

Selena Millares (ed.). *Diálogo de las artes en las vanguardias hispánicas*. Madrid. Iberoamericana - Vervuert. 2017.

En un mundo como el actual, la aparición de un libro como *Diálogo de las artes en las vanguardias hispánicas*, editado por Selena Millares, constituye una réplica bienvenida a la tendencia de erigir fronteras y muros, y, en cambio, enfocar los puentes que se construyeron a través de un diálogo fecundo entre varios mundos, en este caso durante las vanguardias históricas tanto entre las diferentes artes, como entre América y España. El volumen da cuenta de los resultados de un total de dieciséis estudios llevados a cabo en el marco del proyecto de investigación homónimo (que supone, además, la continuación de uno anterior que se ocupaba con el diálogo interatlántico de las prosas hispánicas de vanguardia). El extenso abanico de los temas comprende, además del mencionado diálogo interartístico, el reflejo que tuvo en el ámbito de la crítica el análisis de la confluencia de artes y letras en revistas literarias, y las contribuciones de los marginados tanto por género como por espacio geográfico.

La compilación se abre con una inmersión en el mundo de la revista *Bolívar*, editada en Madrid entre febrero de 1930 y enero de 1932, que estableció un vínculo entre España y América y que ya apunta desde el título a su índole panhispánica. Raquel Arias Careaga emprende una andadura a través de la revista y sus autores que incluye apuntes sobre otras revistas de la época y consideraciones histórico-literarias. Arias Careaga define la publicación como «representante de «la otra vanguardia»» (17), con su compromiso político con las clases menos beneficiadas, y ofrece al lector una imagen completa y contextualizada tanto de la ideología política como del intercambio entre el Viejo y el Nuevo Mundo que se desplegó en sus páginas, a través de la literatura, la pintura, el teatro, el cine, pero también noticias políticas, económicas y sociales, haciendo especial hincapié en las portadas y las ilustraciones. En otra revista literaria de la época, *Martín Fierro*, fundada en Buenos Aires por Evar Méndez en 1924, aparecen los *Membretes* de Oliverio Girondo, que se convierten en el objeto de estudio del capítulo que firma Francisca Noguerol centrado en este peculiar género «composiciones breves a medio camino entre el aforismo y la greguería» (311)-, así como en el diálogo que mantuvo con Ramón Gómez de la Serna. A partir de la selección de unos membretes en concreto, Noguerol nos demuestra su construcción de una nueva expresión despejada de adornos, su defensa de Goya, su cercanía al dadá y futurismo, y su rechazo al cubismo.

Esperanza López Parada discute la integración de la fotografía en las vanguardias bonaerenses, y en particular el fotomontaje o los *collages* que se llevaron a cabo en las publicaciones periódicas *Caras y Caretas* y *Martín Fierro*. El fotomontaje se utilizaba entonces para lograr una veracidad mayor para imágenes que fueron tomadas a posteriori y, por tanto, necesitaban efectos adicionales para producir la ilusión de inmediatez, o incluso para defender ciertas posturas ideológicas. También proporciona al lector, que puede disfrutar de las fotografías incorporadas en el capítulo, un recorrido por el trabajo de Horacio Coppola, fotógrafo aceptado en el Buenos Aires literario, dentro de un ambiente que se mostraba más bien receloso hacia el oficio. Sonia García López, por su parte, se adentra en otro tipo de *collage* en *Esencia de verbena* (1930), un cortometraje de Ernesto Giménez Caballero subtítulo «Poema documental de Madrid en 12 imágenes» y por el que desfilan personajes literarios de la época como Gómez de la Serna. García López considera el uso del *collage* como práctica intermedial, pero el principal interés de sus consideraciones se basa en que el análisis no se restringe al aspecto estético o al *collage* como técnica, sino que incluye también el alcance conceptual del mismo.

María José Bruña Bragado nos proporciona otra visión del cine con un análisis de dos guiones vanguardistas de Concha Méndez, *Historia de un taxi. Argumento cinematográfico original* (1927) y *El personaje presentado como espectáculo* (1931). Se completa el ensayo con un breve repaso de sus textos teóricos sobre el cine, su vida y la marginación que sufrió por ser mujer, como demuestra, por ejemplo, la exclusión de la antología de Gerardo Diego. Estos guiones, perdidos, abandonados en archivos o nunca estrenados, son uno de los aspectos más olvidados de su quehacer y reflejan el protofeminismo de Méndez, así como el espíritu vanguardista de escribir con una gran libertad y mezcla de géneros. El trabajo sobre la marginación de género lo encontramos también en el capítulo de Carmen Valcárcel, que inspecciona la obra de la pintora surrealista catalana Remedios Varo, exiliada en México desde 1941, con especial atención a su rebelión y subversión contra el canon de feminidad establecido por los surrealistas, así como la conjunción de su obra plástica con la escritura. Valcárcel llega a la conclusión de que Varo «fue capaz de conjugar los opuestos, de combinar lo orgánico y lo inorgánico, lo animal y lo vegetal, lo natural y lo tecnológico, lo vital y lo angustioso, como medio de camino espiritual y como fusión final con el cosmos como fuente de energía» (426).

Otra pintora, la expresionista Anita Malfatti, se convierte en la protagonista del ensayo de Jorge Schwartz, que, además, lleva al lector al territorio brasileño, a menudo dejado de lado en los estudios hispánicos. La historia personal de la pintora explica la impronta que tuvo el expresionismo

alemán en ella después de pasar unos años en Berlín, en oposición a sus contemporáneos, cuya mirada se dirigía principalmente a París -más tarde recibirá también una importante influencia de Estados Unidos (donde Edward Hopper fue su discípulo más famoso)-. Schwartz entreteje en estos apuntes un detallado recorrido de la faceta expresionista (con reproducciones al final del capítulo) de su quehacer artístico y la cercana relación con los escritores Mário y Oswald de Andrade, defensores apasionados de su obra.

Selena Millares, por su parte, se ocupa con dos pintores surrealistas que obraron desde otro espacio periférico, el de las Antillas: el coruñés Eugenio Fernández Granell y el cubano Wifredo Lam, autor este último del cuadro de la cubierta del volumen. Del primero, que se refugió en la República Dominicana y Puerto Rico, analiza *Isla cofre mítico*, un híbrido «inclasificable que incluye elementos poéticos, históricos y ensayísticos» (289), ilustrado íntegramente por Fernández Granell y donde la isla se erige como mito, o como utopía posible. Wifredo Lam, por lo contrario, hizo el camino a la inversa: dejó su Cuba natal para mudarse primero a Madrid y más tarde a Francia, donde Breton lo invita a ilustrar su extenso poema *Fata Morgana*, antes de volver a Cuba vía la República Dominicana. De vuelta en La Habana, según Millares, Lam subvierte el mito insular y pinta *La jungla*, en la que se unen violencia e ideología evocando «una ausencia, una nostalgia, un lugar que pudo haber existido antes de la destrucción de los bosques para la explotación de grandes plantaciones» (307).

La faceta de un escritor como crítico de arte se revela en las páginas de Domingo Ródenas de Moya, dedicadas a Guillermo de Torre, que define como «auténtico puente vivo entre esos tres ángulos [...] que forman las artes, las letras y las vanguardias hispánicas [...] (y hasta entre los cuatro que surgirían de dividir las vanguardias entre la orilla española y la americana)» (331). Ródenas de Moya se centra en su crítica de Sonia y Robert Delaunay, la nueva pintura española y americana -con especial atención a Picasso, Gris, Dalí, Torres-García-, su rol en *Gaceta de Arte*, su correspondencia con Gullón, Westerdahl y Ferrant, y el manifiesto que redactó para ADLAN (Amigos de las Artes Nuevas). El capítulo que firma Belén Castro Morales examina también la crítica del arte: descubrimos que -opuestos a la crítica académica, los jurados y los premios que no apoyaban al nuevo arte- los poetas del momento defendieron a «neoimpresionistas, *fauves* y cubistas» (58). Aquí se inspecciona la faceta de Vicente Huidobro como crítico de arte, donde la crítica se entiende «como un diálogo sensible y cultivado sobre la creación estética» (69). Castro Morales analiza el artículo «Jacques Lipchitz» del autor chileno que apareció en *Cahiers d'Art* en 1928 y que constituye un himno poético a la obra del escultor cubista que, según Huidobro, es capaz de transformar el alma. Se cierra con un anexo

muy útil para los estudiosos del campo que recoge todos los textos de Huidobro sobre artes plásticas.

Siguiendo en el terreno chileno, Patricio Lizama Améstica examina tres textos híbridos de ese país: en el primero, *El Cachespeare* (1916) de Juan Francisco González, confluyen periodismo y literatura, donde Lizama se centra en el espacio de la ciudad de Valparaíso y el desciframiento de anomalías. Sara Malvar, que «utiliza las categorías de Le Corbusier referidas a la arquitectura [para] distingu[ir] a los «precursores» -Rimbaud- de los «constructores» - Apollinaire y Huidobro-» (231) para explicar la evolución de la poesía moderna, compone en 1924 el segundo texto aquí analizado, «Tennis», que forma parte de la sección «Notas de Arte» de *La Nación*. El análisis enfoca su descripción del juego en base a las concepciones de Le Corbusier en cuanto a simetría, equilibrio y ritmo. El tercer texto híbrido, de Juan Emar, «Frente a los objetos» (1935), la descripción de una naturaleza muerta de Vargas Rosas, es considerado a partir del desdoblamiento que imagina el escritor y la multitud de miradas posibles. Jorge Fornet analiza la relación de otro pintor chileno, Roberto Matta, con la literatura: sus ilustraciones, su relación con escritores (especialmente con Gonzalo Rojas) y, sobre todo, su concepción del arte, según la cual «Matta no dibujaba perspectivas sino conceptos, [intentando] lograr con el color y la línea lo que otros en el ensayo, pero en vez de usar la racionalidad y la lógica utilizaba valores más íntimos» (122-123). Fornet, además, indaga en su deseo por una cultura poética y sus estancias en Cuba en la Casa de las Américas.

Teodosio Fernández le descubre al lector el universo del pintor catalán Juan Batlle Planas, afincado en Argentina desde los dos años, envuelto en un relato cercano del mundo artístico argentino de la época, con lo que consigue desmentir el juicio de Aldo Pellegrini que nombra de manera introductoria: «La evolución del surrealismo en la Argentina presenta el curioso fenómeno (excepción hecha del grupo BOA) de un desarrollo totalmente independiente de los creadores plásticos y los poéticos» (97). Batlle Planas, cuyo arte fue objeto de citas bellísimas de Olga Orozco, se dedicó también a la ilustración de poemarios y revistas literarias que forman el grueso del análisis de este capítulo, que nos regala diez reproducciones preciosas que acompañan el texto. Rosa García Gutiérrez completa la visión de la poesía ilustrada, ahora del periodo de entreguerras y de nuevo con hermosos ejemplos de estas ilustraciones en un ejercicio que, además, demuestra los estrechos vínculos entre una orilla y otra. Se centra en tres entornos de la época: Gabriel García Maroto, que se forja su camino desde lo exótico hasta la «mexicanofilia» (143), Xavier Villaurrutia, que autoilustró su *Dama de corazones* (que implica un bonito diálogo dentro del

propio volumen donde Villaurrutia aparece una y otra vez), y Federico García Lorca, que ilustró obras de Salvador Novo, Ricardo E. Molinari y Pablo Neruda (con un especial énfasis en la relación de estos dos últimos).

Otro capítulo que posiciona al poeta Xavier Villaurrutia en su centro es el de Anthony Stanton, que explica cómo el discurso oficial en México dio pie a una «historia maniquea hecha con criterios *patrióticos* de conveniencia ideológica» (378), y que en cambio defiende «una visión más amplia y menos dogmática de la vanguardia mexicana» (377). Stanton examina brevemente obras de Gerardo Murillo (el doctor Atl), Diego Rivera y Agustín Lazo en relación con su contexto histórico-político, para pasar luego a un detallado análisis de las colaboraciones que llevaron a cabo Lazo y Villaurrutia (aquí también podemos encontrar una selección cuidada de reproducciones que ejemplifican este diálogo). La simbiosis de los dos artistas, en palabras de Manuel Rodríguez Lozano que Stanton ratifica de cierta manera mediante su análisis posterior, llegaría al extremo de que «Agustín pinta los poemas de Villaurrutia cuando Xavier no escribe los cuadros de Lazo» (391). Alfonso García Morales estudia a otro pintor mexicano, Roberto Montenegro, y el diálogo que mantuvo con los Contemporáneos, ordenado en tres momentos: su *Art Nouveau* de fin de siglo, sus obras mexicanistas del vasconcelismo y, después de la dimisión de Vasconcelos por oponerse a la presidencia de Calles, el abrazo de las vanguardias, donde Xavier Villaurrutia fue su defensor más ferviente, aunque le unía la amistad con muchos de los Contemporáneos. Aquí también, el texto es salpicado de imágenes procedentes de cada una de estas etapas que le dan relieve al relato.

Uno de los grandes aciertos de esta visión panorámica del diálogo de las artes es justamente la incorporación de una pluralidad de reproducciones visuales que no solo ilustran los textos, sino que, a menudo, rescatan documentos de no fácil acceso y apoyan los análisis. Tal como el espíritu de la vanguardia no imponía ataduras a la creatividad y diversidad de su séquito, en este volumen el lector puede hallar una gran variedad de temas e incluso acercamientos heterogéneos que significa una gran aportación tanto a los estudiosos de la vanguardia como al lector curioso. A ellos se les brinda la oportunidad de realizar un viaje hacia otro tiempo, que les lleva, como hemos podido ver, por España, Argentina, México, Perú y Cuba, y durante el cual podrán asomar la cabeza para descubrir elementos recónditos y redescubrir facetas conocidas de grandes artistas que conformaron el arte nuevo de la época.

Laura Hatry
Universidad Autónoma de Madrid