

Entre el organillo y el *jazz-band*: Madrid y la narrativa de vanguardia

Carlos Ramos es profesor de literatura española en Wellesley College desde 1996. Se especializa en la literatura peninsular del XIX y el XX, con énfasis en la Vanguardia literaria y artística, la historia cultural de la España contemporánea y las aplicaciones pedagógicas de la tecnología. En la actualidad prepara una reedición de Surtidor y Canciones de mar y tierra, de Concha Méndez.

Para Esther Villalmanzo

La metrópolis es el ámbito indiscutible de la vanguardia, y el destino del personaje literario moderno está ligado a los condicionantes impuestos por su ubicación física y mental en el entorno urbano. Como Blanche Gelfant señaló en su seminal estudio acerca de la narrativa urbana estadounidense: “In the same way that the city epitomizes the twentieth century, city fiction focalizes the many themes of twentieth-century literature” (21).

La formación y el desarrollo de la conciencia artística moderna coincidieron con la expansión de las grandes ciudades, que fueron a su vez una consecuencia directa de la industrialización, de los aumentos demográficos del siglo XIX y de invenciones que, como la electricidad, el teléfono y el automóvil, estaban destinadas a cambiar las relaciones espaciales y temporales en las sociedades modernas. Más que coincidencia de modernidad y ciudad, se trata de una mutua y simultánea articulación. La ciudad occidental de finales del XIX y principios del XX es el espacio en que se ubican y confluyen las innovaciones de la modernidad material y las obras narrativas que tratan de descifrar las implicaciones de los cambios. Para los artistas, la ciudad era además un territorio seductor por la presencia de enclaves culturales que estimulan el contacto con los mundos



de la imaginación—los museos, el cinematógrafo, el teatro, el cabaret, el circo—y otros, como los cafés, que facilitan el intercambio de ideas. La concentración de elementos de cambio y progreso en las grandes ciudades les atribuye la cualidad de portadoras de la conciencia moderna.

Esos cambios ambientales habrán de transmitirse a las más diversas manifestaciones artísticas, desde la arquitectura a la pintura, contagiando también a los textos narrativos de la vanguardia con nuevas concepciones de la imagen y de la progresión de la trama, principalmente. Las innovaciones vanguardistas encontrarán en el nuevo Madrid, incipientemente modernizado y cosmopolita, de los años que transcurren entre el final de la Primera Guerra Mundial y el inicio de la Guerra Civil, un acicate continuo para la creatividad y el espíritu de aventura. Como preguntaron Buckley y Crispin en su libro sobre los vanguardistas españoles: “Si el hombre ha sido capaz de cambiar su entorno, ¿no sería capaz de cambiarse a sí mismo?” (177). De las afinidades entre lo que la ciudad ofrece y la demanda de novedad y aventura de los jóvenes artistas surgirá una simbiosis que hará de la ciudad en general, y de Madrid en particular, un escenario artístico privilegiado.

La presencia de Madrid en la literatura de la vanguardia española está marcada por una transición triple cuyas implicaciones vamos a rastrear en los tres apartados de este trabajo. Primero, la ciudad se expande demográfica y físicamente, y se inicia su definitiva modernización. Con todo, se trata aún de una modernidad incompleta, marcada, por un lado, por su reciente pasado tradicional y castizo y, por otro, por la inmigración y la nostalgia de lo rural. Segundo, el cambio en la apreciación literaria de la ciudad, que pasa a con-

cebirse como realidad de la mente, más que como un mero referente espacial externo. La percepción artística de la ciudad se verá influida además por nuevas técnicas literarias. Tercero, la evolución de la apreciación moral de la gran ciudad, que pasa de disfrutarse como un escenario lúdico y novedoso, a preocupar como espacio ligado a un sistema económico e industrial que fomenta la alienación existencial. La ciudad se hace sinécdoque del sistema capitalista y de la modernización.

Los límites temporales de nuestro análisis vienen determinados por las fechas de edición de la primera y la última obra que consideramos, es decir, 1925 (*Sentimental dancing*) y 1934 (*Hermes en la vía pública*).¹ Más relevante que las fechas es la determinación de ciertas actitudes hacia Madrid y el progreso en general, que sirvieron de marco a las creaciones artísticas que nos van a ocupar.

La narrativa de la vanguardia en España reacciona contra el casticismo del noventa y ocho y cuestiona las reticencias de aquéllos hacia el progreso industrial y tecnológico que estaba fomentando la urbanización progresiva del país. La afinidad entre la narrativa de vanguardia en España y las pulsiones de la ciudad es inmensa. En palabras de Juan Cano Ballesta: “La gran empresa de la prosa vanguardista es plasmar en su sorprendente retórica la integración del hombre en la cosmópolis moderna” (172). La idea vanguardista de la ciudad como ubicación indiscutida y aceptada contrasta con la visión de la generación del fin de siglo. Lily Litvak, en su estudio sobre la industrialización y la literatura española en el cambio de siglo nos ofrece un sumario preciso de la apreciación de la ciudad en la obra de los autores del noventa y ocho:

En las obras de los escritores españoles de la generación de 1898 hay una preocupación general y un rechazo de la ciudad moderna. Su hostilidad a la ciudad tiene bases tanto sociales y económicas como culturales. Económicamente se veía como un monstruo, *una ville tentaculaire* que chupaba los recursos humanos del campo creando el proletariado de las chabolas. Culturalmente, la ciudad moderna, y especialmente Madrid, era considerada como algo deforme, sin lazos con el pasado y la tradición, algo construido deprisa y sin consideraciones estéticas de ninguna especie. (73)

Cambios en Madrid

El Madrid de Galdós es aún preindustrial, pero sus dimensiones empiezan a parecerse a las de una metrópolis. Entre 1845 y 1875, la población de Madrid pasa de 200.000 a cerca de 400.000 habitantes, siendo la inmigración la razón principal del rápido crecimiento (Bahamonde y Toro 42-43). Galdós formó parte de ese masivo desplazamiento a la capital. *Fortunata y Jacinta* se sitúa en un período de inflexión en Madrid y de alguna manera lo documenta: es el momento del tránsito de una sociedad tradicional a una sociedad moderna. El Madrid de *Fortunata y Jacinta* es aún un entorno estable en el que se mueven algunos personajes inestables. En la ciudad de la vanguardia, la inestabilidad será compartida y contagiosa: con la inmigración masiva, la modernización y la aceleración del ritmo urbano, Madrid dejará de ser una referencia literaria fija.

En España, el principio del siglo XX marca una época de moderada industrialización, pero, sobre todo, de creciente urbanización. Es el período de los ensanches y de la aparición de los grandes alma-

enes, el cinematógrafo y hasta el servicio telefónico automático (Mainer 179). Por ejemplo, el "Cineclub de la Gaceta Literaria," dirigido por Giménez Caballero, se inauguró en Madrid en 1928. En esos años, Madrid actuó como catalizador de cierta actividad vanguardista literaria, en especial para el grupo del veintisiete. Muchos de sus miembros llegaron a Madrid—como el joven García Lorca en 1919—atraídos por la densidad de instituciones culturales y disfrutaron de la abundante actividad artística del Madrid de la época, incluidas las tertulias.

Entre 1877 y 1930, Madrid pasará de alrededor de 400.000 a casi un millón de habitantes. En la misma fecha, Londres tenía más de ocho millones y París casi tres (Fernández García 30-2). Será este un factor importante, pues unido a lo reciente e incompleto de la modernización de la ciudad, determinará que Madrid aparezca a veces en el imaginario de la vanguardia como la hermana pequeña de las metrópolis occidentales.

La modernidad de Madrid en los años de la vanguardia es incompleta, y está marcada aún por la presencia de lo rural. En 1898 se reforma el servicio de limpiezas municipales y llegan a Madrid los primeros tranvías eléctricos. Existen aún, sin embargo, lavaderos públicos a orillas del Manzanares (Cepeda Adán 14). Así describe una viajera inglesa, en su libro de 1922 sobre Madrid, su experiencia en la calle de Alcalá:

In the centre of the street the yellow trams dawdled up and down in what appeared to be an interminable sequence; they suggested the prosaic struggle for life, as exemplified by the human ants that were swarming in and out at the stopping-places. As I

looked, a high powered car of the latest type dashed up-hill and was forced to put on the brakes suddenly because a team of mules, drawing a country cart, had got right across the roadway. (Erskine 8)

Ese parentesco que se da en el Madrid de la época entre lo rural y la metrópolis moderna, lleva a Gómez de la Serna a escribir: "Madrid es tomar por humo de fábrica el humo de las hojas que se queman en montones" (XXV). Pocas imágenes de la narrativa vanguardista conjugan mejor una idea de Madrid en que se mezclan naturaleza, tradición y modernidad que la apertura de uno de los capítulos de *Señorita 0-3* (1932), de Juan Antonio Cabezas:

Madrid había amanecido con cielos de Velázquez. Por las calles circulaba ese oxígeno que fabrica expresamente el Guadarrama para hacer más fino y transparente el otoño. Algunos vencesojos madrugadores tomaban su diaria lección de geometría. Pedro observó que todas las fachadas de la Puerta del Sol tenían ideas de percalina. (171)

Antonio Espina, en *Pájaro Pinto* (1927), hace referencia a una minoría cosmopolita y educada que convive, en el Madrid de la época, con un estrato popular al que no se ha dado acceso todavía a la modernidad. Se trata de una mezcla del Madrid castizo y el de los inmigrantes recientes, al que despectivamente se identifica con el género chico: "La gente del pueblo, esas que salen en las zarzuelas, se apiñaban a la puerta del templo, a derecha e izquierda" (93). Un curioso fenómeno este de la masa urbana despojada de modernidad y relegada, en el Madrid moderno, a mera coreografía folklórica. Curioso, pero no infrecuente: José Díaz Fernández

en un momento de la acción de *La venus mecánica* (1929) presenta la llegada de un torero—el Niño del Olivo—al cabaret del Alkázar, en el que suena frenético el *jazz-band*. Al percibir su presencia, los asistentes se alborotan y se agolpan a su alrededor. Uno de los protagonistas protesta entonces desencantado: "La superstición de los toros—exclamó Víctor—. Madrid, con rascacielos y aeródromos, sigue siendo un lugar de la Mancha" (47). A decir verdad, la idea de un cabaret madrileño se les hace extraña a algunos personajes desde el principio:

Un cabaret español, querrá usted decir—replicó el arquitecto—. Porque en Berlín y en París se divierte uno. Son ciudades de turismo, adonde van las gentes a gastarse el dinero. Aquí sólo vienen los muchachos de provincias, los militares y los estudiantes. Además, allí hay vicio. (42)

Más adelante, una escultora haitiana emite un juicio sobre el atraso de los hombres de Madrid que parece insinuar la presencia de vestigios atávicos que les ligan irremediabilmente al pasado:

Los carpetovetónicos. Los españoles de Madrid. Están muy atrasados. Todavía hablan con las novias desde la calle, a tres pisos de distancia, para terminar casándose con ellas. Algunos quieren morder a las mujeres que pasan. Otros, se cuelgan al cuello medallas y escapularios y van por ahí, a paso de tortuga, con una vela en la mano. Son unos bárbaros. (260)

"Cazador en el alba" (1929), el cuento de Francisco Ayala que da título al libro que lo incluye es, entre los textos que estudiamos, el que más claramente presenta

el contraste entre campo y ciudad. La historia relata la llegada de un joven campesino a la ciudad moderna, debido a su reclutamiento para el servicio militar. No se determina si la ciudad es o no Madrid, pero las referencias a grandes avenidas, edificios altos, y la presencia de suburbios hacen que lo que siempre se denomina "la ciudad," sin ser abiertamente Madrid, lo sea de un modo imaginario e implícito. La dialéctica campo-ciudad aparece en numerosas ocasiones y no queda resuelta ni al final de la narración, pues a pesar de haber abandonado el cuartel y de encontrarse inmerso por completo en el entorno urbano, la aldea permanece en el protagonista como una presencia subconsciente:

Su prehistoria había palidecido hasta quedar casi borrada, traslúcida como la luna al mediodía. El volumen de sus recuerdos agrestes se había retirado hacia el fondo; la aldea era un dibujo incompleto sobre un lienzo plomizo, tras una falsilla de lluvia, pájaro preso en líquida red. (436)

La nostalgia del campo es un motivo que aparece en las narraciones de la vanguardia con relativa frecuencia. En "Esa vaca y yo," uno de los relatos de *Yo, inspector de Alcantarillas* (1928), Giménez Caballero nos presenta a un personaje que se muda a una casa de huéspedes en la periferia, desesperado tras treinta años de trabajo en una oficina:

Soy una ruina, una verdadera ruindad humana, uno de esos productos que cría y pudre una gran ciudad, y que terminan siempre, en una casa de huéspedes, sus últimos días, sin otra fraternidad que la de otros seres semejantes a ellos. (45)

Al final, encuentra la felicidad en la casa de huéspedes a raíz de una perversa relación con una vaca. La intensidad de sus sentimientos hacia ella hace que su percepción del entorno se altere y la pensión se transforme en pueblo y la vaca en madre: "¡Mi pueblo y mi madre! Mi fuerza antigua, mis posibilidades de una vida que no se me ha logrado" (54). Es revelador que la misma pulsión por recuperar el origen rural que motiva al personaje de Giménez Caballero siga viva en algunos personajes de Pedro Almodóvar que viven en el Madrid de finales del XX, pero que vuelven al campo para resolver sus conflictos (*¿Qué he hecho yo para merecer esto?* y *La flor de mi secreto*).

Aunque la Puerta del Sol fue durante toda la Restauración el centro neurálgico de Madrid, en los primeros años del siglo empiezan a aparecer en otras zonas edificios y proyectos urbanísticos que configurarán la fisonomía de la ciudad moderna. En abril de 1910 se inauguran las obras de la Gran Vía, cuyo tercer tramo estaba aún en construcción en 1929. El año 1919 se inauguran el Palacio de Comunicaciones y el Metro de Madrid, entre la Puerta del Sol y Cuatro Caminos por Cibeles. La noción de los centros estáticos que habían sido la Plaza Mayor y la Puerta del Sol empieza a ser contrastada con la del espacio dinámico de la gran avenida, recorrida por coches y tranvías. En 1920, como cerrando una época, muere Galdós.

Cuando en 1944, Ernesto Giménez Caballero, vanguardista y pintoresco ideólogo fascista, escribe sobre los siete estilos de Madrid en su ensayo *La arquitectura y Madrid*, el séptimo de ellos es "el Madrid progresista de antes de la Guerra, en torno a la Gran Vía neoyorquina" (*La arquitectura* 167). Si sustituimos progresista por van-

guardista habremos localizado la ubicación madrileña privilegiada por la narrativa de la vanguardia. El adjetivo “neoyorquina” revela la vocación cosmopolita de ese espacio que se concibe para dotar a Madrid de una avenida capaz de satisfacer las necesidades y las aspiraciones de una metrópolis moderna. Los edificios que se construyen en los dos primeros tramos de la Gran Vía responden a un enfoque historicista, que llevará por ejemplo a Ignacio de Cárdenas al uso del barroco en la fachada del edificio de la Compañía Telefónica (1925-1929). Por los mismos años Manuel Muñoz Monasterio emplea el mudéjar como referencia en la Nueva Plaza de Toros de Madrid (las Ventas) (1919-1930). Está en juego la noción de cómo debe ser la nueva arquitectura española y en el debate que se establecerá, los arquitectos se alinearán en un espectro que irá desde el tradicionalismo hasta la vanguardia (De San Antonio Gómez y Sambricio 255-61). La concepción que Giménez Caballero tiene de los valores españoles le lleva a preferir el Madrid imperial de los Habsburgos, en torno a la Plaza Mayor (*La arquitectura* 167). Ni qué decir tiene que cuando escribe en la postguerra² su apreciación de la Gran Vía y de la modernidad que representó es apocalíptica:

Pero convengamos que el cemento es atroz. Huele a socialidad, a planes quinquenales, a novela bolchevique, a película yanqui, a mujer libre, a miseria organizada, a disolución de la familia, a funcionarios numerados. Si hay un material hostil para colgar un crucifijo, es el cemento. En Madrid, el reino del cemento es la Gran Vía. (*La arquitectura* 176)

Giménez Caballero reclama como

esencia de Madrid aquello que le recuerda su pasado imperial:

Quizá en el edificio de los Nuevos Ministerios, al final de la Castellana, apunte una genuina y filial ansia escorialense, una vuelta a los orígenes mismos de Madrid, orígenes fundacionales, burocráticos. Médula de la nación. Puesto de mando central. (*La arquitectura* 177-78)

Gómez de la Serna, por el contrario, percibe que para integrarlo en la modernidad del siglo XX, hay que sacudir a Madrid de cualquier lastre de la capitalidad imperial:

No puede tener Madrid el tono tétrico que se le ha querido dar. Está a cien mil leguas de El Escorial. La Inquisición aquí fue cosa más política que religiosa, y la displicencia mundana de este pueblo se delata en que pasea alrededor del ángel caído con sonrisas luciferianas. (XXII)

Las referencias urbanísticas y arquitectónicas que ambos emplean están cargadas de connotaciones ideológicas y hacen crudamente visible el desgarramiento de las dos Españas en la primera mitad del siglo.

La ubicación de la Gran Vía es muy cercana a las zonas tradicionales y hasta castizas de Madrid, creándose así un contraste y hasta una tensión que para Giménez Caballero se establece entre lo genuinamente español y la amenaza del internacionalismo:

Todavía en el primer trozo de esa Avenida queda, como una antigua fragancia de solera, una degustación sabrosa que le viene de la calle de Alcalá, de la Cibeles, de la parroquia de San

José y de las afluencias laterales que llegan de la Puerta del Sol, Montera, Infantas, Fuencarral.... Pero después todo se transforma en película, en exotismo, en judería internacional, en Vía que huye cuesta abajo hacia una estación, hacia el infinito, cargada de maletas, de hoteles, de cines, de transeúntes con caras extranjeras, de rumores cosmopolitas y olor a gasolina, con luces cegadoras y turbias del neón por la noche. (*La arquitectura* 176-77)

También en su percepción de la arquitectura, la narrativa de la vanguardia deja constancia de la existencia de una lucha entre el nuevo Madrid—el de la Gran Vía y las grandes avenidas—y el tradicional, de calles estrechas y enrevesadas. Una poderosa imagen en *La venus mecánica* hace la tensión manifiesta:

La tarde estaba espléndida. El auto atravesó la Castellana, la calle de Alcalá, la Gran Vía, a esa hora de las cuatro en que la ciudad pone otra vez en juego su musculatura de titán. Después dejó la avenida de Pi y Margall y atravesó calles estrechas como tubos. Otra ciudad gibosa y paralítica se agarraba a la urbe moderna, como una vieja raíz difícil de extirpar. (82)

Algunos años más tarde, la arquitectura formalista moderna recibe la crítica de Hermes, el protagonista de *Hermes en la vía pública* (1934) de Antonio de Obregón, quien rechaza vivir en una casa que parece reunir las características del “International Style”:

¿El estilo moderno? Las revistas publicaban fotografías seductoras. Nada de cornisas, cúpulas ni tejados. Puras formas geométricas, nada más. Hay que vivir entre tubos de acero y acomodarse

sobre pirámides, trapecios y tarugos.... No más curvas. Higiene, luz.... Hermes tampoco se decidió por una casa de vanguardia. La verdad fué (sic) ésta: estaba solo en el mundo. Se puede vivir solo en una casa con grandes bibliotecas, comodidad, alfombras, damascos, pero no es posible hacerlo entre cañerías brillantes, hules, cristales. A Hermes le dió miedo su soledad. En el primer caso, los días de tedio, uno se pasea silenciosamente por los salones, lee; y en cuanto al segundo, ¿qué puede hacer uno solo durmiendo en una sala de disección, desayunándose en un quirófano o sentándose a filosofar sobre un prisma recto de base cuadrada? (211-12)

Una imagen del edificio de la Telefónica en construcción abre *Señorita 0-3*, novela publicada en 1932, pero ambientada en 1927. La construcción del edificio y la llegada del teléfono automático señalan la entrada irreversible de la ciudad en la modernidad:

Madrid olía a brea cocida. Unos farolillos rojos que se encendían al oscurecer, prohibían el tráfico por algunas calles. Día y noche tronaban los perforadores automáticos. Rompían el asfalto de las modernas avenidas y removían los firmes empedrados de los barrios castizos. Se habían acabado el silencio y la paz en las madrileñas calles galdosianas. (11)

El protagonista asocia el edificio con una telefonista de la que se ha enamorado y lo convierte en emblema de su deseo:

Pedro, ya vestido, se asomó al balcón. Se abría éste sobre una perspectiva de tejados. La pensión era el primer piso, para quien llegase a pedir hospedaje

en paracaídas. De pronto, sintió Pedro que su corazón latía con violencia inusitada y que la sangre le golpeaba en las sienes. Acababa de descubrir sobre el horizonte de chimeneas la mitad superior de la Telefónica. (54)

Los edificios, que son muchas veces genéricos en las obras que citamos (“el edificio de correos,” “el banco,” “el cinematógrafo,” “el cabaret”), ganan en otras ocasiones una presencia propia y, como en los casos del edificio de la Telefónica y el del Banco Hispanoamericano, se convierten en iconos del Madrid moderno: “La luna, sentada en los tejados del Hispano, se arrojó a los pies de Obdulia mientras subían al taxi” (Díaz-Fernández 53).

A finales de la década de los veinte y principios de los treinta (1927-1933), José Moreno Villa, el poeta y pintor malagueño, se convirtió en el redactor jefe de *Arquitectura*, la revista del Colegio de Arquitectos de Madrid, que tuvo un papel muy relevante en las discusiones sobre modernidad y renovación arquitectónica. Moreno Villa actuó como vínculo entre arquitectos, artistas plásticos y escritores y fue asiduo a la tertulia de “Pombo,” en la calle Carretas. Las ideas arquitectónicas de Moreno Villa están en consonancia con la idea de modernidad literaria abrazada por sus compañeros de generación literaria: “Buscar una arquitectura moderna enraizada en la tradición” (De San Antonio Gómez y Sambricio 278). El arquitecto Fernando García Mercadal—a quien suele relacionarse con el Creacionismo y el Ultraísmo—tuvo estrechos contactos también con la vanguardia literaria y artística de la época. Mantuvo una relación muy cercana con Giménez Caballero, en cuya revista *La Gaceta Literaria* publicó algún artículo (De San Antonio Gómez y Sam-

bricio 372-73). Tuvo también contactos con Le Corbusier.

Carlos de San Antonio Gómez ha explicado a los arquitectos de la generación del veinticinco que trabajan en Madrid mediante una analogía con los principios estéticos del grupo literario del veintisiete, llegando a defender que se trata del mismo colectivo, con ideas estéticas muy similares, especialmente en lo que concierne a la síntesis entre opuestos: entre lo culto y lo popular, entre lo universal y lo español, y entre la tradición y la renovación (428-33).

Madrid se está abriendo durante esos años a las influencias de las otras grandes ciudades occidentales, siendo París, Londres y Nueva York las tres que más influyen y cautivan. No sólo la literatura, las artes plásticas y la arquitectura reciben la influencia extranjera, también las costumbres de los madrileños cambian. En *Sentimental Dancing* (1925), un libro que su autor, Valentín Andrés Álvarez, calificó de “autobiografía en gran parte” (13), se habla de las innovaciones en los bailes:

Hacia el año 1912 se produjo en los bailes de Madrid un cambio radical, operado por las danzas exóticas que entonces comenzaron a llegar. [...] Hasta entonces se bailaba en Madrid el pasodoble, polca, mazurca, habanera, vals y chotis, piezas que además de bailarse como ordinariamente se bailan en todas partes tenían la forma típica madrileña, el girar a izquierdas y a derechas. Esto del girar es algo serio. (306)

La irrupción del tango, el “one-step,” el “fox-trot” y el “shimmy” tuvo efectos rápidos y devastadores en Madrid, sintetizados en la novela en una frase lapidaria: “Al organillo sucedió el *jazz-band*” (307). La

tensión entre lo tradicional y lo nuevo que recorre el período encuentra su manifestación también en el baile: “Apareció la división en clases, los castizos y los nuevos, el baile chulo y el baile pollo” (307).

La literatura de la vanguardia encontró en la ciudad la configuración física de muchas de sus obsesiones y la constante disponibilidad de un territorio propicio al juego y a las asociaciones novedosas, que son elemento central de su modo de pensar la literatura y el arte en general. Eso fue así especialmente en el caso de los surrealistas. Deseo y azar son elementos fundamentales del nuevo lenguaje de la ciudad vanguardista y funcionan generalmente como los motores de su narrativa. La posibilidad del encuentro con el otro erotiza la experiencia urbana más allá de la mera sociabilidad inherente a toda aglomeración humana. El deseo y la fantasía determinan los itinerarios, y es frecuente en la narrativa de vanguardia la equiparación entre mujer y ciudad—elemento a recorrer y en el que perderse antes de conquistarla o poseerla. La identificación no es nueva y podemos rastrear su presencia ya en la Biblia, donde Jerusalén es la ciudad madre (Metzger 353) y Babilonia es la ciudad prostituida (Jung). En *La venus mecánica*, las nuevas realidades urbanas del transporte rápido y las aglomeraciones en Madrid facilitan el encuentro con el otro desconocido, pero también revelan lo efímero de muchos de los contactos en la metrópolis, un asunto que ya interesó a Baudelaire:

La vió (sic) bajar del “taxi” para entrar en una perfumería y entonces se miraron. [...] Pero, en fin, aquella mujer ya no existía. Se había diluído (sic) como una gota azul en el torrente urbano de las ocho de la noche. Cruzó la calle de Peligros y salió a la Gran Vía, casi contento de encontrarse otra vez

con su libre albedrío, lejos de la complicación amorosa que desbarataba sus horas y le tenía semanas enteras alejado del trabajo. (11)

La canonización del deseo como elemento urbano depura su vocabulario en la narrativa del siglo XIX y se encuentra favorecida por múltiples elementos extraliterarios, como el desarrollo del comercio. El cambio más relevante es tal vez que con la eclosión de galerías comerciales y el progreso económico de las sociedades occidentales, aparece un modo de comprar más ligado al ocio que a la necesidad, según el cual lo que se precisa es menos importante que lo que se desea (Fernández Cifuentes 307).

La llegada del recluta a Madrid es un motivo común en la narrativa de la época. Su desplazamiento desde el campo o la pequeña ciudad a la capital es rápido y abrupto. Por su juventud, el soldado suele ser un personaje activo, maleable y abierto a nuevos estímulos. Su fascinación con la gran ciudad es a menudo simultánea al descubrimiento y enamoramiento de alguna mujer. La gran ciudad y la mujer aparecen a menudo en la narrativa masculina de la vanguardia como elementos paralelos: ambos subyugan y ambos presentan un reto: la conquista.

Tanto Pedro Hernández, el protagonista de *Señorita 0-3*, como Antonio Arenas, el de “Cazador en el alba,” se ajustan perfectamente a ese modelo. Un elemento decisivo en la evolución de Antonio en la ciudad es el encuentro con la mujer. Su primera reacción ante el sexo opuesto, como recluta recién llegado, es un tanto inmadura:

Para un soldado (si procede del campo), las mujeres de la ciudad son un pro-

ducto industrial, tan perfecto, tan admirable como la máquina de escribir del capitán o la calculadora del comisario. Una maravilla de la técnica moderna: exactas, articuladas. (Ayala 417)

Este modo inicial de percibir a la mujer es relativamente frecuente en la apreciación vanguardista, en la que abunda la mujer fragmentada y concebida como objeto decorativo. El contacto inicial que se establece con ella suele ser superficial y está basado en la deshumanización:

Ese soldado—campesino de origen—ha contemplado en cualquier escaparate un par de piernas arquetipo; en otro, una pequeña mano enguantada; en otro, una cabeza, un busto.... Al mismo tiempo ha visto por la calle todas estas piezas, organizadas, en marcha. Puras formas de mujer, esquemas de mujer. (418)

La mujer es a menudo en la narrativa de vanguardia materialización de las tentaciones que aguardan en la ciudad. Si la ciudad es el espacio del encuentro con el otro, la mujer es la encarnación del otro deseado, al tiempo que metonímicamente adopta muchas atribuciones semánticas de la ciudad: misterio, fascinación, incitación a la conquista. En *Víspera del gozo* (1926), primera obra narrativa de Pedro Salinas, se presenta explícitamente la analogía entre la esquivez de la mujer y la de la ciudad:

Al salir de la estación no vio nada, ni siquiera la avenida corta y voluptuosa, toda florida de acacias, como esa mirada con que una mujer o una ciudad nos invita a seguirla, a ir más allá. (26)

El papel de la mujer en la narrativa de la vanguardia no se limita al de ser ob-

jeto del deseo y la fascinación. La presencia de la mujer y el enamoramiento suelen marcar el momento en que la ciudad, súbitamente humanizada, empieza a tener sentido para los personajes masculinos. Tras algún tiempo en la ciudad, Antonio, de "Cazador en el alba," conoce por fin a una mujer con nombre propio: "Aurora," nombre grato a los escritores vanguardistas por sus resonancias de nuevo principio. El posterior enamoramiento mutuo abre al soldado a un nuevo modo de contacto, un tanto más maduro, con el otro sexo y le ayuda a incorporarse a la vida de la ciudad. Su transformación de campesino en personaje urbano es paralela a su conocimiento de la mujer. Aurora es la figura mediadora en su asimilación de la ciudad.

En *Metrópolis*, la película de Fritz Lang de 1926—estrenada en Madrid en mayo de 1927—el cisma entre quienes dirigen la vida en la ciudad y quienes la hacen posible con su trabajo se hace insalvable. En los momentos finales se afirma: "Entre el cerebro que planifica y las manos que construyen, tiene que haber un mediador." La tarea de restablecer el orden y conciliar los extremos les está encomendada a la mujer y al amor: "El corazón es quien tiene que propiciar un entendimiento entre ellos" (Lang). El enamoramiento y la influencia de la mujer ayudan a escaparse o a hacer soportables las presiones de la gran ciudad y configuran una versión familiar y accesible del paraíso.

Es frecuente que encontremos referencias a mujeres que tienen la capacidad de elevarse por encima del caos urbano y de darle sentido. El precedente más claro lo encontramos en Galdós. Siendo la ciudad en *Fortunata y Jacinta* el ámbito que acoge la ansiedad de los personajes en sus paseos atolondrados, la elevación se equipara a la clarividencia, como sucede

al final del libro con la ubicación de Fortunata en el ático de la Plaza Mayor. La elevación tiene también una ligera connotación de pureza que Galdós refuerza cuando, desde la altura de su nueva morada, Fortunata, ya embarazada, contempla Madrid nevado:

Una mañana al levantarse, vio que había caído durante la noche una gran nevada. El espectáculo que ofrecía la plaza era precioso: los techos enteramente blancos; todas las líneas horizontales de la arquitectura y el herraje de los balcones, perfilados con durísimas líneas de nieve; los árboles ostentando cuajarones que parecían de algodón y el rey Felipe III, con pelliza de armiño y gorro de dormir. Después de arreglarse volvió a mirar la plaza, entretenida en ver como se deshacía el mágico encanto de la nieve, como se abrían surcos en la blancura de los techos, como se sacudían los pinos de su desusada vestimenta, como, en fin, en el cuerpo del rey y en el del caballo se desleían los copos y chorreaba la humedad por el bronce abajo. (II 410)

Con este referente madrileño y gallosiano se hace más fácil entender a la protagonista de *Señorita 0-3*, Laura la telefonista, cuando contempla la ciudad desde la altura al anochecer:

Volvió los ojos hacia los tejados de Madrid. Apenas se distinguían unas estrías llenas de puntitos luminosos. La misma sensación de quien llegase de noche a una ciudad a bordo de un avión. También abajo las luces parecían lejanas como estrellas. En cada una un hogar—pensó Laura—. Un hogar feliz o desventurado, pero un hogar que se ha constituido (sic) sobre una ilusión de felicidad. [...] Sin proponérselo, el pensamiento de Laura saltaba de su

tragedia sentimental a la gran tragedia general del mundo. Desde aquella altura cambiaba la perspectiva de las cosas. Se difuminaban los contornos de la angustia personal, como un detalle de la gran tragedia de la vida universal, cuya versión traducida a todos los idiomas recogía Laura cada noche para transmitirla en miles de palabras telefónicas. (205)

La concentración progresiva de empresas y servicios en Madrid va a hacer que la integración de la mujer en el mundo laboral empiece a presentarse como una posibilidad factible de emancipación. Obdulia, la protagonista de *La Venus mecánica*, se siente atraída por esa opción:

Ella querría trabajar, ganarse la vida como una obrera, como una de aquellas muchachas de los talleres y las oficinas que cruzaban en grupos alegres la Puerta del Sol. (89)

La voz del narrador presenta, sin embargo, una visión desesperanzada del destino de las jóvenes trabajadoras en Madrid, marcado por la soledad y el aislamiento.

Muchachas de zapatos gastados y sombreros deslucidos, que buscan un empleo y terminan por encontrar un amante. Un pintor actual podría retratar en ellas la desolación de una urbe:³ al fondo, la valla de un solar; a la izquierda, un desmonte, y más lejos, la espalda iluminada de un rascacielos. (93-94)

Las obreras no son las únicas mujeres que están cambiando la vida en la ciudad. El libro de Díaz Fernández contiene una referencia en clave a dos mujeres que se integraron también con fuerza a la vida artística de los círculos vanguardistas

madrileños, la poeta Concha Méndez y la pintora Maruja Mallo: "La señorita Gloria Martínez, poetisa y nadadora. Maruja Montes, pintora" (165). En *Julepe de Menta*, Giménez Caballero da también fe de esa incorporación, refiriéndose a la pintora:

Está circulando por nuestros círculos más jóvenes de arte esa doncella que se llama Maruja Mallo, como una ministrila en domingo por la verbena, sin más acompañamiento que la gran cesta de su talento al brazo. (35)

La intrepidez de estas mujeres al aventurarse en el activo mundo cultural del Madrid de la época no estuvo exenta de dificultades con las convenciones sociales de aquellos tiempos, como explicó Concha Méndez en sus memorias dictadas a la nieta:

A las tertulias de Valle Inclán en el café de la Granja del Henar y a las de Gómez de la Serna en el café del Pombo, no podía ir; terminaban sobre las tres de la mañana y yo tenía que volver a casa para la cena. (Ulacia Altolaquirre 59-60)

Cambios en la percepción estética de la ciudad

Tal vez el cambio más relevante respecto al modo de percibir la ciudad que se produce en el paso del siglo XIX al XX es la pérdida de valor de lo objetivo en favor de la subjetividad de quien percibe. La narrativa última de Galdós, puntuada de sueños y alucinaciones, puede considerarse pionera de esos cambios en las modalidades literarias de la percepción. El predominio de lo subjetivo en la apre-

ciación de la ciudad se afianzará a principios de siglo con la aportación de nuevos pensadores:

Influenced by Bergson, Freud and William James, the artists and writers of the early twentieth century assigned to subjective perceptions a higher truth than to photographic accuracy. For them the city was no longer the aggregate of its interacting social parts; it was a source of fleeting impressions registered by fluid states of consciousness. (Timms y Kelley 3-4)

A veces, el bullicio del Madrid moderno sirve a los autores vanguardistas para establecer un contraste con lo que sucede en la mente de sus personajes. Ocurre en *La venus mecánica* como le había sucedido a Fortunata y a Jacinta en los mismos lugares de Madrid:

Obdulia, a pie, salió a Recoletos. Madrid aquella mañana estaba lleno de luz viva, de cables de agua que sujetaban el sol. De tímbrs y gritos claros. Pero ella no veía nada, porque avanzaba como una nube, con la tormenta dentro. (Díaz-Fernández 217)

Cuando en *Fortunata y Jacinta*, Jacinta se decide a adoptar al Pitusín, supuesto hijo de Juanito y Fortunata, su obsesión tamiza la percepción de la populosa calle por la que circula: "Iba Jacinta tan pensativa, que la bulla de la calle de Toledo no la distrajo de la atención que a su propio interior prestaba" (I 316). En esto, como en otras técnicas narrativas modernas, Galdós es precursor.⁴ Véase si no el monólogo interior ambulante que Moreno-Isla nos brinda en *Fortunata y Jacinta* a principios del último libro (II 331-33). Sus tres páginas, mezclan pensamientos, recuerdos, des-

cripciones, imprecaciones y diálogos, al tiempo que desaparece la voz del narrador:

... No se puede vivir aquí.... Pues digo; otro pobre. No se puede dar un paso sin que le acosen a uno estas hordas de mendigos. ¡Y algunos son tan insolentes! 'Toma, toma tú también'. Como me olvide algún día de traer un bolsillo lleno de cobre, me divierto. ¡Aquí no hay policía, ni beneficencia, ni formas, ni civilización!... Gracias a Dios que he subido el repecho. Parece la subida al Calvario, y con esta cruz que llevo a cuestas, más.... ¡Qué hermosos nardos vende esta mujer! Le compraré uno.... 'Déme usted un nardo. Una varita sola.... Vaya, deme usted tres varitas. ¡Cuánto? Tome usted.... Abur'. Me ha robado. Aquí todos roban.... Debo de parecer un San José; pero no importa. (I 332)

Una tendencia de la narrativa de vanguardia respecto a la ciudad es la pérdida de especificidad a que somete al referente físico. Es frecuente que la gran ciudad no tenga nombre o que aparezca como una ciudad genérica que representa a todas las metrópolis a la vez. La gran ciudad ha entrado ya en la configuración de la mente moderna de tal modo que su especificidad deja de ser relevante. Antonio de Obregón, al acotar el escenario de su novela, *Hermes en la vía pública* escribe:

Lugar: Las ciudades, en plural. No me ha sido necesario un determinado singular—urbe, nación ni continente— que ata como una mujer con un bello nombre. (10)

Lo mismo le sucede al marinero de *Geografía* (1929), de Max Aub, que no puede por menos que escribir a su mujer desde Bombay: "Querida mujercita mía: Otro

muelle, otro cielo, otra ciudad, más grande, más pequeña, igual a todas" (28). La gran ciudad se ha destilado: encarna el mito del progreso y la precisión de las referencias concretas se sacrifica al poder de la ciudad moderna como idea. En general, la ciudad interesa más como entidad mítica que como realidad física, según observó Edward Timms en su introducción a una interesantísima recopilación de artículos sobre el tema (Timms y Kelley 7).

Dada la creciente falta de especificidad de las ciudades, podemos colegir que un paseo desesperanzado por una de ellas equivale a un paseo por cualquiera, signo de los tiempos y del galopante proceso de pérdida de identidad que la modernización y el cosmopolitismo favorecen. El que Aub use la mayúscula en *Geografía* para referirse a su ciudad, no hace sino reforzar el carácter arquetípico de la experiencia que refiere:

Él iba por la Ciudad con su pesadumbre más pesada que los edificios de todas las calles, sintiéndola pesar alta sobre su corazón y a su lado viéndola. Las gentes, los gritos le aparecían tras su superioridad y su ironía. Sentía como con su dolor iba partiendo las corrientes de las calles, de las avenidas como el más afilado torpedero y la espuma negra que forjaba—plomo—caía en el vacío infinito que cada uno de sus pasos iba dejando y era para él vértigo hacia atrás, al revés. Iba, prietos los dientes, la mandíbula inferior saliente, la nariz achatada por el esfuerzo y la mano, lenta, atornillando el tiempo, hora contra hora, una sobre otra como si fuesen tablas, empujándolas con rabia, atravesando la tierra, presentando todos sus costados a la lucha, sintiéndose sitiado y bien repleto de víveres y municiones para

resistir. La muerte. Contra ella también. ¿Y por qué no? (18-19)

La idea de “la ciudad moderna” se superpone a veces en la narrativa de la vanguardia al Madrid real. Las referencias literales al espacio urbano concreto se perciben como residuo costumbrista y frecuentemente se evitan. En *Pasión y muerte* (1930), Corpus Barga evita deliberadamente, desde la primera frase del libro, la referencia específica a una ciudad concreta: “Mary había tomado una resolución: había decidido marcharse de la amable ciudad de ** (sic)” (29). En la carta que abre el texto, dirigida al editor, el supuesto autor manifiesta un fuerte deseo de despojar su narración de elementos descriptivos, del mismo modo que la arquitectura vanguardista se esfuerza por desterrar la ornamentación:

Mi estimado amigo: en el siguiente manuscrito ha querido el autor presentar la novela más limpia de datos, descripciones y cuadros, más concreta—y no sé si más descarnada—que se haya escrito en castellano; una novela, en fin, que para diversión de los matemáticos se podía haber escrito en fórmulas algebraicas. (27)

Un elemento que contribuyó a la falta de referencias a ciudades específicas en los textos es que en la época se hacen más fáciles y frecuentes los viajes rápidos. El conocimiento de otras ciudades facilita sin duda la homogeneización. Una de las experiencias que refiere el narrador de *Julepe de Menta* (1929), de Giménez Caballero, al viajar en avión de Madrid a Barcelona parece confirmarlo: “Que más cerca se siente Ginebra que Barcelona y Madrid” (Julepe 175). Uno de los efectos de la modernización es la disolución de lo

autóctono en favor de una nueva realidad transnacional y cosmopolita. Estamos en la época en que el turismo, actividad reservada antes para las clases altas, se hace asequible y se populariza:

Después de tomar café, vinieron los dos acompañándome a la Agencia Cook. Había allí mucha gente. Tuvi- mos que hacer cola para llegar al mostrador de esta tienda de viajes, hechos y a la medida. (Andrés Alvarez 416)

Otro factor que hace el mundo más pequeño y cambia el modo de concebir la vida en Madrid son los nuevos inventos, en especial el teléfono:

El mundo comenzaba a encogerse, a achicarse. Todo él estaba ya al alcance de unas palabras telefónicas. Londres, París, Viena, Oslo, Roma, Nueva York, Tokio, Buenos Aires, La Habana, Santiago de Chile recibían el mensaje de Madrid. (Cabezas 17)

Según la nueva sensibilidad artística propugnada por la vanguardia, la distinción entre emisor y receptor pierde fuerza: el espectador es también productor de significados. De un modo similar y en un terreno que nos afecta más, el paseo por la ciudad empieza a entenderse ahora como elaboración artística, generalmente entendida como la construcción de una narrativa o la composición de un poema. Además, el encuentro en la vía pública de realidades a veces contradictorias y situadas al mismo nivel nos introduce en la estructura del *collage*, elemento que desbarata la fuerza de la voz narrativa tradicional (Yurkievich 355). El “lector” del *collage* gana en responsabilidades a la hora de descodificar sus contenidos conjeturales: sus opciones son más numerosas.

La ciudad se filtra profundamente en la vida subconsciente de sus habitantes y deja de ser percibida como un entorno neutral y pasivo. Desde principios de siglo, especialmente para los poetas, la ciudad se ha convertido en fuente de sensaciones intensas que se han incorporado regularmente a su producción literaria. La ciudad se identifica con lo momentáneo y lo transitorio, y sus contrastes son un acicate para la imaginación creativa del espectador. La ciudad es la plasmación de lo provisional, lo intrascendente y lo azaroso. De algún modo, la ciudad es el emblema del nuevo arte, que se define como dependiente del espectador y devoto de la casualidad. La condición antiteológica del arte de vanguardia, señalada por Calinescu (132), encuentra en la ciudad su emblema privilegiado. En palabras de Víctor Fuentes a propósito de la narrativa de vanguardia española: “la nueva novela vanguardista proclama una concepción del ser como fin en sí mismo, como goce y alegría; aquí y ahora” (217).

En la colección de relatos *Vispera del gozo*, la ciudad aparece en varias de las siete narraciones como elemento que desafía la percepción del protagonista y hasta la confunde:

De pronto, en un cruce, la calle por donde iban hizo un esguince, se torció a la derecha, escapó, toda ondulada y colorinesca, como una huida de gitana. Pero no: se había equivocado la vista. Esa calle fugitiva era otra y no la suya, otra que arrancaba de allí y se confundía con ella, toda igual y deliciosamente distinta, y por eso el corazón creyó que la perdía, dudoso y engañado como aquella mañana en que siguió a la hermana de la mujer querida unos instantes, por la semejanza a lo lejos de sus siluetas. (38-39)

Movimiento, fragmentación y perspectivas cambiantes caracterizan la nueva realidad urbana, que aparece a menudo en las narraciones de Salinas como texto a descifrar.

Todo lo que aprehendían los ojos eran fragmentos, cortes y paños de muros, rosa, verde, azul, y de trecho en trecho, como un punto redondo y negro que intenta dar apariencias de orden a una prosa en tumulto, un portal en el que se hundía la mirada. (37-38)

La lectura es un motivo repetido en *Vispera del gozo* y, tal como han observado numerosos lectores, crucial para la comprensión del libro y hasta de la totalidad de la narrativa de vanguardia, tan preocupada por lo metaliterario. La equiparación del paseo por la ciudad con la lectura interesa a Salinas por su capacidad para sugerir el papel activo del caminante-observador que recompone lo visto en su mente, adquiriendo el paseo una dimensión de creación y descubrimiento estético. La analogía del pasear con el leer, tan utilizada en la literatura moderna del primer tercio de siglo (Proust, Joyce), se sustenta en modos de pensar tan antiguos como la metáfora, si pensamos en la alegoría de la vida como viaje, pero empezó a tomar forma moderna en el siglo pasado.

Cambios en la percepción ética de la ciudad

Desde el primer momento de ruptura y de rebelión artística más violenta, hasta el año 1934, en que se publica *Hermes en la vía pública*, y especialmente hasta 1936, tiempo traumático en que tantas otras cosas cambian en España, la evolución de la apreciación artística de la ciudad

es notable. El período de irrupción de la vanguardia artística en España podemos identificarlo con la segunda década del siglo veinte, alrededor de la cual se producen importantes manifestaciones estéticas, como la eclosión del cubismo (“Las señoritas de Avignon” es de 1907, y en 1912 hay una exposición importante de pintura cubista en la Galería Dalmau de Barcelona) y el “manifiesto futurista” de Marinetti (*Le Figaro* 1909), que es traducido en la revista *Prometeo* en abril de 1909. En 1910, en la misma revista, se publica: “Proclama futurista a los españoles” de Gómez de la Serna. Son también los años de más intensa actividad dadaísta (1916-1919), y posteriormente ultraísta entre 1919 y 1923. De la euforia de ese primer momento, modulada después en optimismo ante los nuevos modos de vida que el progreso facilita, se llegará a un fatalismo existencial fundado en el desencanto con la tecnificación y las consecuencias de la crisis económica desatada en 1929. Buckley y Crispin han llamado “la segunda etapa del vanguardismo español” (10) al momento en que, tras los años del ultraísmo, los jóvenes artistas se sienten atraídos por “una sensibilidad que no se conformaba con negar y destruir el pasado, sino que buscaba una nueva concepción vital” (10). La fecha que ellos escogen como la inicial de ese segundo momento es 1925, es decir, el año de *La deshumanización del arte*, de Ortega. Tras ese período, que se dilata en su clasificación hasta 1930, empiezan a aparecer obras en las que la sensibilidad moderna se tiñe de oscuro, se intensifica el pesimismo y se empieza a intuir cierto desencanto existencial. En las obras que estudiamos conviven las dos tendencias: la atracción estética y la repugnancia moral, el optimismo y la desconfianza.

En poesía, la desesperación y la gran crisis van a sobrevenir durante los últimos años veinte, primero como angustia personal (Alberti, Cernuda, Lorca) y después como enfrentamiento con un mundo injusto y oprimente donde triunfan sistemas totalitarios, la máquina y una tecnología alienante (Alberti, Prados, Lorca, Hernández) (Cano Ballesta 116-17).

La visión oscura y tremendista de la ciudad está presente en “Cazador en el alba,” con tonos similares a los que por las mismas fechas suscitaba Nueva York en Federico García Lorca. Se trata de una configuración en la que abundan las imágenes surrealistas y expresionistas de tono sombrío:

En una cocina habían degollado a un arcángel; copiosa nevada de plumas blanqueaba el pavimento. En otra cocina habían violado a una niña; la sangre gritaba en la cal de las paredes; y en el caparazón de la langosta se cocía su carne de nardo....

Las aspas luminosas de los rascacielos volteaban miradas amplias. Las esquinas devoraban grupos de gente aterrida; se oscilaban las empañadas puertas, y los gallos, pendientes se derramaban en rizada bola de colores. La multitud lenta, suave como la nieve, iba descendiendo hasta cubrir la ciudad. De vez en cuando, el frío, con sus curvos sables, cargaba sobre la multitud. (Ayala 429)

Si en *Metrópolis* la máquina era el icono del mundo moderno y de sus tendencias deshumanizantes, la ciudad se ha establecido en el arte de la modernidad como sinécdoque también de la sociedad capitalista, especialmente tras la revolución industrial, que fomentó la concentración de trabajadores y consumidores en

puntos espaciales concretos. Se hace así difícil saber con certeza qué es lo que realmente se acepta o se rechaza: ¿la ciudad, o lo que se percibe que representa? Bajo los dos modos de percibir la ciudad yace la confrontación entre ética y estética, manifestada generalmente en una apreciación artística positiva y entusiasmada, frente a una valoración moral alarmada. El valor metafórico negativo de la ciudad no es en absoluto novedoso y, aunque el referente se haya modernizado, conserva ecos del “mundanal ruido” y del “menosprecio de corte” que preocuparon a renacentistas y barrocos.

Madrid, incluso en sus espacios más bulliciosos, puede resultar inhóspito y emblemático de la desolación de la moderna metrópolis, como le sucede al protagonista de *Señorita 0-3*:

Al entrar en la plaza la muchedumbre lo envolvía y lo empujaba contra su voluntad. Tenía caracteres de fuerza cósmica. Pedro se sintió más solo aún. Más naufrago. Había perdido esa tabla salvadora que suele ser para el hombre una ilusión.

Sobre la Puerta del Sol descargaba una tempestad publicitaria. Entre el cielo y los tejados zigzagueaban los relámpagos amaestrados de gas neón. Pedro leyó algunos anuncios. Se sintió molesto sin saber por qué. (47)

La calle es en *Hermes en la vía pública* un lugar yermo, desangelado y anónimo que ni fomenta el diálogo ni ofrece sorpresas. Hasta el modo de nombrar las direcciones en el libro parece indicarlo: “Casa número tantos de la Avenida tal” (227). El capítulo dos es el que ve a Hermes “en la vía pública” casi por única vez. Perdido y sin conocer a nadie, las cosas no le pueden ir peor:

Vagabundo, iba y venía por las calles sin tener donde ir ni lugar alguno en que refugiarse de las inclemencias del no hacer nada. Era un trotacalles, un sin techo. (32)

La síntesis de su inadaptación está recogida en la última línea del capítulo: “Estaba solo y sin dinero en el mundo” (34).

Se aprecian en el libro ecos de *La rebelión de las masas* (1932), de Ortega y Gasset, especialmente en lo que conviene al tratamiento de las muchedumbres en la ciudad. Las aglomeraciones urbanas, que tanto fascinaron a Baudelaire (62), han perdido el atractivo o el misterio que tuvieron en los principios de la modernidad. La visión de Hermes es muy cercana a la del hombre-masa orteguiano:

La muchedumbre—el coro general que rodea siempre a los protagonistas—llenaba todo el paisaje como una inmensa mancha de aceite. Hoy las multitudes son grises, pardas—abrigo, bufandas, sombreros—. En otra época eran alegres bellas—túnicas, clámides, púrpuras. (De Obregón 41)

Hermes no cuestiona únicamente la ciudad como organismo, sino como elemento en un engranaje de vida y producción que juzga equivocado. Hay en el libro manifiesta nostalgia por un momento indefinido en el que la modernidad no había triunfado y el progreso no dominaba aún ciertas parcelas del vivir. Nada más alejado de la fascinación futurista con las máquinas y la velocidad que la visión apocalíptica de este texto de los años treinta. Han pasado veinticinco años desde el manifiesto de Marinetti y en ese período, una guerra mundial, la inminencia de una civil en España y una brutal crisis bursátil mundial han deteriorado la confianza en

la modernización de la que la ciudad es emblema y catalizador:

Antiguamente los hombres luchaban por la posesión de la tierra. Los hombres guerreaban y morían. Pero un día los hombres dejaron la espada para dedicarse al trabajo y se convirtieron en burgueses. Los hombres hicieron objetos de todas clases. Y hoy los objetos son tantos que se meriendan a los hombres....

Las invasiones no son ya de hombres, sino de objetos. Un día es Ford, con sus automóviles. Otro, Eastman con sus máquinas fotográficas. Otro Guillete (sic), con sus hojas de afeitar. (211-12)

El sarcasmo de Obregón desmonta el optimismo y la confianza en el progreso de la primera modernidad y nos presenta las aspiraciones de la vanguardia histórica entrecomilladas. Si en España la guerra no hubiera de marcar una ruptura mucho más abrupta y traumática, podríamos hablar de incipiente postmodernidad en el texto de Obregón. La novela marca un nuevo modo de ser moderno en una ciudad que es también diferente de la de principios de siglo y en la que tanto la modernidad artística como la modernización están fuertemente asentadas.

Hermes en la vía pública compone una minuciosa crónica de la desintegración de la confianza en la modernidad, fenómeno para el que se ofrece un punto de partida sumamente preciso. "Fueron felices. Hasta el 29 de octubre de 1929, en que la Bolsa de Nueva York cayó y arrastró, en su caída, a las demás Bolsas del mundo" (182). Su tono, generalmente irónico, va más allá en numerosas ocasiones, para instalarse de lleno en el cinismo más descarnado. La actitud ante la ciudad y el

sistema de producción que la informa es dura, efecto de la desilusión ante las promesas no cumplidas de mejora social. La juventud de principios de siglo, fascinada primero ante las posibilidades para el futuro, y luego atrapada en un sistema alienante, ha recorrido el trayecto del desencanto en un período muy corto, situación que está en la raíz del escepticismo de esta novela. Para exponer ese recelo, el autor madrileño se sirve de Hermes, observador externo donde los haya: "un joven que cae de las nubes" (10). El protagonista le permite a Obregón insertar en el relato la distancia necesaria para cambiar el ángulo de percepción, con un personaje exterior que estará a la vez involucrado en el funcionamiento económico de la ciudad.

La venus mecánica presenta Madrid inmerso en una huelga general y escoge una imagen de la Gran Vía:

Víctor se asomó al balcón de la agencia. La Gran Vía, llena de guardias, tenía ahora fisonomía de campamento. El sol bruñía las crestas de los edificios, el charol de las cartucheras y el acero de los fusiles; descendía imperturbable a mezclarse en la retenida furia de las armas para mostrar una vez más la indiferencia de la Naturaleza por los angustiosos conflictos de los hombres. (266)

El libro ofrece también una imagen de la ciudad dependiente de los miles de trabajadores que se han instalado ya en la periferia y que, aunque excluidos de las zonas privilegiadas de la ciudad, son imprescindibles para su funcionamiento:

Ni pan, ni periódicos, ni transportes, ni luz, ni agua, ni correo. Los soldados y los esquiroleros eran impotentes para abastecer la capital, que vivía de migajas,

como una mendiga. Madrid no existía sin el esfuerzo de aquellos hombres de los arrabales, a quienes la urbe arrojaba con desdén al infierno de las zahurdas. El mundo gira sobre las espaldas de los miserables y cuando ellos se ponen de pie y rompen la bárbara curva del trabajo, todo queda confuso e inmóvil, como en la víspera del Génesis. (267)

Díaz Fernández muestra un Madrid presa de la lucha social, con manifestaciones y represión, e imagina los estragos de un “Madrid de mil ojos, vendido impudicamente al ministro de la Gobernación” (296).

La incertidumbre, la alarma social y el conflicto son cada vez más difíciles de ocultar, aunque estén protegidos por el barniz de la modernización. La narrativa de la vanguardia última parece acotar los parámetros de un conflicto con ramificaciones ideológicas, económicas y morales. Su premonición no se hará esperar y España se verá pronto envuelta en una guerra desgarradora. Tras los conflictos bélicos—en España y en Europa—será el momento de la crisis y del vacío existencial. De un modo sutil y premonitorio, la evolución de la percepción que la narrativa de la vanguardia tiene de Madrid parece apuntar ya en esa dirección amenazante.

Notas

¹Las fechas que se le atribuyen a la vanguardia literaria española difieren en la mayoría de los estudios sobre el tema: Buckley y Crispin en *Los vanguardistas españoles* optan por el período 1925-1935; Jaime Brihuega en *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España* cubre desde 1910 hasta 1931 (Brihuega); José Carlos Mainer en *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural* estudia en el capítulo de las vanguardias los años comprendidos entre 1923 y 1931

(Mainer); Andrés Soria Olmedo en *Vanguardismo y Crítica Literaria en España (1910-1930)* escoge el período de 1910 a 1930 (Soria Olmedo); Robert C. Spires en *Transparent Simulacra: Spanish Fiction, 1902-1926* se decanta por un período más largo (Spires); Pérez Firmat en *Idle Fictions: The Hispanic Vanguard Novel* coincide con nuestra cronología: 1926-1934 (Pérez Firmat), en tanto que en *Montajes y fragmentos: una aproximación a la narrativa de vanguardia*, José M. Del Pino se inclina por el tiempo que transcurre entre “la implantación de la Dictadura de Primo de Rivera y la proclamación de la Segunda República,” es decir, 1923-1931 (Del Pino).

²Sobre su transformación de vanguardista a fascista puede leerse por ejemplo el prólogo de Edward Baker a *Yo, inspector de alcantarillas* (Baker 17-20).

³Al otro lado del Atlántico, Edwar Hopper (1882-1967) estaba por esa misma época pintando sus cuadros de desolación urbana en los que son frecuentes las mujeres solas.

⁴A su vez, si para la configuración del Madrid de Galdós fue crucial la referencia de Mesonero Romanos, se hace difícil considerar el trabajo de los vanguardistas sobre Madrid sin la inspiración de algunos textos de Valle-Inclán y Gómez de la Serna.

Obras Citadas

- Andrés Álvarez, Valentín. *¡Tarart! Farsa cómica. Pim, pam, pum [fantasa humorística] Sentimental dancing [novela. Con un apunte autobiográfico]*. Colección Crisol 223. Madrid: Aguilar, 1948.
- Aub, Max. *Geografía*. Madrid: Cuadernos Literarios, 1929.
- Ayala, Francisco. *Cazador en el alba*. Obras Narrativas Completas. Madrid: Aguilar, 1969. 369-450.
- Baker, Edward. Prólogo. *Yo, inspector de alcantarillas* (Epiplasmas). E. Giménez Caballero. Madrid: Ediciones Turner, 1975. 9-22.
- Bahamonde, Antonio y Julián Toro. *Burguesía, especulación y cuestión social en el Madrid del siglo XX*. Madrid: Siglo XXI, 1978.
- Barga, Corpus. *Pasión y Muerte. Apocalipsis*. Madrid: Ediciones Ulises, 1930.

- Baudelaire, Charles. *Le peintre de la vie moderne. L'Art Romantique*. Paris: Louis Conard, Libraire-Éditeur, 1925.
- Brihuega, Jaime. *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales: (las vanguardias artísticas en España, 1910-1931)*. Cuadernos Arte Cátedra 8. Madrid: Ediciones Cátedra, 1979.
- Buckley, Ramón y John Crispin. *Los Vanguardistas españoles. 1925-1935*. Madrid: Alianza Editorial, 1973.
- Cabezas, Juan Antonio. *Señorita 0-3*. 1932. Colección "Novelas Actuales." Madrid: Ediciones Puerta del Sol, 1957.
- Calinescu, Matei. *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Durham, NC: Duke UP, 1987.
- Cano Ballesta, Juan. *Literatura y tecnología: (las letras españolas ante la revolución industrial, 1900-1933)*. Colección Tratados de crítica literaria. 1ª ed. Madrid: Editorial Orígenes, 1981.
- Cepeda Adán, José. *El 98 en Madrid*. Temas Madrileños, IX. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1954.
- De Obregón, Antonio. *Hermes, en la vía pública. Novela de aventuras actuales*. Madrid: Espasa-Calpe, 1934.
- De San Antonio Gómez, Carlos, y Carlos Sambricio. *20 años de arquitectura en Madrid: la Edad de Plata: 1918-1936*. Madrid en el tiempo 2. Madrid: Comunidad de Madrid, 1996.
- Del Pino, José M. *Montajes y fragmentos: Una aproximación a la narrativa española de vanguardia*. Amsterdam: Rodopi, 1995.
- Díaz-Fernández, José. *La Venus mecánica, novela*. Madrid y Buenos Aires: Renacimiento, 1929.
- Erskine, Beatrice S. *Madrid, Past and Present*. London: John Lane, 1922.
- Espina, Antonio. *Pájaro Pinto*. Madrid: Revista de Occidente, 1927.
- Fernández Cifuentes, Luis. "Signs for Sale in the City of Galdós." *Modern Language Notes* 103 (1988): 289-311.
- Fernández García, Antonio. "La población madrileña entre 1876 y 1931. El cambio de modelo demográfico." *La sociedad madrileña durante la Restauración, 1876-1931*. Eds. Angel Bahamonde Magro y Luis E. Otero Carvajal. Vol. 1. Terceros coloquios de historia madrileña. Madrid: Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid, 1989. 29-76.
- Fuentes, Victor. "La narrativa española de vanguardia (1923-1931): Un ensayo de interpretación." *Romanic Review* 63.3 (1972): 211-18.
- Gelfant, Blanche. *The American City Novel*. Norman, OK: U of Oklahoma P, 1970.
- Giménez Caballero, Ernesto. *Julepe de Menta*. Madrid: Imprenta de la Ciudad Lineal, 1929.
- . "La arquitectura y Madrid." *Madrid nuestro*. Ed. Ernesto Giménez Caballero. Madrid: Ediciones de la Vicesecretaría de Educación Popular, 1944. 161-181.
- . *Yo, inspector de alcantarillas*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1928.
- Gómez de la Serna, Ramón. *Elucidario de Madrid*. 2ª ed. Madrid: Sección de Cultura, Ayuntamiento de Madrid, 1957.
- Jung, C.G. *Symbols of Transformation*. Vol. I. New York: Harper & Row, 1962.
- Lang, Fritz. *Metropolis*. Universum-Film-Akthiengesellschaft, 1926.
- Litvak, Lily. *Transformación industrial y literatura en España, (1895-1905)*. Persiles 123. Madrid: Taurus, 1980.
- Mainer, José-Carlos. *La edad de plata (1902-1939): ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Madrid: Cátedra, 1983.
- Metzger, Bruce M. y Michael D. Coogan, ed. *The Oxford Companion to the Bible*. New York: Oxford UP, 1993.
- Ortega y Gasset, José [1926]. *La rebelión de las masas*. 42ª ed. Madrid: Revista de Occidente, 1972.
- Pérez Firmat, Gustavo. *Idle Fictions: The Hispanic Vanguard Novel, 1926-1934*. Durham, N.C.: Duke UP, 1993.
- Pérez Galdós, Benito [1887]. *Fortunata y Jacinta. Dos historias de casadas*. Ed. Francisco Caudet. 2 vols. Madrid: Cátedra, 1992.
- Salinas, Pedro. *Vispera del gozo*. Madrid: Revista de Occidente (Nova Novorum), 1926.

- Soria Olmedo, Andrés. *Vanguardismo y crítica literaria en España (1910-1930)*. Bella Bellatrix. Madrid: Istmo, 1988.
- Spires, Robert C. *Transparent Simulacra: Spanish Fiction, 1902-1926*. Columbia: U of Missouri P, 1988.
- Timms, Edward, y David Kelley. *Unreal City: Urban Experience in Modern European Literature and Art*. New York: St. Martin's Press, 1985.
- Ulacia Altolaguirre, Paloma. *Concha Méndez: memorias habladas, memorias armadas*. Omnibus. Madrid: Mondadori, 1990.
- Yurkievich, Saúl. "Los avatares de la vanguardia." *Revista Iberoamericana* 118-119 (1982): 351-66.