que en Dalí concurren dos circunstancias originales: en primer lugar, la fuerza que adquiere su actividad extra-pictórica, especialmente la literaria (de una gran contundencia) y la estrictamente provocativa (conferencias, textos-manifiesto ...), lo cual da un relieve añadido a su pintura; en segundo lugar, que su madurez artística se inicia, precisamente, a partir de 1925, cuando realiza su primera exposición individual en las Galerías Dalmau, y que será justamente a partir de esta fecha cuando en los ambientes artísticos españoles se produzca una cierta renovación, en virtud de la cual, a pesar de que los sistemas institucionales de la cultura no permitan las actitudes rupturistas, sí que autorizan, por expresarlo así, una cierta "cohabitación".

Por otra parte, y para venir a refrendar estos argumentos, pero por el camino inverso, nos encontramos con el caso de Rafael Barradas. Como hemos señalado, el pintor uruguayo llega a Barcelona en 1914 y, previsiblemente, da a conocer a su paisano Torres-García y al poeta Salvat-Papasseit su visión particular de lo que en aquellos momentos se estaba cocinando en la Italia cultural futurista. (A su llegada a Madrid, en 1918, realizará una misión divulgativa semejante, que compartirá con el poeta Vicente Huidobro, llegado del París dadaísta, o proto-surrealista). Insisto: sus informaciones tienen una pronta repercusión en el poeta, quien empieza a flirtear con las palabras en libertad futuristas, y una repercusión más lenta en Torres, que asimila más "evolutivamente" la información en su tránsito hacia la abstracción. Contrariamente, Barradas sigue un camino opuesto, su obra sigue un curso de retroacción, desde la Vanguardia hasta una cierta Tradición. Es decir: Barradas introduce aires rupturistas en los ambientes artísticos catalanes, como lo demuestra el caso de Torres-García. Sin embargo, mientras que Torres huye de estos ambientes en busca de nuevos paisajes que acojan sus propuestas rupturistas, Barradas se queda en España <sup>6</sup>, y se ve obligado a abandonar sus propuestas pictóricas de Vanguardia, el "vibracionismo", y a someterse a presupuestos estéticos más convencionales, en la línea expresionista.

Entre 1900 y 1925, pues, la Vanguardia no se implanta en los sistemas culturales españoles. La Ruptura no cuadra bien con el comportamiento tradicional de la cultura española. Los personajes que hemos señalado, a los que cabría añadir algunos más <sup>7</sup>, cuando incorporan a su trabajo elementos estéticos o estilísticos de fractura no pueden establecer lazos de relación (ya fuesen de atracción o de rechazo) con la pintura que se había institucionalizado en España, o, más concretamente, en casi todos los casos, en Cataluña.

Para refrendar esta hipótesis inicial quisiera exponer dos ejemplos más de esas ocasiones perdidas a las que me he referido con anterioridad, dos ejemplos nominales, individuales, que he mencionado sucintamente hasta ahora. En primer lugar, quiero referirme a la Exposición cubista que organiza Josep Dalmau en 1912 en sus galerías. La exposición es históricamente importante, si nos ajustamos a su descripción. Participan en ella Marcel Duchamp, Albert Gleizes, Jean Metzinger, Marie Laurencin, Juan Gris, Henri Le Fauconnier y Auguste Augeró. Se trata de la quinta exposición mundial cubista, desarrollada en paralelo al Salón de los Artistas Independientes de París de aquel año, y de la primera muestra cubista que se celebraba en una galería privada. Por otra parte, es la primera vez que se exhibe públicamente el "Nu descendant un escalier núm. 2", de Marcel Duchamp, antes de su conocida presencia en el

“Armony Show” de Nueva York del año siguiente. La exposición también significa el reencuentro de la ciudad de Barcelona con la plástica de Juan Gris, ahora inmersa de forma absoluta en la poética del Cubismo, después de su regular colaboración en la revista satírica “Papitu” en años anteriores. Y, en general, es la primera gran muestra de arte de Vanguardia que se realiza en España. Pero más allá de la descripción, si pasamos a un segundo —y obligado— registro en la labor del historiador, el de la interpretación o especulación sobre los datos recabados, no parece que la lectura pueda ser tan positiva. Porque es cierto que la Exposición cubista tuvo un cierto eco en la prensa catalana del momento, pero tan cierto como que la repercusión directa de la presencia en Barcelona de aquellas obras rupturistas, así como de los artículos que se publicaron con motivo de su consecución, fue nula, inexistente. Josep M. Junoy informó desde las páginas de “La Publicidad” de la exposición cubista a través de la confección de un bloque especialmente destinado a ello en el que colaboraron diversos nombres nacionales y extranjeros <sup>8</sup>. Junoy, meses antes, ya se había interesado por el movimiento e incluso había conseguido la publicación de un artículo inédito de Jean Metzinger, que él mismo se encargó de traducir <sup>9</sup>. También Eugeni d’Ors, “Xénius”, dedicó algunos de sus textos del “Glosari” a la exposición cubista, los cuales prolongaban sus referencias anteriores al Cubismo, movimiento en el que percibía, con satisfacción, una oposición racional al Impresionismo. Ors, siempre con una ambigüedad de trasfondo, parece orientar sus comentarios sobre el Cubismo hacia el elogio, pero nunca surgiendo una posible imbricación del movimiento pictórico francés con el “Noucentisme” que el lideraba. Si bien es cierto, pues, que la prensa comenta la exposición, lo hace sin contenido programático, es decir, no se pretende implantar el Cubismo en la pintura catalana del momento.

Y es que, muy probablemente, el sistema cultural catalán no estaba preparado para asumir aquel tipo de pintura. No en vano, una de la raíces del Cubismo, la pintura de Cezanne, no se había mostrado como un referente trascendente en la pintura realizada en Cataluña hasta la exposición que Joaquim Sunyer realiza en 1911, en la que figuraba aquella obra emblemática de la pintura catalana de las primeras décadas del siglo XX: la “Pastoral”. Si el cezannismo todavía no había sido asumido de forma general en el sistema de la pintura catalana, parece obvio que una de las desinencias de Cézanne, el Cubismo, no podía encontrar un hueco efectivo en aquel sistema. De tal forma que, aparte de algunas menciones ocasionales en la prensa o en algunos libros de arte que se publican en Cataluña, el Cubismo no ejerce ninguna clase de influjo directo y sistemático sobre la práctica artística catalana. Y si lo ejerce, como en el caso de Joan Miró, aunque sea a través de una tamiz muy personal, el dispositivo artístico de Cataluña apenas se dará cuenta de ello. (Como tampoco se dará cuenta de las muy puntuales incursiones en la plástica cubistizante de autores claramente normativos como Enric Cristófol o Francesc Domingo). Ya entrada la década de los veinte, el Cubismo, o una interpretación muy libre del Cubismo, en mixturación ecléctica con las ideas racionalistas propuestas por Charles Edouard Jeanneret y Amedée Ozenfant desde las páginas de “L’Esprit Nouveau”, tendrá una nueva efervescencia, intensa y fugaz. Una prueba de ello la tenemos en los textos del crítico de arte Sebastià Gasch y en su insistencia en reclamar una vía racionalista para el arte contemporáneo <sup>10</sup>. En pintura, sin embargo, el Cubismo no será más que un destello en la obra de algunos autores, fundamentalmente en el primer Dalí público. Y no es nada caprichoso el hecho de que la crítica barcelonesa del momento, a raíz de su ya mencionada primera exposición en las Galerías Dalmau a finales de 1925, se decantase por la obra neoclasicista de Dalí antes que por sus experimentos cubistas. A reseñar que su segunda exposición en las Galerías

Dalmau, a caballo de 1926 y 1927, ocasionará una respuesta mucho más abierta, en la que ya participan los sectores propiamente vanguardistas que han empezado a surgir en 1925 y, sobre todo, en 1926 alrededor de la revista "L'Amic de les Arts"<sup>11</sup>.

El segundo ejemplo de ocasión perdida, o no asimilada, por el sistema cultural catalán para recoger con prontitud las ideas de Vanguardia que habían llegado a su seno se refiere a la estancia de Francis Picabia en Barcelona entre 1916 y 1917. Picabia, en efecto, es el personaje más deslumbrante de la colonia de artistas extranjeros que se va formando a partir de 1914 en Barcelona a causa de la primera gran guerra europea. El matrimonio Delaunay (posteriormente instalado en Madrid), Albert Gleizes, Marie Laurencin, Jean Metzinger, Olga Sacharoff, Otho Loyd, Serge Charchoune, Helene Grunhoff, Ricciotto Canudo, Arthur Cravan, entre otros, fueron algunos de los artistas e intelectuales que pasaron con mayor o menor incidencia por Barcelona. (Gleizes, por ejemplo, aprovechó su estancia para realizar una relevante exposición de su pintura en, ¿cómo no?, las Galerías Dalmau). Entre todos ellos, sin embargo, fue Picabia quien aprovechó con una mayor aplicación su relación con la capital catalana. Así, en enero de 1917, y aprovechando las relaciones que había establecido con Dalmau, fue capaz de iniciar la edición de la revista "391", una de las publicaciones más emblemáticas de lo que se ha dado en llamar Dadaísmo. Los cuatro primeros números de la revista fueron editados en Barcelona, con la redacción en las Galerías Dalmau y la impresión en el taller de Oliva de Vilanova. Y en su interior encontramos ejemplos relevantes de la época maquinista de Picabia, así como un caligrama de Apollinaire (probablemente, el único editado originariamente en la península) y diversos textos del propio Picabia (con nombre propio o con su pseudónimo "Pharamousse"), de Max Goth, de Marie Laurencin o de Georges Ribemont-Dessaignes. El propio Dalmau propicia, en octubre de 1917, en los mismos talleres de impresión, la publicación del primer libro de poemas de Picabia, "Cinquante-deux miroirs". Y en 1922 Picabia realizará una importante exposición en las Galerías Dalmau, acompañada de un catálogo con un texto de André Breton. Y el propio Breton viajará a Barcelona para realizar una conferencia con motivo de la exposición de Picabia: la conferencia se realiza en el prestigioso Ateneu Barcelonés y lleva por título "Caractères de l'évolution moderne et ce qui en participe".

En el sistema cultural catalán, la actividad desplegada por Picabia no tuvo, una vez más, ninguna repercusión significativa. No ya en el terreno estilístico, cosa más o menos lógica: si decíamos que en 1912 la pintura catalana no estaba preparada para acoger las propuestas cubistas, cinco años más tarde el maquinismo picabiano no hubiese podido enraizar en aquel contexto. Tampoco en el terreno de la acción cultural Picabia fue bien acogido, hasta el punto de que un personaje de actitud abierta como Junoy delimitó sus distancias respecto a las posiciones del dadaísta. A fin y al cabo, la actuación de Picabia en Barcelona solo tiene un punto de unión con la ciudad: una vez más, la actitud individual de Josep Dalmau.

Así, pues, por una parte, Barcelona es en 1912 una de las primeras ciudades en acoger una exposición importante del Cubismo. (Y, en su seno, una obra tan emblemática del arte del siglo XX como el "Nu descendant un escalier núm. 2", De Duchamp). Por otra parte, unos cinco años más tarde, Barcelona se convierte momentáneamente en centro de impulsión de la Vanguardia más aproximadamente insurrecta, la dadaísta. En otro orden, los artistas plásticos más despiertos, que conectan con más precisión con la sintonía vanguardista europea, o que se convierten en sus estandartes, deben buscar cobijo fuera de los sistemas culturales que actúan en España. Todas esas manifestaciones vendrían a confirmar, en un registro sociológico, y sincrónico, que los sistemas

culturales que operaban en España no estaban preparados para recibir mensajes artísticos claramente opuestos a la Tradición, a la Institución.

A mi entender, la Vanguardia plástica no acaba de ser recuperada en España con una cierta sistematización hasta 1925 y en años posteriores. Hasta entonces, las experiencias vanguardistas realizadas en España no pasan de ser aventuras individuales que, o bien deben acabar por desarrollarse en el exterior (y los ejemplos son suficientemente diáfanos, y ya he aludido a los más relevantes); o bien deben sumergirse en el anonimato, o en la mixturación con otros registros culturales más normativos; o bien, simplemente, deben claudicar. Tengo la impresión de que ello se explica, parcialmente, por la cerrazón cultural en la que vivía, en primer lugar, el Sistema Institucional de la Cultura en España, siempre reacio a lo novedoso, y mucho más a lo rupturista. En segundo, y contiguo, lugar porque incluso los sistemas culturales no institucionales, que no representan a la Institución Cultural, se acobardaban, por expresarlo de algún modo, ante ciertas expectativas artísticas y/o culturales. En todo caso, el primer cuarto del siglo XX no puede establecerse como una época de transición en la pintura y en el arte españoles. Se producen, eso sí, innovaciones estilísticas o programáticas, las cuales, sin embargo, nunca llegan a la Ruptura (condición inmanente con los movimientos de Vanguardia). En todo caso, esas innovaciones o deseos de modernidad cuadrarían en algún caso con lo que Pere Gimferrer denomina, en oposición al concepto de Ruptura, la Rotura de ciertos esquemas culturales<sup>12</sup>. Pero esas Roturas están alejadas de las experiencias rupturistas, de Vanguardia, que se dan en Europa, algunas de las cuales llegan en su momento de máximo auge al territorio peninsular ante la indiferencia local. La misma indiferencia, por otra parte, que perciben ciertos artistas que deben proseguir su camino de búsqueda en otros sistemas culturales más propicios a acoger la Ruptura.

## NOTAS

1 VALLCORBA PLANA, Jaume (Ed), *Josep Maria Junoy. Obra poética*, Edicions dels Quaderns Crema, Barcelona, 1984.

2 MOLAS, Joaquim, *La Literatura catalana d'avantguarda 1916-1938*, Antoni Bosch Editor, Barcelona, 1983.

3 "Número monográfico dedicado a Vicente Huidobro", "*Poesía*", núms. 30-32. Madrid, 1989.

4 COMBALIA, Victoria, *El descubrimiento de Miró. (Miró y sus críticos, 1918-1929)*, Ediciones Destino, Barcelona, 1990.

5 Un especial relieve adquieren los textos "Art-Evolució (A manera de manifest)", *Un Enemic del Poble*, núm. 8, septiembre de 1917, y, más aún, "Plasticisme", *Un Enemic del Poble*, núm. 13, mayo de 1918, en el que Torres-García hace un canto a la geometría, un canto premonitorio si nos atenemos a su evolución pictórica posterior: "este arte de ahora, eminentemente plástico, quiere llevar la 'sensibilidad' del hombre ya muy evolucionado del siglo XX, a la 'geometría'. Y que la geometría es siempre la inteligencia". (Traducido del original catalán).

6 Hacia 1925, después de su larga estancia en Madrid, vuelve a Barcelona y se instala en la ciudad periférica de L'Hospitalet. Allí organiza una tertulia dominical que llegará a tener un relevante eco historiográfico, el "Ateneillo de L'Hospitalet", a la que asisten diversos personajes conectados con la Vanguardia catalana (Gasch, Dalí, Mario Verdaguer, Angel Ferrant ...) y, ocasionalmente, algunos de la Vanguardia española (Giménez Caballero, García Lorca ...).

7 Josep de Togores, por ejemplo, realiza su primera exposición individual en Barcelona en 1917, con una pintura con resonancias cezannianas. En 1918 formará parte de la efímera "Agrupación Courbet" y en 1919, habiéndose instalado en París, publica en la revista "Vell i Nou" diversos artículos que, bajo el epígrafe "El viure a París", dan a conocer el ambiente artístico parisino. Como es conocido, en 1921 Togores firma un contrato con el marchante Kahnweiler y se introduce en una pintura de tono constructivista. Sin embargo, Togores no volverá a exponer en Barcelona hasta el año 1926, en la Sala Parés, e intuyo que sin ofrecer al público catalán su obra más atrevida. Al fin y al cabo, Togores exponía en uno de los locales artísticos más emblemáticos de la Tradición artística.

8 "La Publicidad", 26 de abril de 1912.

9 "La Publicidad", 24 de octubre de 1911.

10 MINGUET BATLLORI, Joan M. (Ed.), *Sebastià Gasch: Escrits d'Art i d'Avantguarda (1925-1938)*, Llibres del mall. Barcelona, 1987.

11 Con ocasión de la segunda exposición de Dalí, J. V. Foix publicaba en "L'Amic de les Arts", en el número correspondiente a enero de 1927, una "Presentació de Salvador Dalí" en la que reforzaba la individualidad pictórica del ampurdanés en un texto que podemos definir de premonitorio: "Al entrar en la sala de exposiciones -escribe Foix- Dalí acariciaba un gran pájaro multi-color que reposaba sobre su espalda izquierda. -Surrealismo?- No, no. -Cubismo?- No, tampoco: pintura, pintura por favor. Y me mostró los ventanales del palacio maravilloso que había edificado en la casa Dalmau. Tuve conciencia de encontrarme en los momentos precisos del nacimiento de un pintor". (Traducido del original catalán).

12 GIMFERRER, Pere. "El pensamiento literario (1939-1976)", en *La Cultura española bajo el Franquismo*, Ediciones de Bolsillo. Barcelona, 1977.