BOLETÍN
DE LA BIBLIOTECA
DE
MENÉNDEZ PELAYO

LA GENERACIÓN DEL 27 Y EL ARTE TOTAL:
NUEVAS PERSPECTIVAS

MORELLI, Gabriele. *Los* Carteles *de GECE*

y su recepción crítica

Año CII-3 Enero-Diciembre 2026

SANTANDER

Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. CII/3, 2026, 283-317
https://doi.org/10.55422/bbmp/1272

LOS *CARTELES* DE GECÉ Y SU RECEPCIÓN CRÍTICA

Gabriele MORELLI
Università di Bergamo

Resumen:
El artículo presenta y estudia el libro *Carteles* de Giménez Caballero, cuyo sinónimo Gecé es motivo de crítica por parte de Andrenio, a su vez sinónimo del conocido escritor Eduardo Gómez de Baquero, con quien Gecé polemiza en las páginas de *El Sol*. El estudio recuerda las dos exposiciones de los *Carteles*, realizadas en 1928, antes en las Galeries Dalmau de Barcelona y, poco después, en Madrid en Ediciones Inchausti. Además de la relación epistolar que el escritor tuvo con el hispanista fascista italiano Carlo Bosselli, el artículo presenta e ilustra las más importantes reseñas del libro hasta nuestros días.

Palabras clave:
Gecé. *Carteles*. Exposiciones. Boselli. Reseñas.

Abstract:
The article presents and examines the book *Carteles* de Giménez Caballero; its author's pseudonym, Gecé, drew criticism from Andrenio – the pen name of the well-known writer Eduardo Gómez de Baquero – with whom Gecé engaged in a public debate

in the pages of the newspaper *El Sol*. The study recounts the two exhibitions of these posters held in 1928: first at the Galeries Dalmau in Barcelona and, shortly thereafter, at Ediciones Inchausti in Madrid. In addition to discussing the writer's correspondence with the Italian fascist hispanist Carlo Boselli, the article presents and illustrates the most significant reviews of the book published from its release to the present day.

Key Words:
Gecé. *Carteles*. Exhibitions. Boselli. Reviews.

Es conocida la volcánica actividad vanguardista de Ernesto Giménez Caballero (1899-1988), su acrónimo Gecé, escritor protagonista de la modernidad española, que al final acaba convirtiéndose en un entusiasta defensor del fascismo. De la doble alma del autor y su profunda tensión interior entre gráfica y literatura –aunque con una clara prioridad otorgada al libro– informa su autorretrato, escrito en febrero de 1930, en el apogeo de su actividad literaria y su definición ideológica, «Unas líneas autobiográficas», aparecido en el número 5 de la revista *Hélix*, que fue censurada y después publicada en el número 7.

La intensa labor de Gecé no se centró exclusivamente en la publicación de sus numerosos libros[1] y su activa colaboración en los periódicos, como *El Sol* y las revistas *La Gaceta Literaria*, *Revista de las Españas* y *Revista de Occidente*, sino que la hizo extensiva a otros ámbitos del mundo cultural. Así, entre 1925 e 1927 realiza 34 carteles literarios, que se inspiran en la neonata gráfica publicitaria y que, en enero de 1928, expone en las Galeries Dalmau de Barcelona[2], colección adquirida por el bibliófilo Gustavo Gili y,

[1] Aquí algunos títulos de la rica producción literaria de Giménez Caballero: *Notas marruecas de un soldado* (1923), *Los toros, las castañuelas y la Virgen* (1927), *Yo, inspector de alcantarillas* (1928), *Hércules jugando a los dados* (1928), *Arte y Estado* (1935), etc.

[2] En realidad, la mayor parte de las referencias sobre las dos exposiciones de los carteles hablan de la primera en Madrid y la segunda en Barcelona. Nos parece más convincente la inversión cronológica de las dos capitales, propuesta por

poco después, presenta en Madrid en las ediciones Incausti, clausurada el 7 de abril con la conferencia del autor, «Cartel de la nueva literatura».

De todos modos, siguen existiendo dudas sobre el número de los carteles presentes en la exposición de Madrid, como también en la totalidad de los creados por el autor. Apunta el crítico Martí Peran:

> No tenemos conocimiento de la relación exacta de los Carteles expuestos en Madrid, pero se pueden consignar al menos 63 carteles entre los recogidos en el libro, el catálogo de la exposición de 1928 y el fondo de la colección Gustavo Gili, quien adquirió prácticamente la totalidad de la exposición de Barcelona (11).

Igualmente existe una notable diferencia entre los carteles presentes en el libro y los de los catálogos de las exposiciones de las Galeries Dalmau y de Madrid. Escribe Peran:

> En el libro *Carteles* se reproducen 25 trabajos; en el catálogo de las Galeries Dalmau se relacionan 34 (de los cuales solo 3 estaban ya en *Carteles*) y, de los 23 carteles de la colección Gili, hay 7 más que no constan ni en el libro ni en el catálogo. Sobre la compra de la totalidad de la exposición barcelonesa por parte del editor Gili, hay que hacer notar que solo 15 de los originales constan entre los 34 del catálogo (19, nota 8).

Siempre Peran en su artículo comenta:

> Los carteles se remiten a publicaciones concretas, a pesar de que en ocasiones glosan a un autor más que a un libro. En este sentido, en la exposición barcelonesa (con el subtítulo de «Primer cumpleaños de *La Gaceta Literaria ibérica-americana internacional*, acompañada de una manifestación de arte de Vanguardia» ya que se expusieron, entre otras, obras de Barradas, Dalí y E. C. Ricart), se

---

Enrique Selva en su excelente edición del libro, Ernesto Giménez Caballero. *Arte y Estado* (Biblioteca Nueva, Madrid, 2009, 75).

> dedican carteles a Francesc Cambó, Joan Estelrich, Eugeni d'Ors, la revista *L'amic de les Arts*, y al editor Gustavo Gili; a su lado, el protagonismo de los otros carteles se reparte de forma muy ecléctica entre intelectuales castellanos, libros de toda clase de registro (político, estético y de creación) y figuras del contexto internacional (Jean Cocteau y Paul Morand) (11).

Giménez Caballero, en el prólogo de su libro *Carteles* (1927), reflexiona sobre el uso del cartel como procedimiento literario:

> Utilizar para lo literario, como herramienta, el cartel [...] parece, *ipso facto*, como una traición tramada sobre el campo mismo de la literatura. [...] pero cuando no es el instrumento mismo sino la función realizada por este lo que se toma, cuando es el contenido más que la forma lo que se postula de un concepto, deja también, *ipso facto*, de parecer sospechoso tal préstamo (15).

Y siempre en dicho prólogo, el autor reivindica el ingreso en la literatura del motivo industrial:

> Ha llegado el momento de restaurar a su grado positivo el adjetivo *industrial* aplicado al arte nuevo. Es industrial porque está al servicio de la Industria, ¿verdad? Pero, aceptando el postulado de que la Industria, lejos de ser una fuente de negociaciones, lo es de afirmaciones –Esfuerzo, Belleza, Lucha, Torbellino, Poder, Amor, Producción, Guerra–, aceptando la Industria como el nuevo Templo de la Vida, todo aquello que se ponga a su servicio se tocará positiva y no peyorativamente (15).

En efecto, Gecé acerca la importancia del cartel a la ejercida por las atracciones y conquistas de la industria, como también de la vida cotidiana, entre las cuales recuerda «el prospecto majestuoso del gran automóvil, de la fiesta del golf, de la corrida de toros, de la feria de Sevilla». Igualmente, el cartel, del que subraya el «sortilegio de unas llamadas cromáticas, sabiamente repartidas», llama la atención del pueblo «conducido por el desierto como por

la voz de Moisés», para reivindicar con fuerza la importancia de su nueva invención creativa. Escribe:

> Y no se diga que la función del cartelista es menos moral que la de Moisés. El cartelista no es responsable de la voluntad y eficacia del objeto por él exaltado. Para esa magnificencia o maldad tenía Moisés sus consejeros ancianos, sus sacerdotes, sus especialistas de divinidad. Para ello mismo tiene el cartelista detrás la garantía del químico, del ingeniero. Y en este caso mío del Libro, la garantía del previo crítico seleccionador de la producción cartelizable. En este caso mío del Libro, aún menos responsabilidad [...]. Con un libro –a no ser pornográfico o francamente subversivo– no hay más peligro que el de una dosis variable de aburrimiento (16).

Giménez Caballero está defendiendo la responsabilidad del cartelista frente a la objeción de que la propaganda puede ser moralmente peligrosa. Compara al cartelista con Moisés, a quien exalta porque tiene detrás a especialistas que garantizan el objeto. En el caso concreto del libro, afirma que su responsabilidad es todavía menor, porque él no selecciona arbitrariamente cualquier obra, sino que parte de una selección crítica previa. Y remata con la idea irónica de que un libro, salvo que sea pornográfico o subversivo, apenas puede causar daño: como mucho, aburrimiento.

El libro *Carteles,* adoptando la síntesis gráfica, fue una revolución en la crítica literaria. Tuvo un gran éxito y fue precursor de los actuales «posters» de los «hippies». El libro está dividido en dos partes: la primera, llamada «Sala de esgrima», forma a su vez tres unidades, cada una con su «prospecto o lámina» que se desarrolla sucesivamente, mientras que la segunda parte o «Pleno Stadium» –una especie de «lámina»– presenta 25 carteles.

Las investigaciones actuales permiten afirmar que Giménez Caballero realizó más de 60 carteles entre 1925 y 1927, fundamentalmente dedicados a muchos autores: Rafael Alberti, Pío Baroja, José Bergamín, Ramón del Valle-Inclán (Marqués de Bradomín), Jean Cocteau, Gustavo Adolfo Bécquer, Ramón Gómez de la Serna, Federico García Lorca, Gregorio Marañón,

Filippo Tommaso Marinetti, José Martínez Ruiz *Azorín*, Pedro Muñoz Seca, José Ortega y Gasset, Gabriel Miró, José María Salaverría, Miguel de Unamuno, Guillermo de Torre, Ramiro de Maeztu. Y, además, a los críticos de arte, en particular a la prensa madrileña y, en definitiva, al «Universo de la literatura española contemporánea», que funciona como un mapa del campo intelectual español.

Ernesto Giménez Caballero fue el escritor español que mejor representó el nuevo espíritu del siglo XX, especialmente aquel que, difundido a través de las páginas de su revista *La Gaceta Literaria*, promovió en España las nuevas estéticas internacionales. No olvidemos que su obra *Yo, inspector de alcantarillas* (1928) fue una de las primeras obras surrealistas españolas, aunque el autor afirma que la escribió, movido más por su intuición creadora y por influencias de Freud y la mística española que por el surrealismo francés.

Antonio Machado, en su contestación a la encuesta «¿Cómo ven a la nueva juventud española?», publicado en *La Gaceta Literaria* (1 de marzo, 1929), escribió que Giménez Caballero era el «gran estandarte, cartelista y jaleador» de la cultura española. La expresión no era un elogio incondicional, sino un reconocimiento del papel que Giménez Caballero desempeñaba en el país, como animador y organizador de la nueva generación literaria, especialmente a través de *La Gaceta Literaria*, revista que reunió a buena parte de los escritores de la llamada Generación del 27 y de las vanguardias. Además, en una sección específica de su citada revista, titulada *Gaceta Catalana*, el autor fomentó el diálogo entre la vanguardia madrileña y la catalana.

En efecto, importante es el vínculo que en aquellos años Gecé establece con la vanguardia barcelonesa mediante acontecimientos que promueven y unen ambas lenguas y culturas. Un ejemplo de ello ha sido la *Exposición del libro catalán*, inaugurada en Madrid con motivo del primer aniversario de la publicación de la revista madrileña, más un número antológico dedicado a la *Exposición del libro alemán*: interés este que abraza también la nueva arquitectura alemana representada por la conocida revista *Bauhaus,*

donde también el escritor colabora[3]. Tampoco podía quedar fuera de su atención el cine al que da gran espacio en *La Gaceta Literaria* con la colaboración de Luis Buñuel que puntualmente informa, de su residencia parisina, sobre las nuevas películas, y donde igualmente Gecé participa en primera persona a la difusión del cine surrealista y, en particular, da a conocer en Madrid películas soviéticas y chinas, sin olvidar que es también fundador de un cine club.

La relación de Ernesto Giménez Caballero con el cine es muy intensa y pionera. No solo escribió sobre el cine, sino que también organiza cineclubes y dirige películas experimentales y documentales. Su actividad cinematográfica se concentra sobre todo entre 1927 y 1932, durante su etapa vanguardista, antes de su identificación con el fascismo, y sigue hasta el final de su vida[4]. Entre sus principales aportaciones recordamos *El cine y la cultura humana* (1944), donde sostiene que el cine no es un simple entretenimiento, sino el arte característico de la civilización moderna, que inaugura una nueva forma de percepción y una nueva sensibilidad, comparable a la que en su momento supusieron la imprenta o la arquitectura gótica. El libro combina reflexiones estéticas, filosóficas y técnicas, con influencias del futurismo italiano y de las vanguardias europeas. Además, siempre sobre el cine, recordemos que su revista *La Gaceta Literaria* publicó numerosos textos sobre el nuevo arte, difundiendo las ideas del cine de vanguardia como una manifestación artística de primer orden. También dio espacio a críticas, reseñas y debates sobre cine soviético, alemán y francés. Incluso en su obra *Arte y estado* dedica un capítulo al tema «Primacía de lo visual», donde confronta la importancia del libro con el cine.

---

[3] Sobre el tema, véase el interesante artículo de Josenia Hervás y Heras, «Un madrileño en la revista *Bauhaus*. Los carteles de Gecé», *Archivo Español,* XCIV, 373, enero-marzo, 2021, 69-84.

[4] En 1975, Giménez Caballero realiza los documentales «Revelación de El Escorial» y «Amor español a Holanda» y, en 1986, presenta «El cineclub de *La Gaceta Literaria* (1928-1931)» en el Ateneo de la capital. En 1987, es decir un año antes de su muerte, participa en Barcelona en *Cinemadart '87*, donde se proyectan sus cortometrajes de vanguardia en la sección «Film Futurista».

Gecé funda el primer cineclub español y, con Luis Buñuel y Juan Piqueras, impulsa uno de los primeros cineclubes de España que proyectan el nuevo cine público no solo como espectáculo comercial. Al mismo tiempo dirigió varios cortometrajes y documentales, entre ellos: *Esencia de verbena* (1930), de carácter experimental, *Noticiario del Cineclub* (1930), *Los judíos de patria española* (1931), *El artesanado de Barcelona* (1931), *La sustitución de la enseñanza religiosa en España* (1932). Hay también que recordar su conferencia «El cine y la cultura humana», posteriormente publicada como opúsculo, que refleja el interés de Giménez Caballero por el cine como fenómeno cultural, educativo y político y donde el autor sostiene que el cine desempeña un papel central en la formación de la cultura moderna. Una idea coherente con su intensa actividad como promotor del primer cineclub español y teórico del cine que, en general, para el autor, constituye el lenguaje artístico propio del siglo XX. En efecto, la imagen en movimiento modifica la forma de pensar y de percibir el mundo y supera las limitaciones del teatro y de la novela al construir una realidad basada en el montaje y el ritmo visual. La técnica –afirma el autor– no empobrece el arte, sino que abre nuevas posibilidades expresivas, ya que el cine posee una enorme capacidad para influir en la sociedad y en la formación de una cultura moderna. Aunque la posterior evolución política del escritor ha condicionado la recepción de toda su obra, los historiadores del cine suelen reconocer que Giménez Caballero fue uno de los primeros intelectuales españoles que desarrolló una teoría y defendió el nuevo cine.

Entre las numerosas actividades de carácter vanguardista de Giménez Caballero recordemos también la creación de la tienda «La Galería». Punto de encuentro de los mejores intelectuales donde, como el mismo autor recuerda: «Desde allí lancé tres fabulosos negocios para un inmediato porvenir» (66).

En efecto «La Galería» funcionaba como un centro de difusión de las vanguardias artísticas y del diseño moderno. Entre las actividades que nuestro autor realizaba estaban la exposición y venta de diseño moderno, como proyectos de arquitectura racionalista y muebles inspirados en la Bauhaus. Su interés

primario era la promoción de la arquitectura moderna mediante exposiciones y encuentros. Al mismo tiempo el escritor dio a conocer y difundió la artesanía popular española, combinándola con las nuevas tendencias del diseño y, además, organizó actividades culturales relacionadas con el arte, la arquitectura y el cine de vanguardia. En resumen, «La Galería» era mucho más que una tienda: era un lugar donde se vendían objetos de diseño moderno, pero sobre todo se promovían las vanguardias artísticas, se defendía la arquitectura y el mobiliario modernos, se valoraba la artesanía española y se organizaban actividades culturales modernas, vinculadas al arte y al cine.

A propósito de sus intereses regionales como también europeos, Josenia Hervás, en su artículo citado, recuerda que el amigo de Gecé y gran estimador, Ramón Gómez de la Serna, escribía que «Este contraste suyo entre gitanería madrileña con el chispazo de Europa le permite superar las distintas fronteras europeas» (41). Además, el hermanamiento que propició entre Madrid y Barcelona, es decir entre ambas culturas y ciudades, quedó sancionado, como ya se ha dicho, por la presentación, en enero de 1928, en las Galeries Dalmau de la capital catalana de algunos originales de los 63 carteles. Un acto que ha recreado el vínculo cultual entre la vanguardia madrileña y la catalana.

Carteles es un libro que Gecé venía preparando desde 1925, en sintonía con su labor como crítico literario en el periódico *El Sol*. El escritor saludó la apertura de la exposición de Barcelona con palabras que anunciaban el rechazo del pasado y la afirmación del presente: «Desde la Exposición del Libro Catalán en Madrid –proclamó– se ha roto el antiguo hielo. Hoy existe una atención recíproca, muy viva y llena de esperanza. Ahora es necesario no dejarla morir».

Sobre la especificidad y el significado del nuevo género representado por los carteles informa el propio autor, al definir la publicación como una amalgama entre literatura e imagen, anticipando la escritura del mensaje publicitario moderno, de cuya naturaleza Giménez Caballero era plenamente consciente, como ya ha escrito al comienzo de su prólogo al libro *Carteles*.

En este sentido, el humor y la ironía que expresa el cartel, destinado a presentar la obra de un autor conocido, no solo

cumplen una función antiacadémica y antitradicional, sino que expresan también un valor trascendente y alejan el tema de su contexto histórico y geográfico. Además, la experiencia de los carteles, aunque excéntrica, independiente y novedosa en España, contaba con importantes precedentes de la vanguardia francesa. Basta recordar la revista *391*, vinculada a Picabia, que desde 1917 reunió textos del pintor y escritor francés y de Apollinaire, proponiendo nuevos registros verbales y visuales.

El libro de Gecé aparece, sin embargo, diferente y singular, pues anticipa la función propagandística –heredada del futurismo de Marinetti– de un arte destinado a desempeñar una lucha cultural y, poco después, también comercial. La primera de estas funciones sería desarrollada posteriormente por el autor en el libro *Arte y Estado* (1935), que marca, a su manera, la crisis de la vanguardia literaria a favor de la ideología fascista, cuestión estudiada brillantemente por Enrique Selva en su libro *Ernesto Giménez Caballero. Entre la vanguardia y el fascismo* (2000).

En efecto, el cartel posee también una función crítica expresada en forma visual, mediante la técnica del collage de reminiscencias dadaístas y futuristas. En la práctica, sustituye el discurso formulado en términos orales mediante la fuerza y la rapidez de la imagen, su forma, la presencia del color y del signo, utilizados en lugar del análisis y de la hermenéutica textual.

Siguiendo este criterio, Gecé elabora sus *Carteles* reuniendo crítica y retratos de personajes conocidos, a quienes evoca citando sus obras, como soporte sustitutivo del autor, con el fin de ofrecer una muestra de la mejor producción literaria de la época. Así, por ejemplo, el cartel dedicado a Guillermo de Torre –que ejercía el cargo de secretario de *La Gaceta Literaria* y era uno de sus principales redactores y colaboradores– recuerda su importante libro *Literaturas europeas de vanguardia* (1925). Del mismo modo, Rafael Alberti es evocado a través de su primera y afortunada colección poética *Marinero en tierra*. También son evidentes las referencias a la poesía de Federico García Lorca, en particular a las obras *Mariana Pineda* y *Don Perlimplín*, así como a sus dibujos, las manolas y todo el «andalucismo» representado por Federico. Se trata de un cartel en el que Gecé mezcla elementos personales,

históricos, literarios y pictóricos, unidos por un componente lúdico.

Giménez Caballero también dedica un cartel a Marinetti –y no podía ser de otro modo, dada la admiración que sentía por el padre del futurismo–, recurriendo a la iconografía clásica del movimiento, cuyo motivo central era la idolatría de la máquina. El autor concede al inquieto personaje la decoración de la Orden del Toisón, mientras que los colores que lo rodean, a modo de alegoría religiosa o, mejor aún, patriótica, evocan la bandera italiana. Giménez Caballero reconoce a Marinetti el mérito de haber difundido el nuevo verbo de la vanguardia, representado por el caligrama que sustituye el signo gráfico de la escritura.

Ya Marinetti y el movimiento futurista habían creado las premisas estéticas del vanguardismo al afirmar la necesidad de una revolución estética que precediera a cualquier otra revolución. Pero ¿en qué consistía la revolución vanguardista? Según Giménez Caballero se propone desintegrar la literatura, reduciéndola exclusivamente a la imagen, concentrando el significado en la metáfora; es decir, la vanguardia quiere atomizar la sociedad del mismo modo que la literatura lo hace a través de una subversión. Gecé expresa sus ideas en la entrevista «Entre Góngora y la posmodernidad», en *Punto y Coma* (1986, 5), donde el autor sostiene que la vanguardia española no creó una ruptura absoluta con la tradición, sino que fue un intento de unir innovación y herencia clásica. Para Giménez Caballero, el homenaje a Góngora de 1927 simbolizó esa síntesis entre revolución estética y tradición literaria española, y además afirma que *La Gaceta Literaria* fue un espacio abierto a escritores de diversas tendencias e identidades culturales (catalanes, vascos, sefardíes, iberoamericanos). Pero, añade, la creciente polarización política de finales de los años veinte destruyó ese proyecto y condujo al enfrentamiento previo a la Guerra Civil. Además, aunque el título de la entrevista menciona la posmodernidad, el escritor no desarrolla una teoría sistemática del concepto: la utiliza para defender una cultura menos sometida a las ideologías en cuanto el futuro va a superar las divisiones. El cine,

del que Gecé es pionero, constituye un «arte total»[5], comparable a la función integradora que tuvieron las catedrales medievales, al reunir imagen, música y rito colectivo.

Entre los distintos carteles, se distingue el dedicado al gran amigo Gómez de la Serna, quien el 8 de enero de 1930 dedica a Giménez Caballero un homenaje en la sagrada Cripta de Pombo. Dicho cartel describe a Ramón como «un ciclotrón, en explosión continua, alimentado por su pipa y la hélice de su corbata, patillas y bucles nucleares, voz atronadora, ciclotrónica»[6]. En efecto, Ramón es representado como un ciclotrón (la máquina utilizada para acelerar haces de partículas cargadas eléctricamente). Giménez Caballero no pretende hacer una descripción objetiva, sino transmitir la imagen de la personalidad desbordante y creativa de Gómez de la Serna, y lo hace mediante una sucesión de metáforas que lo presenta como una fuente inagotable de ideas, ingenio y energía creadora. Igualmente, la «pipa» es un rasgo inseparable de la persona del escritor, gran fumador, y su corbata, una hélice que impulsa ese movimiento constante, reforzando la sensación de dinamismo. «Patillas y rizos nucleares» es imagen moderna y poderosa de sus rasgos físicos, comparándolos con la energía del núcleo atómico. Por último, con la descripción de su hablar envolvente, ciclotrónico, su voz se compara con el movimiento de un ciclotrón, sugiriendo una fuerza magnética y un discurso lleno de impulso y velocidad.

A su vez, Ramón, en su reseña del libro *Los toros, las castañuelas y la Virgen*, publicada en *Revista de Occidente*, presentaba a Giménez Caballero como un escritor dotado de extraordinaria energía y originalidad**,** ya que posee un impulso creador, capaz de enlazar asuntos muy diversos y de descubrir relaciones inesperadas entre ellos. Esa libertad asociativa convierte su escritura en algo

[5] Sobre su interés por el cine, véase, entre otros, Carlos Castilla, «El cine a través de *La Gaceta Literaria* y del Cineclub de Ernesto Giménez Caballero», *Poesía,* 22, 1985, 19-62.

[6] El retrato aparece por primera vez en la serie «Itinerarios jóvenes de España» de *La Gaceta Literaria* (II, 44, 15 de octubre de 1928, 7)**.** En la misma página, Giménez Caballero anuncia que ese texto será publicado en el tercer volumen de su libro *Visitas literarias de España*, dedicado a los escritores jóvenes.

vivo, sorprendente y típicamente vanguardista, aunque le reprocha su tendencia a la «impertinencia». Es el aspecto crítico más importante de la reseña: Ramón afirma que Giménez Caballero, por querer ser siempre ingenioso y brillante, acaba siendo indiscreto con las personas y con los temas. Cuando escribe sobre un autor o un libro, incluso para elogiarlo, suele dejar al aludido insatisfecho ya que presenta observaciones demasiado agudas o irreverentes. Utiliza precisamente la palabra «impertinencia», aunque aclara que no pretende ofenderle. Interpreta esa impertinencia como un rasgo juvenil más que como un defecto permanente**.** Dice que esa iconoclasia es propia de la juventud y que ya empieza a desaparecer. Es decir, considera que Giménez Caballero está evolucionando hacia una escritura más equilibrada sin perder su vitalidad.

Pero, en particular, Ramón ve en el libro de Giménez Caballero una renovación de los tópicos españoles**.** El título del libro *Los toros, las castañuelas y la Virgen* reúne los tres grandes símbolos del folclore español. Ramón entiende que Giménez Caballero no los trata de forma costumbrista, sino que los somete a una mirada nueva, moderna y experimental, propia de las vanguardias. No hay todavía una condena política**.** Es importante recordar que la reseña es de 1927, antes de que Giménez Caballero se identificara públicamente con el fascismo. Ramón juzga exclusivamente al escritor y al innovador estético, no al futuro ideólogo político. En conjunto, el juicio que transmite Ramón es ambivalente pero claramente favorable. Admira la imaginación, la audacia y la capacidad renovadora de Giménez Caballero, aunque advierte que su deseo constante de sorprender puede convertirlo en un escritor excesivamente provocador. Para Ramón, ese exceso forma parte de una etapa de juventud y constituye casi el precio de una creatividad excepcional; para el autor de la greguería, Giménez Caballero es un escritor de vanguardia prometedor, antes de que su evolución hacia el fascismo modificara radicalmente la percepción que tuvieron de él muchos de sus contemporáneos.

Nuestro escritor vuelve a abordar la problemática del arte moderno en su libro *Arte y Estado* (1935), donde, en la sección inicial «El arte y la máquina», señala formas y expresiones distintas

del canon previamente consagrado por la Bienal de Venecia (junio de 1934), centrado exclusivamente en la pintura y la música. Giménez Caballero las denomina disciplinas mixtas y son el cine, la radio, las artes gráficas y de propaganda, como la prensa ilustrada y los carteles. De ahí su pregunta retórica: «¿Qué puede la pintura frente a las composiciones, mágicas y dinámicas, del cinema? ¿O frente a los sistemas gráficos de reproducciones plásticas? Pensad, por ejemplo, en el *cartel*. En el fotomontaje. En el huecograbado. En el tecnicolor» (2009, 127). Además, a diferencia de las estéticas de los nuevos movimientos de vanguardia, que negaban el clasicismo y las artes tradicionales, Gecé es favorable a un proceso de integración entre pasado, modernidad y lo que percibe como un posible futuro. Así describe la nueva experiencia artística realizada mediante los carteles:

> Soy un apasionado del *Cartel*. Hasta el punto de que tengo todo un libro sobre ellos. Y uno de mis libros más entusiastas. Puesto que introdujo en el mundo literario la iniciativa de una *crítica de libros* y *de autores* en la forma plástica, rápida y sintética que dan los carteles a otros fenómenos de la producción humana (2009, 127).

Asimismo, con ocasión de la sucesiva exposición de los *Carteles* en Madrid, el escritor ilustra el proceso de elaboración del cartel, tomando como ejemplo la situación de la literatura de vanguardia en España, que representa en el cartel «Universo de la literatura española contemporánea». Se trata del dibujo de un mapa geográfico donde, mediante una serie de coordenadas celestes, vagan planetas, satélites, astros y cometas que representan las obras y aventuras literarias más relevantes de los protagonistas de la vida literaria española.

Recepción crítica del libro *Carteles* y de la exposición

Sebastià Gasch, entre los primeros de la crítica oficial, aborda, en *La Gaceta Literaria* (1 de febrero de 1928, 4), la obra gráfica y visual de Gecé con motivo de la exposición de «Carteles literarios» en las Galeries Dalmau de Barcelona, que considera una

de las manifestaciones más originales de la nueva sensibilidad de vanguardia. Destaca que estas obras no son simples carteles publicitarios, sino una forma inédita de crítica visual en la que texto, tipografía, imagen y composición gráfica se integran para condensar, de manera sintética y dinámica, la personalidad de un escritor o el significado de una obra literaria. Además, el crítico del arte catalán subraya que Gecé sustituye el comentario discursivo por una representación visual inmediata, acorde con los lenguajes modernos del collage, la publicidad y la cultura urbana. La reseña insiste en el carácter innovador de esta fusión entre literatura y artes plásticas, valorando los carteles como un ejemplo de la renovación estética impulsada por las vanguardias y como una contribución decisiva a la modernización de las formas de comunicación artística en España.

Esta síntesis crítica refleja bien el núcleo del texto de Gasch: la legitimación de los carteles de Gecé como una modalidad de crítica literaria visual, basada en la síntesis**,** la inmediatez expresiva y la convergencia entre palabra e imagen: rasgos que el propio Gecé reivindica como definitorios de sus «carteles literarios». El crítico no analiza cartel por cartel, sino que aprovecha la exposición para reivindicar la modernidad artística de Barcelona. Por lo tanto, la exposición aparece como prueba de que la vanguardia española podía dialogar con las corrientes europeas. Además, el tono de la reseña es deliberadamente polémico: Gasch contrapone el dinamismo artístico de Barcelona a la imagen de Madrid, más conservadora en materia de artes plásticas, aunque reconoce el papel desarrollado por *La Gaceta Literaria*, como puente entre ambas ciudades.

En conjunto, el artículo no es solo la crítica de una exposición, sino también un manifiesto en favor de la modernidad artística y del papel de Barcelona como centro de la vanguardia española en ese momento. Además, es la defensa del arte moderno, abierto a las tendencias internacionales (cubismo, surrealismo y otras vanguardias), frente al academicismo y al regionalismo artístico. En definitiva, el crítico catalán presenta la muestra como una prueba de que existe una nueva generación de

artistas españoles plenamente integrada en el movimiento europeo de vanguardia.

También Lluís Montanyà publicó en catalán, en la revista de vanguardia *L'Amic de les Arts* (31 de marzo de 1928), una interesante reseña sobre los «Carteles literarios», poco después traducida y reproducida en español en *La Gaceta Literaria,* donde el crítico destaca algunos aspectos peculiares del libro, característicos de la naturaleza del arte moderno, orientados hacia la rapidez y la síntesis. No es casual que pocas semanas antes Dalí –quien comparte con Giménez Caballero varios temas[7]–, Gasch y el propio Montanyà publicaran el célebre *Manifest Groc* (marzo de 1928), donde exaltaban precisamente la publicidad, el jazz, el deporte, el cine y los objetos de la vida moderna, como modelos de una nueva sensibilidad. Es decir, también para Montanyà el cartel es un medio para comunicar mediante un mensaje visual, en cuanto el elemento gráfico, más que subordinado, se convierte en una nueva forma que facilita la comprensión del contenido a través del ensamblaje de escritura y dibujo, que son valores estéticos intrínsecos, independientes del contenido de la obra.

Montanyà examina varios aspectos fundamentales de los *Carteles*, cuya función era «actuar como respuesta gráfica inmediata, en la cual se esquematizan los puntos esenciales de la obra o del artista que es objeto de la glosa». En lugar de escribir un ensayo convencional, Ernesto Giménez Caballero condensaba su interpretación en una composición visual donde texto, dibujo, tipografía y disposición espacial transmitían una idea de un solo golpe de vista. Montanyà entendió que el cartel no ilustraba un texto previo, sino que era el propio juicio crítico, la forma visual de una opinión, en lugar de un juicio discursivo. Esto suponía desplazar la crítica desde la argumentación lineal hacia una forma sintética y casi instantánea de comunicación.

Además, Montanyà apreciaba que cada cartel reducía una personalidad, una obra o una idea a unos pocos elementos y signos

[7] Véase el interesante, aunque breve artículo de Rafael Santos Torroella, «Giménez Caballero y Dalí: influencias recíprocas y un tema compartido», *Anthropos*, 84, mayo de 1988, 53-56, que estudia la relación artística compartida por los dos autores.

esenciales. Esa economía expresiva coincidía con uno de los ideales de las vanguardias: eliminar lo accesorio para conservar únicamente la estructura significativa, la simbiosis entre literatura y artes plásticas**.** Los carteles mezclaban recursos de la publicidad, el diseño gráfico, la caricatura, la poesía visual y el ensayo. Para el crítico, esa hibridación era precisamente una de sus mayores virtudes: el resultado no pertenecía exclusivamente a ninguna disciplina, sino que constituía un objeto artístico autónomo.

Otra reseña importante es la de Antonio Espina, publicada en *La Gaceta Literaria* (15 de enero de 1928, 5), con motivo de la exposición de los «Carteles literarios». Espina escribe que son el resultado de una «mezcla de literatura y plasticidad; de anuncio y biografía, de banderola y aleluya, de luz y de pregón, públicamente, expresivamente moderno». Además, pone de relieve la rapidez expresiva, el carácter moderno y vanguardista del procedimiento y, en particular, subraya la relación entre crítica, publicidad y creación artística. Y, sobre todo, ve esta experiencia gráfica como un género nuevo, a medio camino entre la literatura y la publicidad, y que describe como «algo de anuncio eléctrico con lámparas de colores». Con esta imagen, Espina quiere destacar que los carteles de Gecé poseen un estilo llamativo y luminoso, como los anuncios eléctricos de la época; un lenguaje moderno y dinámico, basado en el impacto visual y la rapidez de la impresión, más que en una descripción clara y pausada. El crítico destaca la rapidez expresiva y el carácter sintético de la nueva experiencia artística de Giménez Caballero, que no tanto desarrolla un tema, sino que produce un impacto inmediato. Espina afirma que Gecé introduce una forma de crítica propia de la sensibilidad contemporánea, basada en la imagen que mezcla literatura y artes plásticas. El artículo suele citarse como la valoración más favorable de la exposición. Se trata de un comentario breve pero muy lúcido, donde el autor afirma que la función del cartel consiste en ofrecer «una respuesta gráfica inmediata», que esquematiza los rasgos esenciales de un autor o de una obra. Es decir, entiende el cartel como una imagen visual condensada más que una ilustración reveladora «de una cultura y de una erudición formidables, disimuladas bajo una sonrisa clownesca. Auto-irónica» (Montanyà,

1928). Una interpretación que destaca algunos aspectos peculiares del libro, característicos del arte moderno, orientado hacia la rapidez y la síntesis: un medio para comunicar mediante un mensaje visual, y en que el elemento gráfico, más que subordinado, se convierte en una nueva forma expresiva que facilita la comprensión del contenido a través del ensamblaje de la escritura y el dibujo, valores estéticos intrínsecos, independientes del contenido de la obra.

Otra reseña interesante, titulada «Carteles y pasquines», es la de Benjamín Jarnés y constituye un importante comentario crítico sobre el libro de Giménez Caballero, y es un texto publicado en *La Gaceta Literaria* (1 de agosto de 1927, 4). Se trata de un artículo breve, pero muy significativo –aunque no exento de reservas– con que el autor analiza las búsquedas y conquistas estéticas de la vanguardia, en cuanto considera el «cartel» una manifestación artística moderna: condensada, visual, enérgica y capaz de sugerir mucho con pocos elementos. El «pasquín», en cambio, simboliza la deformación polémica o panfletaria, donde predomina el ataque personal y el efectismo.

Jarnés interpreta los carteles de Giménez Caballero como una forma de crítica basada en la síntesis visual, más que en la exposición discursiva tradicional. Destaca el carácter moderno, dinámico y publicitario del procedimiento, ya que el cartel sustituye el largo ensayo por una imagen crítica inmediata, y donde el contraste entre «carteles» y «pasquines», como reza el título de la reseña, sirve para distinguir la auténtica creación vanguardista de la simple provocación o del ataque panfletario.

El elogio de Jarnés se dirige al cartel como género innovador, mientras que el pasquín presenta el riesgo de degradar esa innovación en mera polémica. En definitiva, su reseña subraya la capacidad de Giménez Caballero para condensar la obra de un autor y su experiencia literaria en un esquema gráfico, aunque deja entrever que la rapidez del procedimiento puede conducir a simplificaciones excesivas. En conjunto, Jarnés considera que el cartel constituye un experimento original dentro de la renovación crítica de finales de los años veinte, y ve el libro de Gecé como una manifestación ejemplar de la vanguardia española: una fusión de

literatura, artes plásticas, publicidad y crítica, que rompe con las formas tradicionales de presentar y comentar los libros. Para él, el cartel literario no es un simple reclamo comercial, sino una nueva forma de creación artística y de interpretación de la literatura.

La importancia de la reseña de Jarnés radica en que además el autor documenta la recepción inmediata de los carteles dentro del círculo de la vanguardia española. En 1927 Jarnés todavía veía en Giménez Caballero principalmente a un innovador estético; la posterior evolución política de este último hacia el fascismo pertenece a una etapa posterior y por lo tanto no condiciona el juicio expresado por Jarnés en su artículo «Carteles y pasquines».

De particular interés es igualmente la reseña del gran crítico literario Andrenio[8], seudónimo de Eduardo Gómez de Baquero, aparecida en *El Sol* (3 de mayo de 1927), favorable a la publicación del libro, pero bastante crítica contra el uso del seudónimo «Gecé», utilizado por el autor. Escribe Andrenio:

> Pero ¿a qué busca Giménez-Caballero un casi anonimato ilusorio con ese horrible seudónimo *Gecé*, de marca de ropa? Conserve su firma, que debutó con un libro valiente y arriesgado, o si lo prefiere, busque otro seudónimo más acomodado a la estética del cartel y a cualquier estética que no sea la de la ropa blanca.

A cuya crítica nuestro autor responde, acudiendo a su ironía, siempre en las páginas de *El Sol* (19 de mayo de 1927):

[8] El nombre Andrenio deriva del protagonista de la novela alegórica *El Criticón* de Baltasar Gracián y representa al hombre natural e instintivo, en contraposición a Critilo, símbolo de la razón. Aquí no debe confundirse con el mismo seudónimo empleado por el crítico Andrés González Blanco. Como es bien conocido, Salvador Dalí, en una carta dirigida a Pepín Bello en la que critica duramente *Romancero gitano*, compara al poeta granadino con ese Andrenio, representante de una crítica literaria ajena a la modernidad y hostil a las nuevas vanguardias artísticas, y que incluye entre los «Putrefactos», denominación con la que Dalí, Lorca, Buñuel y Pepín Bello ridiculizaban a quienes consideraban exponentes de una cultura anticuada, académica y convencional.

> Me extrañó mucho su lamento en lo que atañía al hecho de que uno usase seudónimo. No tanto en lo de que este seudónimo fuera el concreto de *Gecé*. ¿No iba a extrañarme de que protestara del «seudónimo» quien más con frecuencia lo utiliza? ¿No iba a sorprenderme que Gómez de Baquero –querido Andrenio– reprochara a los demás el pecado que él ejercita, como virtud, cotidianamente? La actitud resultaba algo absorbente, arbitraria. No hagan los demás lo que yo hago. Lo que quiero para mí, no lo quiero para los demás. Moral egolátrica y antievangélica.
> Andrenio: ¿Por qué no iba a tener uno también derecho al seudónimo? ¿Por qué? Sobre todo, cuando para responder a ese *porqué* poseía una cierta serie de proposiciones (expuestas ya en parte en el libro) y siempre aptas a la reiteración.
> Sería de desear que, en la próxima carta que usted me escriba –en contestación a ésta (y para ello, si gusta, le ofrezco *La Gaceta Literaria*) justificando su propio seudónimo–, acertase a expresar el origen de *Andrenio* con la claridad que yo aspiro a derramar ahora en la justificación de ese *Gecé* que tanto siento le haya disgustado (1).

Y más adelante añade:

> Mi crítica yo la he puesto a este servicio: en la modalidad sintética del «Cartel», instrumento literario para masas. Por tanto no podía menos de abreviar mi nombre en la sencillez mediévica de los imagineros: con unas simples iniciales. […] Volvemos al triunfo algebraico de la inicial. Volvemos a las marcas de la ropa. Usted temía, querido Andrenio, que yo me ofendiera porque *Gecé* pareciese una marca de ropa. Es mi mejor éxito el que usted lo haya así calificado (1).

Gómez de Baquero responde con otro artículo, titulado «Los seudónimos», publicado siempre en *El Sol* (26 de mayo de 1927), una réplica dentro de la controversia, que defiende el uso de los seudónimos literarios y distingue entre el suyo, como firma literaria, y el convertido en una estrategia de propaganda o de creación de un personaje público. Se trata de una respuesta directa a los argumentos de Giménez Caballero sobre la identidad del escritor moderno y la función de los nombres literarios.

Siempre a propósito de *Carteles*, que aquí nos interesa, vale la pena escuchar lo que el mismo Gecé escribe en el prólogo de su libro, en que defiende el uso de su seudónimo:

> El cartelista es irresponsable. El cartelista no tiene más misión que poner su color, su gracia, su ingenio en envolver los productos a veces más groseros, antipoéticos y brutales de la vida, recubriéndolos de un aura luminosa de ilusión, de fosforescencia, de seducción embriagadora. Y utilizar –ya sin la hipocresía antigua– despreocupada, profundamente, el cubo del agua y del jabón.
> De ahí la alegría nueva como de juglar, de frailecillo bueno que trae el cartelista. De ahí su afición al seudónimo. Al seudónimo, al apodo, a ese supernombre que reservará al nombre civil para labores sociales de otro género (y al prenombre, según yo, para solo la familia y los íntimos amigos) (a, 16).

Después, en la *Revista de las Españas* (abril-mayo de 1928) sale un largo artículo del crítico Manuel Abril, «Los carteles literarios de «Gecé», en que el autor analiza el libro de Giménez Caballero, que presenta como una innovación artística, la cual rompe con las formas tradicionales de la literatura y propone un lenguaje visual completamente nuevo. Escribe:

> Están en un error los artistas de avanzada que, pretendiendo ir al *tempo* de su tiempo, quieren, para remozar la poesía, dar a sus poemas articulaciones de jazz, o evocar maquinarias de estos tiempos, o dar saltos de cine en las metáforas… Estaremos en el siglo del avión y del deporte; lo estaremos, quizás, hasta el punto de que el poeta se declare deportista; pero, si eso es verdad, hagámonos deportistas y aviadores. El modo mejor de manifestar nuestro entusiasmo por las máquinas debe ser el de utilizarlas. Cantar el dinamismo estando quietos, o es una impostura o es una tontería (177).

Abril explica que los carteles de Gecé no deben entenderse como simples anuncios o ilustraciones decorativas. Su finalidad consiste en traducir visualmente el espíritu de un escritor, una obra

o una corriente literaria, sintetizando en una sola imagen sus rasgos esenciales. En lugar de representar escenas narrativas, estos carteles condensan ideas, emociones y conceptos mediante símbolos, signos gráficos, tipografía, colores y composiciones de gran dinamismo. El autor considera que esta capacidad de síntesis constituye el principal valor de la propuesta. Para Abril, Gecé logra crear un nuevo género artístico situado entre la pintura, el diseño gráfico, la publicidad y la crítica literaria; el cartel deja de ser un objeto comercial para convertirse en una auténtica interpretación intelectual de la literatura.

Abril sitúa esta obra dentro del clima renovador de las vanguardias europeas, señalando su relación con movimientos como el futurismo, el constructivismo y las nuevas tendencias del diseño moderno. Sin embargo, aclara que Gecé no se limita a imitarlos, sino que adapta esos recursos a un contexto español, creando un lenguaje propio que une modernidad estética y cultura literaria.

Otro aspecto destacado es la importancia concedida al valor comunicativo de la imagen. Abril observa que en el cartel el espectador recibe de manera inmediata una impresión intelectual y emocional de la obra o del autor representado. El cartel funciona como una especie de «crítica visual», capaz de expresar en pocos elementos lo que un ensayo necesitaría desarrollar en numerosas páginas.

El crítico además subraya el carácter experimental de estos trabajos. Los carteles crean, combinan letras, palabras, figuras geométricas, fotografías, dibujos y colores planos, eliminando cualquier elemento superfluo. Esta economía de medios responde al deseo de alcanzar la máxima eficacia expresiva. La composición se basa en el equilibrio entre imagen y texto, donde ambos elementos forman una unidad inseparable.

A lo largo del artículo, Abril insiste en que el verdadero interés de los carteles reside menos en su perfección técnica que en la originalidad de la idea. Considera que son y representan una nueva forma de entender la creación artística, donde la imaginación y la capacidad de síntesis prevalecen sobre el realismo o la representación tradicional. El autor aprecia igualmente la dimensión cultural de la iniciativa, ya que los carteles acercan la

literatura al gran público mediante un lenguaje visual moderno y atractivo, favoreciendo el diálogo entre distintas disciplinas artísticas. En este sentido, entiende que Gecé actúa como intermediario entre la creación literaria y las nuevas formas de comunicación visual propias del siglo XX.

El tono general del artículo es claramente elogioso. Manuel Abril reconoce en Gecé un creador inquieto, innovador y plenamente identificado con el espíritu de la modernidad. Aunque admite que estas propuestas pueden resultar desconcertantes para un público acostumbrado al arte académico; pero sostiene que precisamente esa ruptura constituye su mayor mérito y su aportación es más significativa en el panorama artístico español en cuanto, con referencia a los carteles, es fruto de invención o lectura moderna de las obras literarias de su época, y se distingue profundamente de un juicio literario tradicional. En definitiva, Manuel Abril, más allá de comentar una exposición concreta, reflexiona sobre las posibilidades del lenguaje visual para interpretar la literatura y anticipa el creciente protagonismo que el diseño gráfico, la tipografía y la comunicación visual adquirirían a lo largo del siglo XX. Por tanto, el artículo representa un importante testimonio de la recepción crítica de las vanguardias españolas y del reconocimiento que, en 1928, alcanza la innovadora producción artística de Ernesto Giménez Caballero.

También Juan Ramón Jiménez en sus «Caricaturas líricas» habla de la obra literaria de Gecé en revistas y periódicos durante las décadas de 1920 y 1930, que sucesivamente incorporó en el libro *Españoles de tres mundos* (1942), donde el Andaluz Universal no pretende hacer una biografía, ni expresar un juicio político, sino captar la esencia de una personalidad mediante imágenes de cuño futurista y vanguardista en general. Escribe:

> Escurridizo, tirante, ubicuo este madrileño futurero, fotografiado siempre desde sitio atrevido; perfil y frente a un tiempo, con vagos lentes equilibrados no se sabe en qué arista o qué plano; práctico efectista de segundo cubismo superponedor. Subido y rasero, subrealista y romántico, evadiente y en su lugar, «Gecé», estático ante uno, explosivo ante sí, dentro de sí, alrededor de sí, se dispara sentado.

> ¡Ahí va! ¿Corren los perros, los ratones, los gatos de la biblioteca? Él se ríe bonachero de cejas, compadre: ¡Vamos, que estoy aquí, señores! (165)

Como se ve, no es un homenaje complaciente, sino un retrato de gran finura psicológica. Según ocurre en muchas de sus semblanzas, Juan Ramón evita el ataque directo y construye una imagen donde la admiración por la inteligencia del retratado convive con una crítica a su temperamento. En efecto presenta a Giménez Caballero como un espíritu extraordinariamente imaginativo, inventor de formas nuevas, pero al mismo tiempo dominado por el afán de sorprender y de convertir la literatura en espectáculo. Reconoce su capacidad de síntesis visual y su intuición para descubrir las corrientes de la modernidad, pero deja entrever que esa brillantez corre el riesgo de sacrificar la profundidad y el equilibrio estético.

Desde una perspectiva histórica, el juicio de Juan Ramón resultó también premonitorio. En 1931 Giménez Caballero ya estaba orientándose hacia el fascismo y alejándose del espíritu plural de *La Gaceta Literaria*. Juan Ramón percibió esa deriva como una subordinación de la creación artística a la propaganda ideológica, algo incompatible con su concepción de la poesía como búsqueda de verdad y de belleza.

En consecuencia, la caricatura puede leerse como un retrato doble: celebra el ingenio del creador de los carteles literarios, pero advierte que una inteligencia tan brillante puede perder su libertad cuando la provocación y la ideología sustituyen a la exigencia estética. En efecto, Juan Ramón presenta a Giménez Caballero como un hombre de energía desbordante, incapaz de permanecer quieto, siempre inventando proyectos e iniciativas. Un espíritu vanguardista, fascinado por la novedad, la velocidad y el cambio. Un escritor de gran talento imaginativo, brillante e ingenioso, con una extraordinaria capacidad para contagiar entusiasmo. En fin, una personalidad excesiva y teatral, que convierte la vida y la literatura en una representación continua. Un intelectual, cuya fuerza creadora parece impulsada más por el ímpetu y la intuición que por la serenidad o la reflexión profunda.

El tono del retrato es ambiguo. Juan Ramón admira su vitalidad y su capacidad de innovación, pero al mismo tiempo deja entrever que esa energía puede resultar dispersa, extravagante e incluso superficial. No lo ridiculiza, pero sí insinúa que vive demasiado entregado al movimiento y a la provocación. De todos modos, hay que recordar además que esta caricatura refleja al Giménez Caballero de la época de las vanguardias, cuando dirigía *La Gaceta Literaria*. Más tarde, tras su adhesión al fascismo, Juan Ramón cambió radicalmente su opinión sobre él y sus comentarios posteriores fueron mucho más críticos.

Giménez Caballero y el fascismo italiano

Con el estallido de la Guerra Civil, el rico patrimonio de hombres, ideas y experiencias culturales se dispersa y se transforma. La poesía alterna un retorno a lo humano contemplativo con el compromiso cívico y la denuncia política; mientras que el teatro, con la victoria del franquismo y la restauración de la cultura tradicional, privilegia el «género chico» (breves espectáculos de carácter cómico acompañados de música), con el propósito de satisfacer el gusto del público burgués y provinciano. Surgen después nuevas generaciones de escritores y artistas, divididas entre dos épocas turbulentas: la anterior y la posterior a Franco. Es durante este periodo que la relación de Giménez Caballero con el fascismo italiano se transforma de una simple admiración política en una relación intelectual, personal y cultural muy intensa. De hecho, suele considerársele el primer intelectual español que defendió públicamente el fascismo como una doctrina para España. En particular un viaje a Italia en 1928 cambió profundamente su orientación política. Allí entró en contacto con destacados intelectuales del régimen de Benito Mussolini, entre ellos Giuseppe Bottai, Giovanni Gentile, Filippo Tommaso Marinetti y Curzio Malaparte. Lo que le impresionó del régimen italiano no fue únicamente su autoritarismo. Según los historiadores, le atrajeron especialmente la movilización política de

las masas; el nacionalismo entendido como fuerza revolucionaria; la idea del Estado como principio integrador de la nación; el proyecto de una renovación espiritual de Europa bajo el liderazgo de Roma. Para Gecé, el fascismo no era un fenómeno exclusivamente italiano, sino la expresión política de una nueva civilización latina y católica. Llegó incluso a definirlo como una «nueva catolicidad» destinada a unificar Europa bajo la inspiración de Roma.

En esta nueva conversión tuvo un papel importante la relación de nuestro autor con Curzio Malaparte, al cual dedicó textos, como «Carta a un compañero de la Joven España» (1929), que funcionó como prólogo a su traducción al francés del libro del escritor italiano *L'Italie contre l'Europe*, que Giménez tituló *En torno al casticismo de Italia,* donde presenta la Italia de Mussolini como un ejemplo de regeneración nacional y política. En fin, un prólogo considerado una auténtica declaración política, o mejor, el primer manifiesto intelectual del fascismo español. Por lo tanto, no se trató únicamente de una influencia libresca.

Es decir, Malaparte, que había sido en su mocedad vecino de la mujer italiana del escritor español en la ciudad toscana de Prato, fue una de las principales puertas de entrada de Giménez Caballero al universo intelectual del fascismo italiano. Sus escritos le proporcionaron un lenguaje y una interpretación del fascismo como movimiento revolucionario, nacional y latino. Sin embargo, mientras Malaparte con el tiempo acabó distanciándose de la ortodoxia fascista, Giménez Caballero evolucionó hacia una adhesión mucho más estable: frecuentó los ambientes intelectuales fascistas italianos y cultivó relaciones personales con figuras del régimen e hispanistas afiliados, entre los cuales se distingue el conocido hispanista Carlo Boselli, autor de gramáticas y diccionarios españoles. Además, tradujo *Roma Madre* de Ernesto Giménez Caballero, con el título *Roma risorta nel mondo* (Milán, Hoepli, 1938), que aparece antes de su publicación española (Madrid, Ediciones Jerarquía, 1939). El cambio del título no parece casual: *Roma Madre* encaja mejor con el lenguaje simbólico e ideológico que Giménez Caballero utiliza en esos años, mientras que el título italiano enfatiza la idea de la Roma fascista como

renacimiento universal. Los estudios sobre la obra indican que ambas ediciones corresponden al mismo proyecto intelectual, aunque con adaptaciones distintas para el público italiano y español. De todos modos, se trata de un ensayo de exaltación de Roma y de la Italia fascista, escrito desde la perspectiva ideológica de Giménez Caballero. La traducción de Boselli no fue un trabajo mecánico: en su correspondencia privada confesó que le costó mucho esfuerzo remendar el texto, verificar citas y corregir numerosos errores e imprecisiones del original. Aquí su carta inédita[9] enviada a Gíménez Caballero con las pruebas del libro para que el autor las lea y revise

mi descanso es pelear

Milán, 20 de octubre de 1937/XV

Mi querido amigo Giménez Caballero:

Le confirmo mis cartas 24 de septiembre y 8 de octubre, y postal del 18 de octubre. Supongo en su poder las pruebas de imprenta que le envié certificadas, hasta la página 272 inclusive. Hoy le mando, también certificadas, las últimas pruebas –páginas 273-327, rogándole las corrija y me las devuelva a lo más pronto posible. Cuanto más pronto las recibo –mejor si por avión– más pronto saldrá el libro.

Le adjunto unas notas referentes a puntos dudosos, rogándole me los aclare, dándome rápida contestación.

Su tío, Sr. Negri, ha tenido la bondad de telefonearme esta mañana comunicándome de parte de su Señora la noticia recibida de V., que mi cancillería es cosa segura. ¡Mil gracias por su valiosa intervención! ¡Cuánto me alegro!

Sé que el Conte Merello se queda por ahora en Roma. ¿Sabe V. cuándo tomará posesión del Consulado?

Muy agradecido le saluda

su afmo amigo
Carlo Boselli

¡ARRIBA ESPANA!

[9] Doy mis gracias a Enrique Selva por el envío de la carta.

Gecé sobre su libro *Carteles*

En una publicidad de su libro *Carteles*, aparecida en *La Gaceta Literaria* (1 de marzo de 1927, 4), se podía leer: «¡Novedad! […] Renovación de la crítica literaria. La crítica hacia el futuro. Gran formato. Láminas en colores. Libro para leerlo en facistol», donde el escritor declara su propósito: sustituir la crítica literaria tradicional por una forma visual, tipográfica y vanguardista, influida por el futurismo y el cartelismo. Todo eso coincide con las características materiales de la obra, editada en un formato excepcionalmente grande (aprox. 33,5×24,5 cm), con abundantes láminas y composición gráfica. De hecho, reseñas del momento como estudios posteriores sobre la obra recuerdan precisamente ese eslogan publicitario y explican que el gran tamaño justificaba la broma de que debía leerse «en facistol». Estamos hablando de un espíritu abierto hacia la modernidad y la ruptura de los cánones artísticos y literarios del pasado; el mismo escritor declara su ansia de renovación y modernidad, así como su interés por el cine en el panorama bastante incierto y confuso, en parte aún ligado a la tradición. Es el autor que en varias ocasiones reivindica su protagonismo en defensa de la modernidad. En una entrevista de 1978 afirma:

> Pero yo inserté algo que esos periódicos no poseían: visión política y cultural. Ante todo, un enlace de generaciones: la del 98, la de 1914 o de la Gran Guerra, cuyo final daría un título bélico a la nuestra del 27 «vanguardista». Después puse un ímpetu nacional y aún imperial a potenciar las regionalidades y nacionalidades ibéricas (Portugal, Cataluña, Vasconia, Galicia…) admitiendo sus lenguajes tradicionales. Luego ampliando a toda América nuestra acogida. Y aún a los sefardíes que hablaban nuestro viejo castellano. Y recorriendo en *Circuito imperial* (así titulé mi libro, publicado por *La Gaceta* en 1929) nuestros antiguos dominios europeos. (Rivas, 1978, 1).

Siempre a propósito de *Carteles*, el mismo Gecé escribe en «Contraseña biográfica del guía»:

> *Carteles* era un libro grande, con pretensión de crear un nuevo género de crítica literaria: el cartel, síntesis literaria que me condujo hasta el grafismo. En efecto: en Barcelona inauguré una exposición de carteles literarios que fue adquirida como la de un pintor (Selva, 1988, 5).

Las recepciones de hoy

El interés hacia los carteles de Giménez Caballero sigue en el tiempo, como muestra su publicación en 1986 en la revista *Poesía* del Ministerio de Cultura, como igualmente no para la atención de la crítica hacia el libro. En particular nos limitamos a recordar los dos artículos, relativos al tema, presentes en el catálogo *Madrid-Barcelona. Carteles literarios de Gecé* (1994), editados por la Universitat de Barcelona y el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, el de Juan Manuel Bonet, titulado sencillamente «Cartel Gecé», que presenta a Ernesto Giménez Caballero como una de las figuras más originales y contradictorias de las vanguardias españolas, aunque su obra y su personaje resultan todavía difíciles de juzgar:

> Dos libros publicados este año, y bien distintos entre sí, como son *Las palabras de la tribu* de Umbral y *Las armas y las letras* de Trapiello, permiten comprobar que el fundador de *La Gaceta Literaria* sigue en el purgatorio. El primero lo despacha calificándolo de «Ramón Gómez de la Serna sin talento» y de «Groucho Marx del fascismo español». El segundo, aunque elogia *La Gaceta Literaria*, descalifica la literatura de su director, comparándola un poco en la línea de la «caricatura lírica» que le dedicó Juan Ramón en *Españoles de tres mundos* con una complicada maquinaria (3).

A continuación, siempre Bonet habla del personaje como impulsor de la modernidad cultural en España mediante iniciativas como *La Gaceta Literaria* y su experimentación con nuevas formas de expresión. El artículo se centra naturalmente en el libro de los *Carteles* de Giménez Caballero, realizados entre 1925 y 1927, que Bonet interpreta como una forma innovadora de crítica literaria. En lugar de escribir reseñas convencionales, Gecé condensa su

interpretación de un escritor o de una obra en una composición visual donde conviven palabras, dibujos, símbolos, tipografías y referencias culturales. Por lo tanto, el cartel funciona así como una «crítica gráfica», capaz de sintetizar la personalidad y la producción de cada autor. El ensayo sitúa en el contexto de las vanguardias europeas el libro de los carteles, donde confluyen diversas influencias: los caligramas de Guillaume Apollinaire; las «parole in libertà» del futurismo de Filippo Tommaso Marinetti; el collage y la integración de texto e imagen desarrollados por artistas como Francis Picabia; el lenguaje gráfico de la publicidad y la prensa moderna.

Otro aspecto importante que Bonet señala son los carteles como documentos privilegiados de la Edad de Plata de la cultura española. En ellos aparecen escritores, filósofos y artistas, ofreciendo una especie de mapa visual de la vida intelectual española de los años veinte. Finalmente, sostiene que estos trabajos, aunque poco comprendidos en su momento, anticipan formas contemporáneas de comunicación visual en las que imagen y texto se integran para transmitir una idea crítica de manera inmediata. Por ello reivindica los carteles de Gecé como una aportación singular tanto a la literatura como al diseño gráfico y a la historia de las vanguardias españolas.

Sigue en el catálogo el artículo «Carteles literarios de Gecé» de Martí Peran, que interpreta esta nueva experiencia literaria no a través de simples anuncios o ilustraciones, sino con una forma nueva de escritura visual propia de las vanguardias de los años veinte. Entre sus ideas principales el crítico destaca que:

> En estos carteles, además, se hace muy visible el interés de Gecé por incorporar materiales diversos a la composición hasta convertirlos en un auténtico lugar de reunión de fragmentos; trozos de realidad que no sirven a ninguna función representativa o simbólica, sino que se exhiben como testimonios fieles de alguno de los asuntos que se quiere destacar. De ahí que en cierta ocasión el mismo Gecé definiera los carteles como «ensayos de post-expresionismo embalado, utilizando para la expresión de un objeto su fenomenalidad más cruda y más directa» (17).

Peran destaca que el cartel sustituye el discurso largo por el impacto inmediato de la imagen y de palabras aisladas. Giménez Caballero quiere que la literatura funcione con la rapidez y la fuerza visual de la publicidad, el cine y la tipografía moderna. Por tanto, estos carteles anticipan aspectos de su pensamiento posterior, cuales: la preferencia por la comunicación visual, la simplificación de los mensajes y la idea de movilizar al espectador mediante imágenes contundentes. En definitiva, el cartel sustituye al discurso largo por el impacto inmediato de la imagen y de palabras aisladas; anticipa aspectos del pensamiento posterior del escritor.

Además, el crítico sostiene que Gecé transforma el comentario literario tradicional en una imagen sintética**,** donde palabras, tipografías, fotografías, dibujos y signos gráficos se combinan para condensar una interpretación de un autor o una obra. El cartel deja de ilustrar un texto para convertirse en el propio discurso crítico.

Para Peran los carteles incorporan recursos propios del anuncio comercial, del periódico y del diseño gráfico para acercar la literatura al espacio urbano, rompiendo las fronteras entre la alta cultura y la cultura visual moderna. En conjunto, son un experimento pionero que anticipa formas contemporáneas de comunicación visual y demuestran cómo la crítica literaria puede expresarse mediante imágenes, tipografía y montaje, sustituyendo el discurso analítico por una síntesis gráfica de gran fuerza expresiva. Peran también señala que existe una continuidad entre los carteles vanguardistas de los años veinte y la evolución ideológica de Giménez Caballero hacia el fascismo. Es decir, no considera que haya una ruptura absoluta entre ambas etapas, sino que algunas de las ideas sobre el poder de la imagen ya estaban presentes en sus primeros carteles y después fueron reutilizadas con fines políticos.

Igualmente, Fabio Rodríguez Amaya analiza el libro de Giménez Caballero en su artículo «Los Carteles Literarios de Giménez Caballero (Gecé), fruto de invención y crítica entre *ludus*, poesía y pintura» (2000), como una innovadora forma de crítica y difusión de la literatura de vanguardia, que combinan imagen y

texto para representar visualmente las relaciones entre autores, movimientos y obras; destaca su influencia del futurismo y de las nuevas formas de comunicación de los años veinte.

También Andrew A. Anderson en su libro *El veintisiete en tela de juicio* (2005), analiza el cartel «Universo de la literatura española contemporánea», que representa la literatura española de la época, en el que aparecen escritores, revistas, instituciones y diferentes grupos literarios. Anderson utiliza este cartel para cuestionar la visión tradicional de la Generación del 27 como un grupo cerrado y homogéneo. Los poetas que posteriormente identificamos como miembros del 27 aparecen relacionados con escritores de generaciones anteriores, como Unamuno, Juan Ramón Jiménez, Baroja o Valle-Inclán, y con figuras como Ortega y Gasset. La imagen del cartel demuestra que los jóvenes escritores del 27 formaban parte de un panorama cultural mucho más amplio, en contacto con diferentes tendencias, revistas y movimientos literarios. Por ello, Anderson considera que la etiqueta «Generación del 27» puede simplificar una realidad literaria mucho más compleja. En particular, el cartel permite observar cómo era el campo literario español en 1927, antes de que la historiografía posterior estableciera una imagen fija de lo que entendemos por Generación del 27.

Por último, Bernat Padró Nieto se interesa por los carteles en su artículo «Teoría de las constelaciones literarias. Giménez Caballero, analista del campo intelectual español», publicado en *Tropelías* (18 de octubre de 2020). Se trata de un estudio importante para comprender una faceta menos conocida de Ernesto Giménez Caballero: su labor como crítico visual y creador de «carteles literarios». En efecto, el argumento central del artículo es que los carteles no eran simples experimentos gráficos ni curiosidades vanguardistas, sino una auténtica teoría de la literatura expresada visualmente. Entre 1925 y 1927, mientras escribía reseñas para *El Sol*, desarrolló una forma alternativa de crítica en la que sustituía el discurso lineal por mapas, diagramas y constelaciones de autores y obras. Además, Padró destaca un aspecto relevante del libro, que rompe con la crítica tradicional y transforma la reseña en un cartel, en cuanto la disposición espacial

de los nombres tiene tanto significado como las palabras: el cartel «Universo de la literatura española contemporánea» es el ejemplo principal del estudio. En él, los escritores aparecen organizados como si fueran estrellas de una constelación. La cercanía o lejanía entre ellos expresa afinidades estéticas, generaciones e influencias, ofreciendo una representación del campo literario español de los años veinte. Padró relaciona estos carteles con los recursos del futurismo, el montaje, la publicidad, la tipografía experimental y los caligramas. La crítica deja de ser exclusivamente verbal para convertirse en un objeto visual.

Es significativo que Padró se centre en el Giménez Caballero de los años veinte, antes de que su adhesión al fascismo marcara decisivamente su trayectoria. El artículo analiza los carteles como productos de la cultura de vanguardia, sin dejar de reconocer que esa experimentación visual forma parte de una evolución intelectual que otros estudios han relacionado posteriormente con su pensamiento político. En conjunto, es un estudio muy sólido porque combina historia literaria, teoría de la crítica, cultura visual e historia de las vanguardias, y demuestra que los carteles de Giménez Caballero constituyen una forma original de crítica literaria visual, no un simple complemento de su producción periodística.

Bibliografía

ABRIL. Manuel. (abril-mayo 1928) «Los carteles literarios de "Gecé"». *Revista de las Españas*. 20-21. 177-180.

ANDERSON. Andrew A. (2005) *El veintisiete en tela de juicio. Examen de la historiografía generacional y replanteamiento de la vanguardia histórica española*. Madrid. Gredos.

BONET. Juan Manuel. (1994) «Cartel de "Gecé"». «*Carteles literarios» de Gecé*. Universitat de Barcelona/M.N.C.A.R.S. Madrid-Barcelona. 3-7.

DENNIS. Nigel. (primavera 1994) «En torno al Cartelismo de Ernesto Giménez Caballero». *Romance Quarterly*. 41. 2. 102-109.

DENNIS. Nigel. (1997) «De la palabra a la imagen. La crítica literaria de Ernesto Giménez Caballero, cartelista». *El*

universo creador del 27. Literatura España Contemporánea. C. Cuevas García (ed.). 363-377.

ESPINA. Antonio. (1928) «Los carteles de "Gecé"». *La Gaceta Literaria*. 26. 15.1.1928. 5.

FALGAROLLE. Adolfo. (mayo 1927) «"Carteles" y "Los toros, las castañuelas y la Virgen (nota)"». *Les Nouvelles Littéraires.*

GASCH. Sebastià. (1.2.1928) «Madrid-Barcelona La exposición en Dalmau». *La Gaceta Literaria*. 27. 4.

GIMÉNEZ CABALLERO. Ernesto. (1927) *Carteles* [por Gecé]. Madrid. Espasa Calpe.

GIMÉNEZ CABALLERO. Ernesto. (19.5.1927) «Carta a "Andrenio". Los seudónimos». *El Sol*. 1.

GIMÉNEZ CABALLERO. Ernesto. (15.2.1929) «Carta a un compañero de la Joven España». *La Gaceta Literaria*. 15.

GIMÉNEZ CABALLERO. Ernesto. (1979) *Memorias de un dictador*. Barcelona. Planeta.

GIMÉNEZ CABALLERO. Ernesto. (1986) «Carteles literarios». *Poesía*. 26. Madrid. Ministerio de Cultura.

GIMÉNEZ CABALLERO. Ernesto. (julio-agosto 1986) «Entre Góngora y la posmodernidad». *Punto y Coma*. 4. 11-14.

GIMÉNEZ CABALLERO. Ernesto. (2009) *Arte y Estado* [1935], edición de Enrique Selva, Madrid, Biblioteca Nueva.

GÓMEZ DE BAQUERO. Eduardo (Andrenio). (3.5.1927) «Letras e ideas. *Carteles*». *El Sol.*

GÓMEZ DE BAQUERO. Eduardo (Andrenio). (26.5.1927) «Los seudónimos». *El Sol.*

GÓMEZ DE LA SERNA. Ramón. (octubre 1927) «"Los toros, las castañuelas y la Virgen", por Ernesto Giménez Caballero». *Revista de Occidente*. 18. 129-133.

JARNÉS. Benjamín. (1.8.1927) «Carteles y pasquines». *La Gaceta Literaria*. 15. 4.

JIMÉNEZ. Juan Ramón. (1942) «Caricaturas líricas». *Españoles de tres mundos*. Buenos Aires. 165.

HERVÁS Y HERAS. Josenia. (enero-marzo 2021) «Un madrileño en la revista *Bauhaus*. Los Carteles de Gecé». *Archivo Español.* XCIV. 373. 69-84.

MONTANYÀ. Lluís. (31.3.1928) «La literatura. Panorama. Cartells Literaris». *L'Amic de les Arts*. 23. 174-175.

PADRÓ NIETO. Bernat. (2020) «Teoría de las constelaciones literarias. Giménez Caballero, analista del campo intelectual español». *Tropelías*. 7. 1091-1108.

PERAN. Martí. (1994) «Carteles literarios de "Gecé"». Madrid-Barcelona. Universitat de Barcelona/M.N.C.A.R.S. 9-20.

RIVAS. Francisco. (3 noviembre 1978) Suplemento literario de *Pueblo*.

RODRÍGUEZ AMAYA. Fabio. (2000) «Los carteles literarios de Giménez Caballero (GECE): Invención y crítica entre *ludus*, poesía y pintura». *Ludus, Cine, Arte y Deporte en la literatura española de vanguardia*. Valencia. Pre-Textos. 352-367.

SANTOS TORROELLA. Rafael. (mayo 1988) «Giménez Caballero y Dalí: influencias recíprocas y un tema compartido». *Anthropos*. 84. 53-56.

SELVA. Enrique. (1988) *Ernesto Giménez Caballero/Prosista del 27* (Antología). Selección de textos. Documentación: La Gaceta Literaria. *Anthropos*. 7.

SELVA Enrique. (2000) *Ernesto Giménez Caballero. Entre la vanguardia y el fascismo*. Valencia. Pre-Textos.

SELVA. Enrique. (2009) «Exaltación y profecía de una estética fascista». Introducción a Ernesto Giménez Caballero, *Arte y Estado*. Madrid. Biblioteca Nueva. 11-109

TORRE. Guillermo de. (enero 1929) «La trayectoria de Giménez Caballero». *Síntesis*. 20. 143-156.