

- Fernández Cifuentes, Luis. "Doña Rosita la soltera o El lenguaje de las flores." *Cuadernos Hispanoamericanos* 433-434 (1986): 319-40.
- García Lorca, Federico. *La casa de Bernarda Alba*. Ed. Allen Josephs and Juan Caballero. Madrid: Cátedra, 1996.
- _____. *Doña Rosita la soltera o El lenguaje de las flores*. Ed. Luis Martínez Cuitiño. Madrid: Espasa Calpe, 1994.
- _____. *Obras completas*. 4th ed. Madrid: Aguilar, 1960.
- _____. *Poema del Cante Jondo / Romancero gitano*. Ed. Allen Josephs and Juan Caballero. Madrid: Cátedra, 1995.
- _____. *Poeta en Nueva York*. Ed. Piero Menarini. Madrid: Espasa Calpe, 2000.
- Greenfield, Sumner. "Doña Rosita la soltera y la poetización del tiempo." *Cuadernos Hispanoamericanos* 433-434 (1986): 311-18.
- Kane, Leslie. *The Language of Silence: On the Spoken and Unspoken in Modern Drama*. Rutherford, NJ: Fairleigh Dickinson UP, 1984.
- Lima, Robert. *The Theatre of García Lorca*. New York: Las Américas, 1963.
- Martínez Cuitiño, Luis. Introducción. *Doña Rosita la soltera o El lenguaje de las flores*. By Federico García Lorca. Madrid: Espasa Calpe, 1994. 9-64.
- Mederos, Alicia. *El flamenco*. Madrid: Acento, 1996.
- Nickel, Catherine. "The Function of Language in García Lorca's *Doña Rosita la soltera*." *Hispania* 66 (1983): 522-31.
- Steiner, George. *Language and Silence*. New York: Atheneum, 1976.
- Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus Logico Philosophicus*. London: Routledge, 2001.

La ambivalente expresión de lo urbano en la vanguardia española

M^a Ángeles Sáiz Angulo

University of Colorado at Boulder

Head and hands want to join together,
but they don't have the heart to do it...
Oh mediator, show them the way to each other...
The mediator between head and hands must be the heart!
Fritz Lang, *Metropolis*

El rasgo más destacado de la modernidad es la atracción hacia todo lo nuevo como una forma de rechazo al pasado y a la tradición. De ahí que la burguesía y el capitalismo hagan del espacio urbano su emblemático y se valore el momento presente por su riqueza de connotaciones. La ciudad representa además el dominio de lo público frente a lo privado al perderse la noción de individualidad.¹ Sede de la tecnología, la velocidad, el cine y la moda, la urbe aparece representada en los textos de los vanguardistas como un espacio animado lleno de ruido, dinamismo y bullicio. Los autores intentan ofrecer una visión distinta de la realidad urbana del mimetismo realista y utilizan el escenario urbano como marco de sus visiones fragmentadas. El artista sale a la calle en busca de vivencias que luego le sirvan para la creación de la obra de arte y para poner énfasis en las posibilidades de experimentación que ofrece la ciudad como espacio del ocio, la sexualidad o la aventura. Esta actitud optimista hacia lo urbano la encontramos en Pedro Salinas, Ernesto Giménez Caballero y Benjamín Jarnés. Pero frente a esta valoración positiva existe otra visión de desencanto. La otra cara de la ciudad es captada por autores como Federico García Lorca en *Poeta en Nueva York* y Francisco Ayala en "Erika ante el invierno". De igual modo, el cine expresa la perspectiva desesperanzadora de una ciudad donde los individuos sufren la opresión del sistema capitalista. Este ensayo analiza este sentido ambivalente del motivo urbano bien como centro de

múltiples posibilidades, bien como emblema de frustración. También se estudia el tema de la ciudad como punto de partida en la búsqueda de un arte nuevo que logre la ruptura con la tradición realista. El período que vamos a cubrir comprende la década de los veinte, desde 1926, fecha de edición de *Víspera del Gozo* y *El profesor inútil*, hasta los treinta con "Erika ante el invierno" (1930). Estas obras junto a *Poeta en Nueva York* reflejan la evolución de la valoración de la ciudad desde una posición de euforia a una fatalista. Aunque en líneas generales la actitud de desencanto es más pronunciada en los últimos años de la vanguardia, las dos tendencias coexisten de forma que todavía pervive la admiración por la metrópolis. El capitalismo determina el cariz deshumanizador de la urbe a lo largo de estos años y las primeras obras vanguardistas presentan una actitud de escepticismo junto a la exaltación urbana. A medida que nos acercamos a 1936 se prepara un cambio profundo en la realidad de España. El vitalismo de los veinte da paso a una decepción ante la vida moderna urbana de los treinta. La decadencia del mundo frívolo en torno a los artistas da paso a un sentimiento de melancolía. Como afirma José M. del Pino, "el disfrute del momento no es ya un goce real sino una experiencia desgarradora del tiempo que huye" (*Montajes y fragmentos* 98). Además, según Juan Cano Ballesta, se puede establecer otra etapa anterior que abarcaría hasta 1917 en la evolución de la reacción artística hacia el progreso tecnológico e industrial que representa la ciudad (116). El estallido de la Primera Guerra Mundial provoca una crisis que hace cuestionar el papel del progreso técnico en la destrucción de la civilización. El cine mudo muestra este aspecto negativo del progreso con un tipo de héroe popular infantilizado que ofrece una visión de la realidad desde el otro lado de la cultura dominante. También el valor de la infancia como estado idealizado que escapa a la explotación aparece en las obras de la vanguardia final. Hacia 1920, la denuncia se materializa en forma de compromiso político en un momento de crisis para las democracias.² Aunque este análisis se enfoque en la década de los veinte y los treinta, hay que tener en cuenta que la fascinación por la ciudad se remonta a los últimos años del siglo XIX. En esa época, París era la capital cultural por excelencia adonde acudían artistas de todo el mundo para acceder a las últimas innovaciones artísticas. Más tarde París será desplazada de su capitalidad cultural por Nueva York, convertida esta última en el prototipo perfecto de ciudad futurista. Si a principios de siglo el desplazamiento de artistas que llegan a la gran ciudad desde el mundo rural o provinciano

es considerable; hacia los treinta será la metrópolis la que genere los círculos de artistas. Frente a la búsqueda del alma del país en el paisaje castellano en la llamada generación del 98, el rechazo al pasado reivindica la urbe como espacio para la experiencia artística. Esta nueva valoración de lo urbano que se remonta al siglo XIX está basada en "la pérdida de valor de lo objetivo a favor de la subjetividad de quien percibe" (Ramos 99). Es decir, en este momento la metrópolis encarna el nuevo arte en el que el artista ofrece la realidad desde su perspectiva exigiendo al lector una lectura creativa.

El contexto socio-histórico determina de forma contundente cómo evoluciona la concepción del arte en la modernidad. De acuerdo a Shirley Mangini, durante el periodo comprendido entre 1890 y 1930 "la euforia frente a la creciente mecanización y la industrialización de la sociedad convive con el pesimismo y el rechazo de tales fenómenos por parte de los intelectuales" (11). Como ya hemos mencionado antes, la ambigüedad de la reacción frente al progreso técnico que simboliza la urbe es una constante durante toda la vanguardia, no solamente en sus momentos finales. Por un lado, el hecho de que la cultura fuese desplazada por el sistema socioeconómico capitalista crea un profundo malestar en los intelectuales que ven con horror el culto a la máquina. Del Pino señala que después de la Primera Guerra Mundial, "el desarrollo industrial es considerado prioritario tanto por los países volcados hacia un capitalismo feroz como por la triunfante revolución bolchevique" ("Máquinas alienadoras" 152). En este momento en que la ciencia no presta atención a lo que esté al margen de lo racional y lo pragmático, los artistas rechazan el orden anterior y su reacción posibilita un período de gran creatividad artística.

Entre los rasgos definitorios de la vanguardia que se reflejan en la literatura de la época destaca la fascinación por lo urbano como resultado del entusiasmo por todo aquello que sea novedoso frente al orden anterior. Los jóvenes autores no buscan crear un texto que sea un espejo del mundo sino que reemplazan la organicidad y el sentido de totalidad por la fragmentación.³ Para ellos la ciudad cosmopolita representa esa búsqueda de lo nuevo y se convierte en el "ismo" por excelencia. Todas las innovaciones modernas se encuentran en el espacio urbano. El maquinismo se incorpora a la ciudad a través de los medios de transporte: tranvías, automóviles y aviones. Además, el bullicio y la vitalidad urbana están en consonancia con el espíritu vital

que trae consigo el progreso científico. Tal y como observa Álvaro Salvador Jofre,

la ciudad modernista, en un principio, es una *ciudad ideal*. El modernismo ordena sus elementos como un *pastiche*, como un conglomerado culturalista, cuyo objetivo final es, por una parte, la desacralización de la vida a través de la savia nueva que proporciona la *memoria* de la belleza y, por otra, la instauración de una verdadera *moral* estética en todas las relaciones que presiden el acontecer de lo humano. (26)

De esta forma, el dinamismo que caracteriza a la obra vanguardista se identifica con la urbe frente al estatismo del arte realista y en ella se proyecta la estética vanguardista hasta convertirse en la utopía futurista por excelencia.

Otro de los rasgos modernos es la concepción del tiempo como algo transitorio y efímero. La autoafirmación del presente surge como un deseo de romper con el pasado inmediato. Así, se enfatiza la posibilidad de encontrar la belleza artística en el momento actual y cotidiano que ofrece la ciudad. Es común la atracción del artista vanguardista por el vitalismo urbano presente en la obra artística. La ciudad es en este sentido un espacio de desocupación donde el elemento lúdico sirve de inspiración para representar la realidad a través de imágenes fragmentadas que transgreden el arte mimético. También subyace una postura anti-positivista que se manifiesta en el rechazo a la autoridad establecida tal y como vemos en las películas de Chaplin. Sin embargo, la negación del orden decimonónico no impide una mirada a las civilizaciones más primitivas en un intento de recuperar la concepción del arte anterior a la aparición de la burguesía. En contraste con esta vuelta al mundo primitivo, el maquinismo y el progreso técnico se erigen en los emblemas de la modernidad. Más adelante veremos cómo "Erika ante el invierno", *Poeta en Nueva York* y filmes como *Metropolis* y *Modern Times* reúnen esa doble perspectiva. Lorca y Ayala presentan un escenario urbano que transforma a los individuos en seres despersonalizados y alienados sin otro valor que el de mera mercancía. En estos autores es evidente la repercusión artística del avance tecnológico a partir de la reproducción mecánica que resulta en la pérdida del aura del que gozaba en el régimen anterior y en la consolidación de un arte de masas. También su obra recoge la influencia del culto a la máquina hasta convertirse en un nuevo mito integrado en la cotidianeidad.

Las ciudades en que se fijan los autores que vamos a estudiar son Madrid, Nueva York y Berlín. Ya hemos mencionado que en la vanguardia París deja de ser el centro cultural urbano y Nueva York es el modelo de ciudad futurista.⁴ La arquitectura neoyorquina, donde dominan la verticalidad y la geometría, es imitada por otras ciudades como Madrid. Lo cosmopolita en Madrid se manifiesta en forma de nuevos "edificios modernos", el "crecimiento del parque automovilístico", las "vacaciones burguesas en balnearios y playas de moda", el "desarrollo de las obras públicas", el "edificio de la Telefónica", los "cinematógrafos", el "deporte" y la liberación sexual fuera de la institución del matrimonio (Del Pino, *Montajes y fragmentos* 50). París aparece en los textos vanguardistas como destino de los personajes masculinos en busca de experiencias eróticas. A Nueva York viaja Lorca con otro objetivo bien distinto: estudiar en la Universidad de Columbia. En la realidad urbana encuentra elementos en los que proyecta el dolor de su mundo interior. Berlín es también fuente de inspiración literaria por el extremado grado de desarrollo industrial que integra a los individuos en una coreografía de movimientos donde es difícil escapar a la despersonalización. En "Erika" el pasado y la tradición han sido borrados por el progreso y los seres humanos viven en una angustiosa inseguridad y desarraigo. Ayala nos adelanta en este relato las terribles consecuencias que trae consigo el olvido del pasado y la cultura.

En España los escritores se forman intelectual y artísticamente en Madrid asistiendo a tertulias y colaborando en revistas literarias. Tertulias como la del Café del Pombo que nace en 1924 de la mano de Ramón Gómez de la Serna, son fundamentales en la formación de los jóvenes intelectuales en los años veinte. *La Revista de Occidente* fundada en 1923 por José Ortega y Gasset surgió como un foco de debate sobre cuestiones estéticas marcadas por la tradición literaria anterior. Ortega dio pie al debate literario sobre la deshumanización del arte reflejado en las revistas. Además, Benjamín Jarnés y otros jóvenes escritores como Ayala y Salinas pudieron divulgar su obra experimental en estas publicaciones mensuales. *Víspera del gozo* y *El profesor inútil* aparecieron en la colección *Nova Novorum* junto a *Pájaro pinto* de Antonio Espina. Esta colección propiciada por la revista literaria y el mismo Ortega tenía el propósito de estimular la creación de una narrativa contra la novela realista. Domingo Ródenas en su introducción de la antología sobre la vanguardia *Proceder a sabiendas* denomina a estos escritores como "la otra generación del 27". Frente a la ya

institucionalizada generación de los poetas del 27, estos prosistas acuden a Madrid:

Desde la capital suministraban sus originales a los muchos boletines, gacetas y publicaciones de provincias y allí hallaban la redacción de las más reputadas revistas y, adscritas a ellas, dos importantes tertulias, la de *Revista de Occidente* y la de *La Gaceta Literaria*. A la primera eran asiduos asistentes Antonio Espina, Benjamín Jarnés, Francisco Ayala, [. . .] quienes además, constituían un cohesionado grupo de redactores y críticos literarios de la casa. (Ródenas 16-17)

En 1927 se funda la otra gran revista literaria de la vanguardia: *La Gaceta Literaria*, dirigida por Giménez Caballero hasta 1932. Este autor además crea el primer cineclub español que contará con los comentarios de numerosos escritores vanguardistas en la revista. Además, *La Gaceta Literaria* incluye reseñas sobre películas como *Metropolis*, de forma que las revistas se hacen eco del uso de las técnicas cinematográficas de fragmentación y montaje para su propia creación literaria. Giménez Caballero integró el elemento popular y castizo en el arte de vanguardia. La fusión incorpora la música popular, el chotis y el organillo del pasodoble junto al charleston y el jazz. Paradójicamente los vanguardistas reaccionaron contra el casticismo del pasado de la generación del 98, la cual mostraba su preocupación por la inmigración del campo a la ciudad. Sin embargo, su documental *Esen-cia de Verbena* es un homenaje a lo popular desde la nueva perspectiva de la modernidad. La cámara le permite al artista acceder a una nueva focalización a través del vehículo en movimiento. Asimismo, el carrusel, la motocicleta o el automóvil fascinan a los vanguardistas al incorporar la realidad desde la velocidad. Esta atracción por la velocidad de la estética de vanguardia es una influencia del cine ruso y alemán. Como hemos comentado, con el tiempo la vanguardia se politiza y los regímenes totalitarios se apropian de lo popular. Los autores se incorporan a distintas tertulias dependiendo de sus orientaciones y Giménez Caballero pasa a formar parte del movimiento falangista. Otros como Ayala o Espina se decantan por el proyecto anarquista y crean *La Revista de Oriente*. *La Revista de Occidente* por su parte se consolida en un proyecto burgués republicano liberal. Con el final de la dictadura de Primo de Rivera en 1930, los círculos intelectuales se rompen y Giménez termina solo al frente de *La Gaceta Literaria*.

Una vez aclarado el contexto socio-histórico e intelectual que convierte a la ciudad en emblema del espíritu vanguardista, nos disponemos a estudiar con mayor detenimiento las dos interpretaciones opuestas de lo urbano. La producción literaria de esta época permite observar una evolución desde una primera vanguardia más optimista hacia un momento final donde cada vez pesa más el lado oscuro de la urbe. Beatriz Barrantes-Martín ha analizado este fenómeno en su tesis *Proyecciones de la urbe moderna en la prosa española de vanguardia* (2005):

El paradigma citadino, [. . .], atraviesa formal y conceptualmente la mayoría de la obra de vanguardia de los años veinte y treinta en España, y dicha influencia va desde los movimientos futuristas, con su canto a las máquinas, los medios de transporte y los rascacielos, hasta la crítica de la alienación del hombre urbano que ya comienza a aparecer en la narrativa de los años veinte y que se intensifica a principios de la década de los treinta. (16-17)

Aunque hemos elegido autores diferentes en este ensayo, no cabe duda de que un mismo escritor puede presentar las dos actitudes sólo aparentemente antagónicas. De hecho, muchos de los autores vanguardistas como Salinas y Ayala rechazan sus obras de juventud a las que consideran un mero ejercicio de estilo producto de la negación social e ideológica del discurso anterior. Este deseo compartido de ruptura con la tradición literaria del pasado se manifiesta en la rebeldía del artista, la lucha literaria de clases y es la causa del reducido grupo de lectores al que llegan estas obras. El criterio para seleccionar los textos estudiados ha sido el de poder ofrecer una pequeña muestra de las dos actitudes opuestas hacia la ciudad en la literatura vanguardista. El análisis de los textos de Salinas, Ayala y Jarnés es pertinente dado que se trata de textos poco canónicos y que apenas han sido considerados por la crítica literaria. En cuanto al poemario de Lorca, la fuerza de las imágenes que contiene lo convierte en un texto fundamental representativo de la angustia experimentada por el artista en la gran ciudad. Aunque la modernidad literaria está llena de ejemplos que manifiestan la reacción del poeta a la vida urbana moderna, los aquí comentados sirven para ilustrar con efectividad el fuerte impacto entre los escritores españoles que tuvo el fenómeno de industrialización de la sociedad.

En un primer momento, la ciudad recibe un tratamiento privilegiado como escenario en el que el artista encuentra una alternativa al sentido

de totalidad que busca la obra decimonónica. El autor ve en la experiencia urbana la fragmentación de una realidad que la obra reconstruye a modo de espejo roto frente a la visión de plenitud del realismo mimético. Se trata de un nuevo realismo urbano que presupone una nueva percepción de las cosas. La estética de la fragmentación aísla el objeto y lo reproduce prescindiendo de la imitación. Entonces, el artista ya no encubre la apariencia de realidad sino que descubre el carácter artificial de su creación. Por eso, se preocupa de los medios de creación en lugar del resultado. La metáfora, el montaje, la auto-referencialidad y la discontinuidad espacio-temporal producen el asombro del lector con la consiguiente impopularidad de estas obras.

El tema de la ciudad en la colección de relatos *Víspera del gozo* de Pedro Salinas es un ejemplo perfecto de fragmentación vanguardista. El automóvil es el medio de transporte que permite captar la realidad urbana desde otra perspectiva. Además, se introduce el motivo del viaje que en contraste con la voluntad totalizadora de la obra orgánica, va a servir para acceder a una concepción distinta del tiempo y el espacio. Para ello, se utiliza la técnica cinematográfica de la fotogenia móvil, la cual “nace de las dos sensaciones físicas del tiempo y del espacio, percibidos en la representación cinemática de las formas, de modo distinto al cotidiano y vulgar” (Espina 41). Las nuevas posibilidades de percepción que trae consigo el automóvil se insertan en una tradición que según Del Pino continúa “la fascinación baudelaireana con la ciudad por su capacidad para proveer imágenes diversas y sucesivas” (*Montajes y fragmentos* 97). Para Ramos es evidente en el relato la identificación de la ciudad con la mujer, de forma que ambas aparecen caracterizadas como inaprensibles y huidizas. El personaje que observa la realidad urbana tiene el papel de un lector que trata de descifrar un texto. El motivo del paseante que recibe innumerables impresiones en su itinerario refleja las múltiples posibilidades creativas de la urbe. En “Entrada en Sevilla”, el protagonista percibe la ciudad a partir del movimiento y la fragmentación de forma que “no se veía ni ciudad, ni calles, ni siquiera sus últimos elementos, casas. Todo lo que aprehendían los ojos eran fragmentos, cortes y paños de muros, rosa, verde, azul” (Salinas 21). La velocidad y el vértigo impiden al protagonista establecer un referente real estable frente a la visión estática del realismo. La verticalidad y la geometría de la visión urbana presentan una clara conexión con el cubismo:

De cuando en cuando, miraba hacia arriba: precipitado desfile de miradores torcidos, de balcones desenfocados, todos herméticos y sin gente; y más alto el cielo, vereda azul, escasa y blanda, entre márgenes de claveles y geranios, por las macetas de las azoteas, veredita estrecha por la que habría de pasar ahora, porque en medio se había dormido, aplomada y quieta, una aborregada nube sin oficio. (Espina 22)

Hay que tener en cuenta que a pesar de la fragmentación y el movimiento, no estamos ante una imagen angustiada de la urbe. Aunque como la mujer amada, la ciudad es incierta y esquiva, no hay sentimentalismo ni tampoco alienación. Sólo se manifiesta la ilegibilidad de la realidad como una cuestión estética. De acuerdo con Ramos, “su visión narrativa se distancia tanto de la romantización de la experiencia urbana, como del catastrofismo por lo que pudieran ser sus efectos nocivos” (115). Por ejemplo, en “Mundo cerrado” la presencia humana en la urbe se manifiesta cuando el protagonista asocia cada ciudad visitada con un amigo de forma que “por enorme y remota que fuese tuviera su explicación y franquía en un nombre, en un ser humano, en el recuerdo de un amor o una amistad” (13). De ahí, que en Salinas se conciba la ciudad como un mundo de naturaleza inapresable, cuya significación es la del ejercicio literario que busca dar forma artística a las impresiones. Es importante notar cómo el esfuerzo de reconstruir la ciudad en la imaginación creadora descubre la falta de correspondencia entre el mundo real y el textual. En esta obra el autor parte de la distancia entre arte y vida, de modo que si dominase lo vital la creación artística perdería su valor literario. Es una obra distanciada y anti-sentimental, pero aunque se anule la melancolía no hay una actitud pesimista en el tratamiento del motivo urbano. En última instancia, el relato simplemente aspira a reconstruir la realidad a partir de fragmentos.

Otro ejemplo de representación literaria de la metrópolis sin connotaciones de alienación es la novela de Jarnés, *El profesor inútil*. Como Salinas, este escritor establece una distancia entre la vida y el arte siendo a la vez consciente de que la deshumanización radical como rechazo al arte sentimental necesita dar paso a un proyecto estético más consolidado. En Jarnés podemos encontrar varios aspectos vanguardistas entre los que sobresale la autoafirmación del presente como una forma de distanciarse del pasado para buscar en el instante la revelación que sirva de inspiración artística. Por eso, el protagonista de la novela encarna la figura del artista que sale a la calle para recoger experiencias

que luego reelabora en la obra de arte. Un ejemplo de la vitalidad urbana es el motivo del cartel que simboliza la nueva estética literaria debido a la dificultad de “situar cínicamente delante de nuestros ojos un pedazo –maquiavélicamente elaborado” del mundo real (Jarnés 166). David Conte en su estudio sobre la obra de Jarnés ha insistido en que esta búsqueda de lo vital no debe ser entendida como una deshumanización en el sentido de frialdad y experimentación formal, sino de refinamiento y estilización. La idea es según este crítico captar la sustancia de la vida para poder apropiarnos de ella y vivirla mejor. En esta novela se enfatiza la pasividad del paseante que encuentra en la ciudad el espacio de desocupación contemplativa por excelencia. En contraste con el sujeto burgués preocupado por sus negocios y su posición social, el profesor protagonista tiene como única meta captar lo poético en el mundo cotidiano. En este sentido, la ciudad propicia el encuentro casual y azaroso. Tal y como indica Emilia de Zuleta, las plazas, los mercados, las calles y los parques madrileños funcionan en la novela como “nudos de proyección imaginística” que proporcionan una especie de lección estética desarrollada en la misma trama de la obra (133-134). El deseo se convierte en el motor de la creación en cuanto a posibilidad de encuentro amoroso. De ahí que la ciudad como hemos visto en Salinas se identifique con la figura femenina. Los encuentros con mujeres son casuales de manera que el azar es el elemento que permite la experiencia amorosa. La ruptura de la lógica causa-efecto es también el punto de partida de la imaginación creadora. Así, el joven “flâneur” se equipara con el “cameraman” al poder entrar en múltiples espacios con una focalización de carácter fragmentario en oposición a la totalizadora de la tradición realista. El enfrentamiento con el pasado que encarna esta generación de jóvenes se manifiesta en la moda y el culto al cuerpo: “todos quieren dar a su apariencia física la máxima apariencia de juventud” (Jarnés 154). Otro ejemplo del antagonismo que fundamenta el arte vanguardista se materializa en la yuxtaposición de los mercados “monumentales” frente a los “de vivac”:

Ciñe a los primeros un muro de hierro. Una plazoleta les forma su valla geométrica. Los segundos, surgen impetuosamente en medio de la calle; invaden las aceras; inundan las calles contiguas de colores vivaces, de acres olores de campo; acribillan el barrio con sus gritos broncos. (Jarnés 133)

La naturaleza estática del mercado monumental, de “espíritu entablillado”, contrasta con el dinamismo y la frugalidad del de vivac de modo que podemos establecer un paralelismo con la oposición entre la novela realista y la vanguardista. Esta falta de materialidad del mercado de vivac se haya presente en los personajes y la historia. De acuerdo a J. R. Bernstein, no existe un “esqueleto” en la novela de forma que el final es abierto y los fragmentos que la constituyen pueden leerse en cualquier orden. Por eso la esencia etérea del personaje se haya en perfecta consonancia con la estructura abierta de la obra: “The freedom and openness inherent in his characters allow Jarnés free rein for the employment of his perception of the poetry in everyday life” (Bernstein 63). Se trata en última instancia de una obra donde la distancia entre el arte y la vida se refleja en la trama, la estructura y la caracterización del personaje. En este sentido, Jarnés como discípulo de Ortega cumple todos los requisitos del arte nuevo como proyecto estético alternativo al realismo.

Frente a esta primera vanguardia que ve en la ciudad el punto de partida hacia una nueva estética, es importante fijarse en otras obras que reflejan un radical cambio de actitud en la valoración de la ciudad. Si para algunos autores el mundo urbano es un núcleo vital donde se proyecta la imaginación creadora, para otros se trata de un espacio alienante. La visión negativa de la metrópolis es cada vez más frecuente según nos acercamos a la década de los treinta. Los escritores expresan la desazón y la injusticia que existe en las grandes ciudades. Por un lado, la tecnología y la industria alcanzan un elevado nivel de desarrollo que fascina a los autores al ver nuevas posibilidades creativas de perspectiva que les desmarquen de la tradición. La velocidad, la fragmentación y el montaje cinematográficos representan este lado positivo del progreso. Sin embargo, esta admiración inicial de la máquina por su naturaleza fragmentada y artificial da paso a la inquietud ante el peligro del desarrollo industrial incontrolado. Esta conciencia, como afirma Del Pino, genera “una tendencia *rehumanizadora* y de compromiso político” que determina “el abandono del proyecto vanguardista por la mayoría de sus cultivadores” (“Máquinas alienadoras” 153). El cine refleja la visión de la ciudad esclavizadora y los autores reaccionan con estupor ante el estreno de cintas como *Metropolis* o *Modern Times*.

Cuando Lorca viaja a Nueva York, la ciudad del futuro por excelencia, se encuentra con una realidad que le permite establecer una analogía entre su mundo interior y la realidad externa. El dolor que

experimenta el poeta ante la maquinización y despersonalización urbana es expresado con un tono apocalíptico en poemas como "1910 (Intermedio)": "No preguntarme nada. He visto que las cosas / cuando buscan su curso encuentran su vacío. / Hay un dolor de huecos por el aire sin gente / y en mis ojos criaturas desnudas / ¡Sin desnudo!" (113). La relación entre la voz poética y la ciudad genera un amplio abanico de significaciones y perspectivas expresadas a través del lenguaje surrealista. Por eso, no debe caerse en el error de definir el poemario como una mera oposición campo/ciudad ya que el mundo interior del poeta no es diferente en uno y otro espacio. Esto es, el sufrimiento no procede de la realidad urbana sino que se proyecta en ella, al encontrar situaciones de dolor con las que se identifica.⁵ Aunque el título lleve a focalizar el dolor del poeta en la ciudad, en realidad se debe a algo ajeno y anterior. De hecho, sabemos que existe un desengaño amoroso gracias a epígrafes como el del verso de Luis Cernuda "Furia color de amor/ amor color de olvido" que introduce la sección I "Poemas de la soledad en Columbia University". El desajuste entre los títulos de los poemas y los epígrafes confunde al lector al establecer un eje de lectura en torno al poeta, la ciudad y el poema el cual abre las posibilidades de significado:

Las distintas perspectivas que contiene el tema de la gran ciudad, y las diferentes voces poéticas con que el poeta habla sobre sí mismo y sobre el mundo en que vive, tienen un núcleo común: la interioridad del poeta que aplica su sistema de valores al referirse a su mundo íntimo y al universo que le rodea". (Millán 94)

Por otra parte, la selección de lugares concretos de Nueva York como Wall Street o Harlem no debe extenderse a la totalidad del espacio urbano si tenemos en cuenta que no es la ciudad la que origina el sufrimiento. Se problematiza entonces ese desajuste entre los títulos, los epígrafes y los poemas al impedir una interpretación unívoca del poemario. Si el lado negativo de la urbe viene de la falta de solidaridad que trae consigo el desarrollo tecnológico, la infancia y la naturaleza representan la cara opuesta a la amenaza del dominio de la razón. En este contexto, el amor se identifica con la infancia como una etapa idealizada y la fuerza infantil proporciona un arma para hacer frente a la amargura. En los poemas "El niño Stanton" y "Niña ahogada en el pozo" aparece la imagen del niño muerto que se repite en otros textos de Lorca. La asociación de la muerte con la infancia enfatiza el nivel de

deterioro humano al que llega la metrópolis norteamericana. La naturaleza es otro elemento positivo que en el poemario aparece vinculada con la raza negra la cual se halla bajo la misma situación de amenaza que el mundo infantil. La voz poética hace un llamamiento exaltado al pueblo negro para animarlo a recuperar el elemento ritual y el primitivismo que se hallan en comunión con el mundo natural: "Aguardad bajo la sombra vegetal de vuestro rey / a que cicutas y ortigas turben postreras azoteas" (131). Esta advertencia apocalíptica de la voz poética alude a la destrucción de la urbe una vez que la naturaleza se rebelen en forma de danza primitiva: "¡Mirad el mascarón! / ¡Cómo escupe veneno de bosque / por la angustia imperfecta de Nueva York!" (141). De este modo, la violencia ejercida por la raza negra como reducto de la espiritualidad oprimida por el materialismo es la única salida posible al desarraigo de la urbe. Como observa Dionisio Cañas, este uso de la fuerza se caracteriza por un doble orden: "la violencia contra la clase dominante y, a la vez, la posibilidad de verse, el propio poeta, como objeto de un autosacrificio para redimir la raza; actitud que está claramente ligada a una secularización del mito cristiano de la salvación" (85). A menudo, la propuesta del uso de la violencia se expresa por medio de metáforas surrealistas. Destacan también las imágenes que encarnan la desolación urbana y que hacen referencia a la bolsa de Wall Street y sus "hombres fríos" condenada a convertirse en "una pirámide de musgo" (141); los "obreros parados"; la esterilidad de las muchachas "con monedas en el vientre"; y "la multitud que vomita y orina". Estas metáforas surrealistas expresan la ausencia de espiritualidad que trae consigo la civilización capitalista. Subyace por tanto en el poemario una posición ética de denuncia a través de la metáfora de forma que frente al ensimismamiento propio de los surrealistas, el poeta va más allá de la mera exploración formal. Los siguientes versos de "Poema doble del lago Edén" manifiestan la postura de compromiso de la voz poética:

Quiero llorar diciendo mi nombre,
rosa, niño y abeto a la orilla de este lago,
para decir mi verdad de hombre de sangre
matando en mí la burla y la sugestión del vocablo. (166-167)

El poeta utiliza por tanto el material de su experiencia en Nueva York para adecuarlo a su mundo interior a la vez que denuncia la esclavitud del ser humano en una sociedad mecanizada.

Otra obra donde se aprecia la evolución del motivo urbano es el texto de Francisco Ayala "Erika ante el invierno" (1930). Fruto de su experiencia en Berlín, forma parte de su última etapa vanguardista en la que se aprecia un cambio de actitud hacia un compromiso con la sociedad de la época. Ayala utiliza el material urbano para recrear el espacio berlinés desde su perspectiva. El ambiente urbano recreado en el relato anticipa la tragedia de la Segunda Guerra Mundial recreando la realidad con un tono melancólico y trágico. De esta forma, transluce un elemento perturbador en la mecanización del nombre de la protagonista, el de una máquina de escribir; en la soledad de los habitantes que sólo el azar puede sacar de su aislamiento y en la situación de los judíos en la sociedad del momento. Aquí la anécdota ya no es una simple excusa y el arte deja de ser intrascendente. Si en Lorca existe una identificación del poeta con las situaciones de injusticia e insolidaridad, aquí la denuncia pasa a un primer plano. De acuerdo con Rosa Navarro Durán, la metáfora en el relato "está mucho más íntimamente relacionada con la acción" que en sus primeros cuentos (35). Al igual que en Lorca, el paso de la infancia a la juventud presenta una connotación negativa expresada en la mudanza de la bicicleta y el caballo de la infancia por la moto y el automóvil en la vida adulta. La incorporación al mundo laboral también destruye el mundo idílico de la infancia donde la amistad y el juego en contacto con la naturaleza favorecen las relaciones personales. En contraste con la etapa de la niñez, el dinamismo de la ciudad en el que se integran los personajes adultos acaba atrapándolos hasta llegar a despersonalizarlos. Cuando al abandonar la infancia la protagonista se integra a la realidad laboral convertida en dependiente y su amigo de la infancia en chofer, ambos se desplazan en un entorno, el urbano, en el que los sujetos son intercambiables e idénticos entre sí, a modo de "rebaño" (98). Llama la atención además el elevado grado de fragmentación en la caracterización de todos los personajes. Por ejemplo, la protagonista de fisonomía aria, pero con boca judía conoce en el autobús a un joven que es descrito geoméricamente como un "bloque enterazo" de "expresión cuadrada" (101). En el local donde ambos se reúnen más tarde, Erika duda sobre su conquista y acaba bailando con otro muchacho que es representado como un judío de pelo "escarolado". En este momento, la coherencia se rompe con la incursión del episodio surrealista de un niño que muere a manos del cuchillo de su padre. Esta muerte violenta que rompe la coherencia narrativa adquiere sentido más tarde como un adelanto del posterior fallecimiento

de la protagonista cuando se encuentra esquiando con sus amigos de la infancia. De nuevo, aparece el motivo de la muerte en la infancia que ya fue comentado en *Poeta en Nueva York*. Bajo la presencia de la muerte subyace la idea de que algo va mal en el mundo recreado por el relato: la realidad sometida a la razón destruye simbólicamente la espiritualidad que representan el niño Friaul y la joven Erika. La frase "no asoma Dios", repetida a lo largo del texto, recuerda la idea hegeliana de que "Dios ha muerto". Hay que tener en cuenta, tal y como observa Barrantes-Martín, que en este momento "el hombre moderno se enfrenta a la pérdida de una serie de valores que antes conferían un sentido a la existencia: la ciencia no satisface las inquietudes más íntimas pero ahora, tampoco la religión ofrece una alternativa" ("La experiencia urbana" 34). Además de la ausencia divina, la desazón que produce la vida urbana es producto de la barrera infranqueable entre los habitantes de la urbe paradójicamente rodeados por la multitud. David Harvey justifica la distancia e indiferencia entre los sujetos que participan de "la existencia urbana, como una forma extrema de la objetivización de las relaciones sociales provocada por la economía monetaria" del capitalismo (141). Los efectos internos de la vida en la ciudad hacen que la amenaza de cambio continuo de lugar a la reserva social de sus habitantes como un medio de protegerse a sí mismos. En este relato se aprecia cómo el proceso de búsqueda de la novedad en la sociedad futurista termina transformando las relaciones interpersonales de una forma radical que anticipa las tragedias del antisemitismo y el nazismo. Sin ser consciente de la proximidad de la Segunda Guerra Mundial, Ayala ofrece un alegato contra el sometimiento del ser humano al progreso tecnológico, el cual trae consigo la destrucción de los valores espirituales.

Esta visión negativa de la metrópolis en la literatura es similar a la del cine de la época que tanto interés despierta en los escritores vanguardistas. El tema de la ciudad deshumanizadora como amenaza latente conlleva una fuerte crítica al capitalismo. El estreno en 1927 de *Metropolis* de Fritz Lang en España tiene un gran impacto por su valor como denuncia de la mecanización de la sociedad. En la película, la ciudad es una Babilonia que se mantiene gracias al trabajo de los obreros que viven en los subterráneos frente a la clase alta que habita la superficie y las alturas. Esta estructura urbana responde a las necesidades de un sistema capitalista de forma que se separa el lugar de producción del de consumo. De este modo, tal y como afirma Harvey: "Work spaces and times separate out from consumption, spaces and

times in ways unknown in an artisan or pleasant culture" (21). En el filme, el cerebro que dirige semejante proyecto una vez que estalla la revuelta obrera necesita un mediador que le reconcilie con "las manos" que sostienen la urbe: el "corazón". Esta escena expresa cómo una sociedad racional que depende de la tecnología no puede librarse del temor a la naturaleza ni de "la angustia producida por su fuerza incontrolable o su superioridad respecto a las capacidades limitadas del individuo humano" (Subirats 74-75). Por eso, la analogía de *Metropolis* con la obra de Lorca es inevitable en cuanto a que ambas reclaman la solidaridad para los que padecen una situación de injusticia social. La dificultad de mantener la individualidad en la sociedad moderna fue planteada por José Ortega y Gasset en *La rebelión de las masas* (1925) y casi una década más tarde, en 1936, se estrena *Modern Times* de Chaplin como una denuncia contra la tecnología, el desempleo y en definitiva, el sistema capitalista. La burla de Chaplin al movimiento mecánico de los obreros en las cadenas de montaje en forma de baile coreográfico denuncia la despersonalización del ser humano. Esta escena muestra el grado de "cosificación y la fragmentación de los individuos" que ha generado la especialización del trabajo según David Frisby (168).

En conclusión, el protagonismo de la ciudad moderna en la vanguardia recoge la fascinación inicial y la desilusión de los últimos años del movimiento ante el progreso y la industrialización. No obstante, si bien el arte experimental fascinado por la tecnología evoluciona hacia una conciencia social en torno a la ciudad, es difícil determinar si el rechazo a lo que representa la realidad urbana acaba con la utopía de la ciudad futurista. Aunque la modernización destruye el carácter utópico de la urbe, la nueva realidad artificial llega a independizarse del mundo natural. Este proceso de autonomía comienza una vez que la sociedad capitalista olvida, como afirmaba Ortega y Gasset, que la tecnología surge de la naturaleza y como artificio necesita los valores humanos para sobrevivir. La imagen del corazón mediador entre el maestro y las manos de *Metropolis* alude a la necesidad de advertir el peligro de la urbe moderna como una construcción artificial basada en la novedad y el culto a la máquina donde el individuo no tiene control alguno. En un momento en el que se continúa cuestionando la posición del ser humano en manos de la tecnología, no hay duda de la plena vigencia del arte vanguardista.

NOTAS

¹ La relación entre el artista moderno y el entorno urbano en el contexto latinoamericano ha sido analizada por Álvaro Salvador Jofre. A través de la obra de Rubén Darío, José Asunción Silva, Enrique Gómez Carrillo, Manuel Gutiérrez Nájera y Julián del Casal se estudia la tensión entre la fascinación por la ciudad y el rechazo de sus elementos negativos en la modernidad y la posmodernidad.

² En la introducción de la novela *Anticipolis*, Beatriz Barrantes-Martín ha cuestionado el acercamiento a la literatura vanguardista de los últimos años. Para esta estudiosa, las categorías utilizadas para clasificar la narrativa española de las décadas de los años 20 y 30 pasan por alto la heterogeneidad de la modernidad vanguardista. De este modo, tanto el criterio formal de la experimentación radical como el del contenido basado en la existencia o no de compromiso político han dado lugar a una simplificación de la narrativa de este periodo. De ahí que esta crítica proponga un término más integrador, "novela de la modernidad", en lugar del de "novela de vanguardia" utilizado por Del Pino.

³ Mary L. Bretz ha comentado el papel de las escritoras modernas en España a la hora de subrayar las posibilidades de liberación y desarrollo personal que ofrece la vida urbana. Asimismo, Beatriz Barrantes-Martín en su tesis *Proyecciones de la urbe moderna en la prosa española de vanguardia* dedica el tercer capítulo a la relación entre las mujeres intelectuales de la vanguardia, la ciudad y el ensayo.

⁴ Para ver con más profundidad la significación de la capital norteamericana en el contexto literario hispánico de los siglos XIX y XX, véase el análisis de Dionisio Cañas *El poeta y la ciudad. Nueva York y los escritores hispanos*, Madrid, Cátedra, 1994.

⁵ La percepción de Nueva York en las cartas que Lorca escribió a su familia durante su estancia en la ciudad ha sido examinada por Beatriz Barrantes-Martín en *Proyecciones de la urbe moderna en la prosa española de vanguardia*. Es significativo que frente al tono apocalíptico y angustiado de *Poeta en Nueva York* dichas cartas reflejen su fascinación por la vitalidad de la urbe. Esta contradictoria reacción de Lorca tiene que ver con las expectativas de los diferentes receptores a los que se dirige en el poemario y en el epistolario desde su condición de poeta y de hijo respectivamente.

OBRAS CITADAS

- Ayala, Francisco. *Cazador en el alba*. Madrid: Alianza Editorial, 1988.
- Barrantes-Martín, Beatriz. "La experiencia urbana en la *Venus mecánica* de José Díaz Fernández". *Castilla* 25 (1999): 31-41.
- _____. *Proyecciones de la urbe moderna en la prosa española de vanguardia*. Diss. Arizona State U, 2005. Temple: ASU, 2005.
- _____. Introducción. *Anticipolis*. Por Luis de Oteiza. Madrid: Cátedra, 2006.
- Bernstein, J. S. *Benjamín Jarnés*. Nueva York: TWAS, 1972.
- Cano Ballesta, Juan. *Literatura y tecnología*. Madrid: Orígenes, 1981.
- Cañas, Dionisio. *El poeta y la ciudad. Nueva York y los poetas hispánicos*. Madrid: Cátedra, 1994.
- Bretz, Mary L. *Encounters Across Borders: The Changing Visions of Spanish Modernism, 1890-1930*. Londres: Associated UP, 2001.
- Chacel, Rosa. *Estación. Ida y vuelta*. Madrid: Cátedra, 1996.
- Conte, David. *La voluntad de estilo. Una introducción a la lectura de Benjamín Jarnés*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2002.
- Del Pino, José M. *Montajes y fragmentos: una aproximación a la narrativa española de vanguardia*. Ámsterdam: Rodopi, 1995.
- _____. "Máquinas alienadoras: telefonistas, obreros y la politización de la vanguardia". *Bazar* 4 (1997): 150-159.
- Espina, Antonio. "Reflexiones sobre cinematografía". *Revista de Occidente* 43 (1927): 36-46.
- Frisby, David. *Fragmentos de la modernidad*. Trad. Carlos Manzano. Madrid: Visor, 1992.
- García Lorca, Federico. *Poeta en Nueva York*. Madrid: Cátedra, 2000.
- Harvey, David. *The Urban Experience*. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1989.
- Jarnés, Benjamín. *El profesor inútil*. Madrid: Espasa, 1999.
- Lang, Fritz. *Metropolis*. Friedrich-Wilhelm Murnau Stiftung, 1927.
- Mangini, Shirley. Introducción. *Estación. Ida y vuelta*. Por Rosa Chacel. Madrid: Cátedra, 1996. 11-85.
- Millán, María Clementa. Introducción. *Poeta en Nueva York*. Por Federico García Lorca. Madrid: Cátedra, 2000.
- Navarro Durán, Rosa. Introducción. *Cazador en el alba*. Por Francisco Ayala. Madrid: Alianza Editorial, 1988.
- Ortega y Gasset, José. *La rebelión de las masas*. Madrid: Alianza Editorial, 1930.
- Ramos, Carlos. *Ciudades en mente: Dos incursiones en el espacio urbano de la narrativa española moderna (1887-1934)*. Sevilla: Fundación Genesian, 2002.

- Ródenas, Domingo. *Proceder a sabiendas: Antología de la narrativa de vanguardia española, 1923-1936*. Barcelona: Alba Editorial, 1997.
- Salinas, Pedro. *Víspera del gozo*. Cambridge: Barral, 1976.
- Salvador Jofre, Álvaro. *El impuro amor de las ciudades (Notas acerca de la literatura modernista y el espacio urbano)*. La Habana: Casa de las Américas, 2002.
- Subirats, Eduardo. *La crisis de las vanguardias y la cultura moderna*. Madrid: Ediciones Libertarias, 1985.
- Zuleta, Emilia de. *Arte y vida en la obra de Benjamín Jarnés*. Madrid: Gredos, 1977.