

# Creatoras y vanguardia: la construcción del nuevo arte español mediante fragmentos de modernidad (1906-1936)

Women artists and avant-garde: the formation of the new Spanish art through fragments of modernity (1906-1936)

JAVIER MATEO HIDALGO

*Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid*

*Departamento de Historia del Arte III (Contemporáneo)*

Recibido: 31/7/2018

Aceptado: 11/12/2018

doi: <https://doi.org/10.20318/femeris.2019.4570>

*Resumen.* Durante siglos, la historia cultural europea ha sido escrita bajo una óptica eminentemente androcéntrica, que invisibilizó toda aportación de la mujer en la sociedad, negándosele su desarrollo personal y profesional. A pesar de ello, la participación de determinadas mujeres en el progreso de la historia fue determinante a través de las diferentes épocas. Concretamente, en el desarrollo del s. XX, su contribución tuvo un papel bien significativo, por cuanto Occidente experimentó una serie de avances sin precedentes que trajeron consigo la primera ola feminista. En su afán de progreso y como una de las piezas clave del nuevo paisaje cultural, la mujer comenzó a tener presencia activa en diferentes ámbitos de la sociedad. De esta manera, la vanguardia europea dio voz a un destacado número de creadoras en su proyecto de revitalización artística. En España, importantes creadoras contribuyeron a la conformación del nuevo arte de vanguardia entre 1906 y 1936.

Actualmente, esta parte omitida de la historia por el discurso oficial está siendo recuperada, poniéndose en valor los nombres y el trabajo de las protagonistas que contribuyeron con sus diferentes aportaciones para reclamar, así, su presencia en la sociedad. Este artículo plantea un discurso inédito dentro de esta labor de recuperación. Su punto de vista innovador reside en el análisis de los procesos creativos de estas autoras de la vanguardia española, sosteniendo la hipótesis de que dichas creadoras emplearon una metodología de creación común, de tipo fragmentaria. Interpretando determinados elementos importados de Europa y adaptándolos a la cultura española, construyeron desde sus personalidades un lenguaje propio, acorde con la modernidad y diferente del de la comunidad artística masculina. Sus obras serán resultado de esta construcción fragmentaria, asemejándose a mosaicos cuyas teselas deberán ser analizadas para comprender sus referentes.

*Palabras clave:* creadoras, vanguardia, vanguardia española, modernidad, fragmentación.

---

\* javiermateohidalgo@gmail.com

*Abstract.* Throughout History, European cultural history was written from an eminently androcentric perspective that did not recognise all women's contributions in society, denying their personal and professional development. Still, the participation of certain women in the progress of history was decisive in different periods. Specifically, was during the twentieth century when their contributions had a true significance. This fact was possible due to the series of unprecedented advances that took place in Western society that brought the first-wave feminism. Women began to have presence in different spheres of society in its eagerness of progress as key pieces of the new cultural landscape. In this way, the European avant-garde incorporated to an outstanding number of women artists into the project of artistic revitalization.

In Spain, important women artists contributed to the generation of the new avant-garde art between 1906 and 1936.

Currently, this part of history omitted by the official discourse is being recovered, finally taking in count the work done by these women artists who brought with their contributions in order to claim their presence in society. This paper presents a new discourse as a part of this recovery effort.

Its innovative point of view lies in the analysis proposes the study of the creative processes of these authors of the Spanish avant-garde, supporting the hypothesis that these creators used a common creation methodology based on a fragmentary nature.

Due to their personality, women artists created an original style by interpreting some aspects coming from Europe and translated them to their Spanish culture. This was in the line of the modernity context and different from the male artists community. Their artworks are result of this fragmentary conception, which is presented as resembling mosaics whose tiles should be analysed in order to understand their references.

*Keywords:* women artists, avant-garde, Spanish avant-garde, modernity, fragmentation.

## **1. La mujer como constructo patriarcal en la tradición artística. La modernidad como cambio de paradigma**

Tradicionalmente, la historia del arte ha sido estudiada desde su evolución lógica en el tiempo, entendiendo cómo la cultura del pasado influyó en la de cada época, promoviendo su progreso (Torre, 2004). El reciente enfoque de investigación artística permite, a partir de esta premisa, proponer nuevas alternativas al estudio tradicional de la estética, permitiendo articular innovadoras hipótesis con el fin de enriquecer lo ya existente. El planteamiento aquí propuesto acerca de una etapa tan concreta como la de las vanguardias y, más concretamente, cómo éstas impactaron en una cultura como la española, propone una nueva línea investigadora enfocada en los procesos de creación de aquellas creadoras españolas que participaron del arte nuevo. Obviamente, este enfoque ha seleccionado algunos de los casos más significativos, en su labor acotadora. De esta forma, se ha entendido el periodo de gestación de la obra de arte como una parte sobre la que apenas se han detenido los estudios históricos del arte; este tiempo tendrá una gran importancia a la hora de poder valorar el resultado final de un trabajo, pues en él participarán diversas circunstancias personales, históricas, sociales y políticas que condicionarán los resultados plásticos. Es por ello que esta investigación concibe las obras de las diferentes épocas históricas como construcciones fragmentarias, fruto de la unión de diferentes elementos con los que representar la realidad histórica pasada y presente.

Desde este posicionamiento investigador, se entenderá el s. XIX como una etapa en que esta forma de creación de carácter fragmentario adopte una visualidad evidente, con

la llegada de la modernidad. Los diferentes cambios que tuvieron lugar en Europa durante este periodo configuraron una sociedad en constante progreso. Cada una de estas transformaciones cuestionarán la concepción del mundo como algo sólido, fracturándolo en múltiples partes. Como consecuencia, la sociedad adoptó también una mirada fragmentaria, en su intento por captar cada una de las novedades de ese panorama en continua construcción. El arte se encargará de representar esa forma de ver fragmentada, cuestionando la percepción tradicional de la realidad para proponer nuevas y múltiples miradas. Muchos creadores se aunarían con un idéntico fin: valerse de las ruinas del arte del pasado para configurar un nuevo arte de vanguardia, representante de ese nuevo mundo fragmentado, constituido por las piezas representativas de la modernidad.

Como uno de los factores clave del nuevo paisaje cultural del s. XX, destaca el número de creadoras que comenzaron a visibilizarse como parte del proyecto de revitalización artística de la vanguardia. A diferencia de siglos anteriores, donde su presencia pública fue mínima e incluso nula en el arte y en los demás ámbitos, en éste su contribución será decisiva en la apariencia que definitivamente adoptó la cultura occidental en sus diferentes disciplinas. No obstante, fueron ellas las que tuvieron que afirmarse a sí mismas como mujeres artistas, puesto que los hombres que dirigían la sociedad cultural de aquel tiempo no fueron capaces –en su mayoría– de considerarlas como sujetos activos, sino como seres pasivos y, a lo más, compañeras sentimentales, objetos de deseo o fuente de inspiración para su propia labor (Lebrero, 2017).

Podría decirse que la imagen tradicional que se tenía de la mujer era fruto de un constructo ideado por la mentalidad masculina y heredado a través de la tradición. Los elementos que configuraban esta concepción habían venido transmitiéndose desde tiempos inmemoriales; la mujer como individuo cosificado, resultado de la unión de diferentes conceptos, había llegado a convertirla en un híbrido desposeído incluso de humanidad, como en el caso de la mitología. Esta concepción, fruto del pensamiento misógino, se fundamentaba en la representación de la mujer como fuente del mal, de ahí la creación de monstruos contruidos como insumisos e incapaces de satisfacer los deseos y órdenes del hombre. De su apariencia animalizada, capaz de devorar como sujeto caníbal al otro sexo e ideada como resultado de la unión de diferentes elementos de la anatomía animal, surgieron personajes como la esfinge o la medusa; criaturas terribles concebidas para inspirar temor (García Cortés, 2003). Por el contrario, la mujer «buena» sería la mujer obediente, plegada a los designios masculinos. La forma de representarla buscaba el ideal de belleza, resultado de un proceso de ensamblaje entre piezas seleccionadas de diferentes fuentes. Eugenio d'Ors, por ejemplo, se refirió al caso del renacentista Rafael Sanzio, que «copiaba la frente de Beppina, la boca de Marietta, la mano de Simonetta, y con ello formaba una Madonna, una imagen única de Madonna» (Ors, 1999). Previamente a Rafael, cabe citar la historia de Zeuxis y las mujeres de Crotona, en la que el famoso pintor griego, con el fin de recrear la figura de Helena de Troya, buscó como modelo no a una única mujer, sino a un conjunto de ellas, extrayendo de cada una su rasgo más perfecto. Del resultado de la unión de estos elementos, surgiría su criatura pictórica (Cicerón, 1997). Esta imagen de belleza perfecta sería transmitida sucesivamente en los siglos venideros, llega hasta el s. XX, como

André Bretón, que definía a la mujer amada como un Zeuxis moderno describiría a su Helena objetualizada: como un ideal capaz de concentrar "un cierto número de cualidades particulares, consideradas más atractivas que las otras, y apreciadas separadamente, sucesivamente, en los seres que han sido amados con anterioridad en algún grado» (Breton, 2000, p. 20). En el fotomontaje de René Magritte *No veo la (Mujer) Oculta en el bosque*, la imagen de una mujer desposeída de personalidad, desnuda y adoptando una actitud pasiva de contemplación, se muestra como resultado del constructo masculino creado por la imaginación del hombre. Éste, queda representado en los múltiples rostros de los creadores surrealistas que conforman el marco de la imagen, y que imaginan esa mujer "ideal" (Guerra, 2006, p. 89). Un objeto de deseo o constructo creado a gusto del hombre, fetichizándolo, no ya como mujer, sino haciéndolo "trozos de mujeres"; un rompecabezas constituido de diversos trozos, un constructo artificial y manipulable similar a una muñeca, como sucedería con la *Poupée* de Hans Bellmer. En 1933, este creador construyó una inquietante muñeca articulada, descoyuntada tanto físicamente como mediante el montaje fotográfico. Esto supone la deconstrucción del cuerpo femenino, mostrando una imagen de la mujer como maniquí o autómatas sometido a diversas fantasías masculinas de tipo erótico e incluso sadomasoquista (Diego, 1999, p. 39). Esta fantasía que parte de un objeto inanimado para dotarle de cualidades vivas sufrirá el proceso inverso, cuando Bellmer sustituya su humanoide por una mujer real: su amante, la creadora Unica Zürn. Como Bellmer, diferentes creadores surrealistas interpretaron la identidad de la mujer desde una construcción simbólica doble, constituida por una «luz» o cara amable y por una parte oscura y temible. En el origen de esa «sombra», como diría Baudelaire, se encontraba la negación del hombre a poseer fragmentos de personalidad femeninos –de la misma forma que tampoco admitieron su opuesto, es decir, la existencia de elementos masculinos en la mujer– renegando de ellos por considerarlos como debilidades.

Esta imagen sería realmente la de un auténtico monstruo, un Frankenstein hecho de retales de otros seres; así lo denunció la artista Orlan al mostrar cómo sería la hipotética apariencia real de este ser llevando el experimento a la realidad en su propio cuerpo. A través de sucesivas operaciones quirúrgicas, fue adaptando cada rasgo de su cuerpo a diferentes fragmentos representativos del ideal de belleza en la historia del arte (Soliva, 2004).

Una imagen artificiosa, alejada de como las propias mujeres se veían a sí mismas a partir de los referentes planteados. La propia Leonor Fini, que se negó a ser encasillada en grupos de vanguardia concretos como el surrealismo –al no identificarse con su espíritu misógino y dictatorial–, buscó a través de la imagen de la esfinge la representación de la mujer como ser poderoso, apropiándose del imaginario tradicional del hombre creador. La esfinge representaba la parte íntima y misteriosa de la mujer, a la vez que aquella otra rebelde, que escapaba a cualquier atadura o encasillamiento ejercido por el hombre tanto en el plano personal como cultural.

No obstante, existieron casos aislados que modificaron esta regla, como el de Marcel Duchamp y la invención de su álgter ego, Rose Sélavy. Con esta creación femenina de sí mismo, vino a exteriorizar su yo femenino. Este binomio masculino-femenino también quedó reflejado en obras como el *ready-made* L.H.O.O.Q., donde intervino una reproduc-

ción de la Gioconda dotándola de nuevos elementos, como bigote y perilla. La necesidad de superar las barreras culturales por parte de la comunidad masculina iría haciéndose evidente progresivamente. En ello, fueron responsables las mujeres más avanzadas de su tiempo, las cuales al lograr compartir espacio con los hombres tanto en el ámbito afectivo como en el profesional consiguieron que éstos cambiaran su concepción sobre ellas. Esto sólo pudo llevarse a cabo mediante la deconstrucción de la imagen que tenían de éstas, ese todo universal y artificioso.

## **2. Las creadoras de vanguardia y la construcción de su identidad: la creación como producción fragmentaria, la modernidad como época fragmentada**

El advenimiento de la modernidad propició una mirada más progresista en la sociedad, dejando atrás sus concepciones tradicionales para evolucionar hacia un nuevo mundo. El ámbito cultural fue uno de los más favorecidos, pues sus integrantes buscaron liberar al ser humano de toda atadura que impidiese su progreso colectivo e individual. Con su actitud provocativa, las vanguardias derribaron las viejas concepciones modernizando el pensamiento occidental. Al recelar de sus propuestas por considerarlas excesivas, la sociedad marginó a estos creadores, permitiéndoles actuar desde fuera en su ataque, a modo de caballo de Troya. Esa Europa, reducida a unas cuantas ruinas representantes de su ocaso, debía ser combatida, destruida mediante la guerra (Marinetti, 1909) y, posteriormente, rearmada con sus piezas supervivientes y otras del nuevo mundo. Un híbrido de tradición y modernidad.

No obstante, la mirada radical de la vanguardia no afectó a uno de los cimientos de la tradición cultural: la óptica eminentemente masculina. La reivindicación de la «plena libertad de los seres humanos» por parte de los creadores del nuevo arte continuaba negando, paradójicamente, la equiparación entre hombres y mujeres. Sin embargo, las creadoras no se rindieron y lucharon desde su posición de inferioridad para lograr la igualdad. El proceso llevado a cabo, idéntico al de la propia vanguardia en su definición, consistió en seleccionar las piezas más esenciales de la modernidad para construir un discurso progresista. Con ello, se situaron como autoras a la altura de sus compañeros, introduciendo su propio punto de vista crítico capaz de cuestionar la mirada masculina hegemónica, ese amasijo de prejuicios con los que el hombre había definido la apariencia de la mujer en la Historia. Tenían que ser las propias mujeres las que ideasen su propio constructo de sí mismas, desmontando el anterior, de tipo patriarcal. Había que "empezar todo desde el principio, empezar desde cero, inventando cada palabra" del nuevo texto con el que se quería escribir un nuevo tipo de Historia, integradora y no excluyente (Diego, 1999, p. 36). Tomar los fragmentos del antiguo discurso y reordenarlos desde una perspectiva más justa. La forma de llevar a cabo esta operación por parte de las mujeres de la vanguardia sería desde la propia posición a la que les había relegado la sociedad de doble marginalidad, como mujeres y como creadoras. Desde su situación de desigualdad, invertirían esta situación otorgándole un valor positivo mediante su activismo. La feminidad fue empleada

como fuente de fuerza y legitimación, como arma con la que desestabilizar el conjunto del sistema y lograr una igualdad en el mundo del arte. El proceso que llevaron a cabo, idéntico al empleado por la propia vanguardia en su proceso de definición, consistió en seleccionar las piezas más esenciales de la modernidad con el fin de construir un discurso progresista. Con ello, no sólo lograron situarse como autoras a la altura de sus compañeros, sino que introdujeron su propia mirada crítica capaz de cuestionar la mirada masculina de éstos. El nuevo modelo de mujer del s. XX superaba el canon anticuado redefiniéndolo con nuevas características hasta entonces relegadas al hombre: luciendo pelo corto, vistiendo prendas más atrevidas –como las faldas cortas e incluso los pantalones–, fumando, conduciendo, bailando, ejercitándose en el tenis, el golf, el hockey, imitando la moda y la actitud de las estrellas hollywoodienses o relacionándose libremente con hombres y mujeres. Todos estos elementos caracterizaron fragmentariamente a la nueva mujer de la modernidad y, por ende, de la vanguardia (Mangini, 2012, p. 17-18). Características que muchas veces habían sido asignadas exclusivamente al rol masculino y que, al asumirlas, la mujer los convertía en elementos conformadores de una especie de disfraz, capaz de definir externamente la apariencia de una persona ocultando su auténtico ser, como una especie de máscara. Una ficción creada desde la irrealidad, como había sido hasta entonces el disfraz con el que la sociedad patriarcal había definido los atributos de la mujer (Diego, 1999, p. 43). Esta forma de poner en tela de juicio la caracterización que tradicionalmente se había dado al sexo femenino, los signos de su identidad creados por la mirada masculina, generaron toda una serie de creaciones de vanguardia como los autorretratos fotográficos de carácter performático protagonizados por la creadora Claude Cahun. En ellos se transforma físicamente mostrando diferentes imágenes o facetas de sí misma, coincidiendo en el tiempo con los experimentos citados de Duchamp. Ella misma afirmaba que el espejo o las "fotografías-espejo" servían para alterar cómo supuestamente era cada persona. Estas herramientas funcionaban como construcciones oníricas, permitiendo al individuo caracterizarse de uno u otro sexo, individual o colectivo, valiéndose del "disfraz" y la "máscara", metamorfoseándose al ataviarse con diferentes elementos, cualidades o rasgos característicos de un personaje. La afirmación de estas identidades podía activar otra con la que liberarse del corsé adjudicado por la mirada patriarcal (Jiménez, 2017, pp. 25-28). Su apariencia fragmentada, hecha de múltiples rostros, participa de esa confusión a la que se quiere someter al espectador, no sabiendo muy bien determinar la realidad de lo que está observando.

Pero estas creadoras no sólo modificaron su identidad alterando determinadas partes de su apariencia física, sino también mediante la modificación de otros elementos de la personalidad, como adoptar un nuevo nombre artístico. Este sería el caso de Marie Čermínová, que acabaría llamándose Toyen con el fin de neutralizar su género. El elemento andrógino o de no género también está presente en la obra plástica, como sucede con los *collages* de Hannah Höch. En ellos se observa todo un maremágnum de elementos, un pastiche de fragmentos destinados a romper las líneas divisorias entre un sexo y otro. Mediante el pegado de trozos fotográficos y pictóricos, Höch crea criaturas andróginas que crean una extraña sensación en el espectador, al no saber muy bien cómo catalogar-

las. Höch parece defender la presencia de elementos masculinos y femeninos en ambos géneros como forma de superación de todo prejuicio establecido en la cultura tradicional.

Frida Kahlo supo construirse una personalidad ajena a toda norma impuesta por parte de la sociedad tradicional y conservadora y de ámbitos de vanguardia como el surrealista. A través de su propia proyección corporal pictórica, Frida parecía afirmarse a sí misma. Tratarse a través del autorretrato, del retrato doble, como un espejo que devuelve la imagen duplicada. No obstante, esta imagen volvía fragmentada en forma de muchas, que no eran sino exteriorizaciones de las posibles percepciones internas de la creadora, de sus propias interpretaciones de sí misma. Por un lado, adoptando diversas identidades imaginarias como "mujer-niña", imagen "autoconstruida para potenciar su propio reconocimiento personal de una corporalidad en experimentación", pudiendo adoptar los roles que quisiera. Como forma de rebeldía y de provocación, destacó por su elección para vestirse, tanto en sus autorretratos pictóricos como en su vida cotidiana, con diferentes elementos del *atrezzo* masculino. Por otro lado, frente a cualquier elemento decorativo, Frida muestra su cuerpo desnudo y fragmentado, resultado de un grave accidente que llenó de cicatrices. Este accidente fue la causa de su decisión de convertirse en creadora, pues durante sus temporadas postrada en la cama encontró en la pintura una buena forma de sobrellevar su enfermedad. El género del autorretrato se convirtió en la mejor forma de expresar lo que sentía, de conocerse a sí misma. Su modelo más cercano fue su cuerpo, imagen mutilada y traumática, que no muestra una unidad sino una imagen real, de ruptura, angustiada y fracturada de sí misma. No obstante, Frida mantiene el elemento onírico para destruir la idea de representación reflejada. El espejo devuelve la imagen de una segunda Frida, describiendo de formas diferentes su cuerpo herido, reconstruyéndose fragmentariamente.

La representación que estas creadoras hicieron de su propia personalidad, rompiendo con los estereotipos tradicionales, representaba su mayor acto de libertad, algo que sus propios compañeros les habían negado. Ello les servirá para ir siendo aceptadas progresivamente en los círculos artísticos de vanguardia, aunque la mayoría de estos creadores siguiesen sintiéndose en superioridad, negándoles su autonomía. A través de su arte, supieron expresar su valía como mujeres coherentes y creadoras válidas. Estas obras podrían analizarse como mensajes crípticos que deben ser descifrados con el fin de conocer su significado. Su lenguaje fragmentado y codificado puede interpretarse como una forma de burlar la censura patriarcal, de construir un alegato de auto reivindicación que sólo en un futuro podría ser valorado. Uno de los casos más paradigmáticos fue el de Hilma af Klint, que en la actualidad se estudia como pionera del arte abstracto. Consciente de que su obra era excesivamente innovadora para su tiempo y considerando que su sentido no llegaría a ser comprendido por la propia sociedad de su época (finales del s. XIX-principios del XX), la propia Af Klint decidió ocultar sus innovadores trabajos, siendo su voluntad que no se mostrasen hasta la década de los sesenta del pasado siglo (Müller, 2013, p. 33). Este periodo coincidiría proféticamente con la segunda ola del feminismo histórico. A su apariencia innovadora y al hecho de haber sido realizados por una mujer había que añadir una tercera razón: su creación como parte de la actividad de Af Klint como médium. Sus

imágenes, composiciones construidas a través de formas y colores, resultan auténticos jeroglíficos que contienen todo un lenguaje secreto, portador de un conocimiento elevado, del que ella era transmisora. De hecho, el espiritismo y la teosofía deben considerarse piezas clave de la modernidad en el nacimiento del arte abstracto, precisamente por el rechazo que algunos creadores mostraron hacia la ciencia materialista, apostando por la espiritualidad. La abstracción se asociaba en este sentido a la capacidad de los creadores de vanguardia por representar elementos que se encontraban más allá de lo visible y que poseían formas sencillas (Durán, 2008, p. 164). La teosofía fue crucial en el desarrollo personal y creativo de algunos de los más destacados creadores abstractos, algunos de los cuales serían considerados durante muchas décadas como creadores de este movimiento estético de vanguardia, ocultando con ello el nombre de Klint: Nombres como Vasili Kandinsky, Piet Mondrian o Kazimir Málevich se interesaron por el espiritismo y, a diferencia de Klint, sí se vieron reconocidos en vida. Sería precisamente otra mujer, la teósofa y escritora rusa Helena Petrovna Blavatsky, la figura principal en torno a la cual se moverían estos creadores, interesados en sus conocimientos esotéricos y ocultistas. Los fundamentos espirituales presentes en sus escritos sirvieron como fuente de inspiración para estos creadores, que los vertieron en sus diferentes textos teóricos con los que desarrollaron teóricamente su arte abstracto.

Como vidente, Léona Camille Ghislaine Delcourt se valió de diferentes imágenes enigmáticas para comunicar sus visiones a su amante, André Breton. Sus dibujos poseían una finalidad mágica, pero también servían para manifestarle su amor por él, simbolizaban y protegían su unión mágica, como si se tratasen de talismanes. No obstante, Breton pronto dejó de ser para ella un Dios, convirtiéndose en un monstruo compuesto también por diferentes elementos fragmentados. Esto le hizo romper su relación con él, haciendo uso de su rebeldía e independencia. Breton siempre la reconoció como "un genio libre", aunque finalmente acabase por traicionarla eclipsando su talento. "Escribirás una novela sobre mí, te lo aseguro", le dijo ella en una ocasión, y eso fue lo que hizo. La obra de Breton *Nadja* (Sebbag, 2017, pp. 344-346), cuyo nombre era el seudónimo de esta creadora, está inspirada en las cartas y en los dibujos que de ella recopiló a lo largo de su relación. Estos documentos que actualmente se han dado a conocer, sirvieron como material de creación para Breton, demostrándose que por sí mismos poseen una entidad suficiente como para considerar a su creadora a la misma altura que Breton e imprescindibles para la conformación de su propio universo literario. No obstante, Nadja padeció durante este tiempo de una fuerte inestabilidad psíquica, como tantas otras creadoras coetáneas. Dora Maar, por ejemplo, sufrió depresión debido al trato misógino recibido por Picasso. El maltrato sufrido por algunas creadoras a manos de determinados hombres, amigos e incluso parejas sentimentales, les hizo padecer ciertas enfermedades o bien se las atribuyeron, considerando sus intentos por defender su libertad como síntomas de inestabilidad mental: Leonora Carrington, por ejemplo, fue internada en un sanatorio psiquiátrico de Santander con el fin de "curarla" de su "locura", causada por una violación múltiple; la citada Unica Zürn acabó suicidándose durante su relación con Hans Bellmer. En otros casos sus aportaciones fueron directamente ignoradas o incluso "apropiadas". En la actualidad por



ejemplo, diversos estudios parecen indicar que una de las obras más representativas de la etapa de la vanguardia, *La fuente* de Marcel Duchamp, tuvo a una mujer como autora o, al menos, como co-autora: Elsa von Freytag-Loringhoven. Mientras Freytag murió en la pobreza, Duchamp alcanzó la fama gracias a esta obra. Llama la atención que Duchamp, quien como creador representante de la tradición del *dandy* llevó a cabo toda esa serie de acciones performáticas con las que cuestionar los roles de género, omitiese la autoría de Loringhoven, su "amante masculinizada", erigiéndose como creador absoluto de la *Fuente* (Durán, 2009, pp. 349-351). Lo paradójico de Freytag es que sus obras apropiacionistas fueron a su vez apropiadas por creadores coetáneos, invisibilizando su autoría para volver a ocultar a la mujer como creadora.

En el largo camino de lucha y reivindicación, la afirmación de la mujer como sujeto activo y productor de cultura acarrearía en muchos de los casos la exclusión y el rechazo de algunos artistas, como el caso de Germaine Dulac; cineasta y surrealista pionera, realizó en 1928 *La Coquille et le clergyman*, primera película del surrealismo. Si *Un perro andaluz* acabó eclipsándola, fue precisamente por el trato injusto que los compañeros surrealistas dieron a Dulac. Antonin Artaud, guionista del film, excluyó a la cineasta de la autoría de la obra y se encargó de sabotear el estreno cinematográfico, acudiendo con André Breton y Louis Aragon para proferir insultos contra la obra y la directora, refiriéndose a ella despectivamente como «la vaca» (Jiménez, 2017). En otros casos, la importancia de algunas creadoras en el devenir cultural del s. XX pasó desapercibido. En el ámbito escenográfico, si bien es sabida la colaboración entre Jean Cocteau, Pablo Picasso y Erik Satie en la creación del ballet *Parade*, que fuese Valentine Hugo –creadora y amiga de éstos– la responsable de ponerlos en contacto para la realización de dicho proyecto es un hecho que prácticamente se desconoce (Sebbag, 2017, p. 324).

A pesar del todo ello, no por el trato recibido el grupo de mujeres creadoras en la vanguardia dejaron de sentirse partícipes de la modernidad; de hecho, supieron construir sus diferentes estilos, así como sus armaduras como artistas y personas libres, mediante el empleo de diferentes fragmentos constitutivos de la vanguardia y del nuevo mundo. Existieron, no obstante, círculos culturales integradores, como sería el caso del Círculo de Bloomsbury, donde participaron defensoras del feminismo como la citada Leonora Carrington o Virginia Woolf. Esta última, concibió uno de los más importantes ensayos feministas: *Una habitación propia*. Éste, recoge la reivindicación histórica de la necesaria emancipación femenina, estableciendo la imagen de la habitación como símbolo de su libertad intelectual e independencia económica, elementos prioritarios en su desarrollo como persona y creadora. Todo ello tenía que pasar forzosamente por una educación equiparable a la del hombre, lo cual se fue progresivamente logrando gracias a la creación de los pioneros *colleges* ingleses. Fue en dos de ellos –los de Newnham y Girton de Cambridge– donde Woolf dio a conocer las ideas de su ensayo, inicialmente destinado a las alumnas de dichas instituciones (Cueva y Márquez, 2015, p. 25). Éstas fueron pioneras en la aplicación de una enseñanza para la mujer como la que demandaba Woolf, transmitiendo los diferentes elementos representativos de la sociedad moderna con los que instruir a las futuras mujeres del s. XX. A una formación interdisciplinar en diferentes

áreas, había que añadir que estos lugares fueron el caldo de cultivo donde estas alumnas experimentaron sus primeros ensayos creativos y los compartieron entre las demás compañeras con las que se relacionaron y conformaron amistad. De esta forma, la mujer abandonaba la soledad a la que se le había condenado socialmente, dejando de estar sometida pasivamente a las órdenes del hombre para tomar parte de una vida activa e intelectual (Cueva y Márquez, 2015, p. 25). A estas experiencias se sumaban otras nacidas fruto del ambiente de la modernidad, como las sesiones cinematográficas, teatrales, la práctica del deporte, etcétera. Todos estos fragmentos, que definían la personalidad de la nueva mujer moderna, sirvieron como referentes para la formación de las creadoras de vanguardia, las cuales a su vez sirvieron de fuente de inspiración para las mujeres más avanzadas de la sociedad española. Por sus inquietudes estéticas, algunas de ellas se convirtieron en principales responsables de la conformación de la vanguardia artística española. A través de sus relatos particulares, lograron imponerse sobre los valores tradicionales adjudicados a su género (Diego, 1999, p. 47), colocando la primera piedra en la construcción de un nuevo panorama cultural y, por ende, de una sociedad más igualitaria.

### **3. La aportación de las creadoras a la vanguardia española: principales fragmentos de modernidad importados de Europa**

En el surgimiento de la vanguardia europea tuvieron gran importancia los diferentes avances característicos de la modernidad y que fragmentaron la sociedad, haciéndola evolucionar en sus diferentes aspectos. Este desarrollo no fue ajeno para España, que experimentó un cierto desarrollo con motivo del progreso que tenía lugar fuera de sus fronteras. A pesar de las tradicionales limitaciones en su comunicación con Europa, el deseo de modernización afectó a los intelectuales más progresistas, que lucharon por romper este aislamiento participando de las corrientes culturales occidentales (Crispin y Buckley, 1973). La integración de los diferentes fragmentos de la modernidad en la sociedad española se debió a diferentes causas: el crecimiento demográfico, industrial y comercial, la modernización urbanística y su apariencia cosmopolita, la incorporación de nuevos medios de transporte, o las nuevas formas de ocio como el cine, la música moderna o la moda (Mangini, 2012). Pero, sin duda, una de las más decisivas fue la importación del nuevo arte de vanguardia a través de creadores españoles que lo representaron en Europa como Ramón Gómez de la Serna, Eugenio d'Ors o José Ortega y Gasset, o bien mediante la llegada de creadores europeos como el matrimonio Delaunay, Vicente Huidobro, Norah Borges o Diego Rivera. Por otra parte, fue decisiva la creación de instituciones que, a imagen de los *colleges* ingleses, fomentasen una formación en los jóvenes acorde con Europa, incluyendo la educación igualitaria, como la Residencia de Estudiantes o la Residencia de Señoritas. Todos estos elementos contribuirán, entre los años 1906 y 1936, a la conformación de un arte de vanguardia español donde tuvo presencia como en Europa un número considerable de mujeres. Al igual que sus compañeros, estas creadoras interpretarán determinados elementos importados de la vanguardia europea para adaptarlos a la cultura española

y construir, desde sus personalidades, un lenguaje propio acorde con la modernidad. Sus obras son resultado de esta construcción fragmentaria, asemejándose a mosaicos cuyas teselas deben ser analizadas para comprender sus referencias de vanguardia. De idéntica forma a como sucederá con el nuevo arte europeo, estas creadoras apostarán por la interdisciplinariedad al colaborar en proyectos grupales con diferentes creadores y disciplinas artísticas, poniendo en común sus fragmentos propios de vanguardia y aportando su originalidad e innovación personal en pos de una vanguardia propiamente española.

### 3.1. El ámbito pictórico: María Blanchard, Maruja Mallo y Ángeles Santos

Buscar los orígenes de la creación española de vanguardia supone referirse a Pablo Picasso, quien visualizó la fragmentación de la modernidad en su cubismo. Continuador de Cézanne, fracturó y fragmentó la imagen pictórica tradicional, liberándola de emular la realidad hasta volverla progresivamente casi abstracta (Ors, 1999). Mediante técnicas como el *collage* o el *assemblage*, añadió a los fragmentos pictóricos otros tomados de la realidad exterior, integrándolos en la superficie pictórica y dotándolos de valor estético, cuestionando las reglas del arte. En la gestación cubista colaborarían otros creadores como María Blanchard. Ésta, se fue desprendiendo de los elementos de su estilo anterior como el color, el empaste o la preferencia por contar historias, buscando una temática más compleja (Campoy, 1980). Para ello, incorporó nuevos fragmentos a su personalidad pictórica cubista, que terminaron de perfilar la vanguardia picassiana. Blanchard aportó mayor esquematización y humanización al cubismo, retornando a lo figurativo según la estética surgida tras la I Guerra Mundial. Reordenando los fragmentos de la realidad que la vanguardia había disgregado, Blanchard no renunció a las lecciones cubistas, dotando a los elementos de sus obras de una geometrización que los deshumanizaba sin volverlos abstractos. Una «arquitectura del sentimiento» que buscaba obtener la mayor expresividad con el menor número de elementos (Logroño, 2008).

Las contribuciones de Blanchard ayudaron a configurar la nueva realidad estética europea postbélica, que Franz Roh denominó como *realismo mágico* o *post-expresionismo* en su ensayo *Realismo mágico; post expresionismo: Problemas de la pintura europea más reciente* (Roh, 1997). Esta vanguardia apostaba por una realidad figurativa distinta a la representada previamente a la abstracción, de carácter misterioso, donde lo representado quedaba dotado de una apariencia sólida, metálica e incluso sobrenatural. Además, lo recreado mostraba una estética minuciosa y miniaturista, hecha de colores nuevos y vivos, aunque con cierto halo de irrealidad. Un microcosmos donde sus elementos estéticos mostraban la realidad como algo compuesto de formas múltiples y fragmentadas. Las principales ideas de esta nueva vanguardia europea fueron importadas a España por José Ortega y Gasset con la traducción de la obra de Roh y a través del ensayo *La deshumanización del arte* (Ortega y Gasset, 2005). La nueva generación de creadores de vanguardia en España pronto recibió estas referencias aplicándolas en sus obras más renovadoras. De entre ellos, cabe destacar a Salvador Dalí y, sobre todo, a Maruja Mallo y Ángeles Santos.

Como creadora de vanguardia, Maruja Mallo representa la asimilación de los fragmentos referenciales del nuevo arte y la modernidad europea. Desde sus inicios, construyó su personalidad como artista a través de ellos, demostrando su independencia respecto de los cánones tradicionales y su libertad como autora. Ello le hizo despojarse incluso de su nombre, Ana María Gómez González, eligiendo el de Maruja Mallo, o alterando su edad real. A su vez, mostró siempre una apariencia llamativa, luciendo pelo corto, maquillaje y vestimenta coloridos e impropios de la discreción que se le asignaba a la mujer de su tiempo. Su desafío a la sociedad patriarcal incluyó determinadas acciones públicas, destacando aquella en la que, yendo con unos amigos, decidieron quitarse el sombrero en plena Puerta del Sol de Madrid, con todo lo que representaba para la sociedad de la época –el sombrero como símbolo de heterosexualidad–; este gesto, que recibió una respuesta homófoba de los transeúntes, sirvió para denominar al grupo de creadoras españolas de su generación: las sinsombrero (Mangini, 2012). Elementos como el disfraz, la irreverencia e incluso el *happening* demuestran el conocimiento de Mallo hacia las características de la vanguardia europea. La estética con la que conformó su obra plástica termina por aportar los fragmentos asumidos por el nuevo arte. En la serie *Verbenas* se detectan piezas fundamentales presentes en el postexpresionismo, destacando sus múltiples elementos y escenas sucediendo simultáneamente, con gran detalle y colores llamativos, características del mundo moderno como el dinamismo y la velocidad –presentes en los tirovivos, las norias y el ambiente festivo y animado de las fiestas populares–, el humor, la mezcla de tradición y modernidad o la crítica social, haciendo confluír a las diferentes jerarquías sociales –el clero, las fuerzas de la ley– con la población, sin distinción alguna. De estas verbenas, Mallo pasó en sus *Estampas* a las atmósferas en blanco y negro herederas de la estética cinematográfica, compuestas por elementos fragmentarios de la modernidad como los maniqués, los nuevos medios de transporte o los artículos deportivos y científicos. Ambientes lúgubres como los de sus *Cloacas y Campanarios*, donde destaca la podredumbre de la sociedad tradicional al que referían los vanguardistas europeos, simbolizada en los deshechos, las ruinas o los esqueletos; todos ellos se consideran detritus provenientes de una civilización decadente que el arte debe renovar. Finalmente, en sus últimas etapas pictóricas Mallo referencia elementos de vanguardia como las leyes de la naturaleza, el retorno a su pureza, las formas geométricas y la espiritualidad. Éstos llevarán a Mallo a la realización de proyectos multidisciplinarios en el ámbito escénico. Con su participación en obras como la ópera *Clavileño*, renovó con su plástica escenográfica la estética teatral, añadiendo un vestuario original y un decorado tridimensional construido con restos de materiales de diversa procedencia o creando estructuras móviles y dinámicas que interactuaban con los actores (Muñoz-Alonso, 2003). Dichas escenografías tuvieron su origen en una serie de fotografías performáticas donde Mallo se autorretrató en Cercedilla, rodeada de una atmósfera teatral que ella misma diseñó partiendo de diferentes materiales encontrados. A *Clavileño*, surgida de su colaboración con el compositor Rodolfo Halffter, habría que añadir otras colaboraciones teatrales como *La pájara pinta* o *El colorín colorado* (Mangini, 2012), resultado de su relación sentimental y creativa con el poeta Rafael Alberti. En esta retroalimentación, Alberti integró los elementos plásticos de Mallo en su

literatura y Mallo interpretó visualmente los escenarios de Alberti. Además, de Mallo se conocen otras relaciones con creadores destacados de la vanguardia, como Pablo Neruda o Miguel Hernández, los cuales a su vez extrajeron de su trabajo diferentes motivos inspiradores para su obra.

De Ángeles Santos cabe destacar el breve pero fructífero periodo vanguardista de su adolescencia –entre los dieciséis y los dieciocho años–. A pesar de las limitaciones sufridas por su edad, su condición de mujer y el conservadurismo de su padre, pudo desarrollar su actividad como pintora de forma libre y relacionarse con algunos de los creadores de la vanguardia española más significativos, que elogiaron sus trabajos relacionándolos con los producidos por los creadores del nuevo arte europeo. No obstante, los condicionantes de su entorno fueron decisivos en la construcción de su estilo, caracterizado por las atmósferas inquietantes y misteriosas, donde elementos como la sensualidad, la religión o la necesidad de autoafirmación quedarán aglutinados por una estética postexpresionista e incluso surrealista. El aire cosmopolita y moderno de sus obras se debió a sus constantes cambios de destino familiares, que le dotaron de una mirada abierta hacia lo nuevo y la llevaron a formarse mediante lecturas sobre arte moderno y a través de profesores de arte europeos (Casamartina, 2003). La presencia de la iconografía religiosa, la búsqueda de la soledad y los conflictos internos propios de su desarrollo propiciaron una personalidad atípica y rebelde nunca entendida por su padre, que determinó ingresarla en un sanatorio mental. Tras este episodio, Santos se casó e inició una nueva vida renegando de su estilo vanguardista para mimetizarse con el de su marido, Emilio Grau Sala. No obstante, de su etapa innovadora destacan obras como su *Autorretrato* o *Tertulia*, donde representa un tipo de mujer de fuerte personalidad, sensual e intelectual, que recuerda a las creadas por el expresionismo. Este estilo europeo también se hace presente en *Cena familiar*, donde los personajes retratados son caricaturizados críticamente mostrando su animalización. Finalmente, su obra *Un mundo* recrea un planeta habitado por marcianos que muestran las diferentes etapas de la vida a través de sus costumbres. Inspirada por la poética de Juan Ramón Jiménez, las formas del cubismo y por las noticias científicas que auguraban posibles viajes a Marte, Santos muestra un microcosmos donde la apariencia metálica de las figuras, el colorido, el detalle y el carácter miniatúresco remiten a los nuevos rasgos estéticos analizados por Roh en su ensayo (Rius, 1999).

### 3.2. El ámbito literario: Concha Méndez, Lucía Sánchez Saornil, Rosa Chacel y María Zambrano

Los elementos visuales del nuevo arte de vanguardia pronto tuvieron su traducción en el ámbito literario europeo. Ello se debió a la relación personal y profesional establecida por diferentes figuras de las disciplinas pictórica y literaria. Del mismo modo, en España la literatura de vanguardia bebió del ámbito pictórico gracias a la comunicación que mantuvieron, con integrantes del ámbito artístico, creadoras como Concha Méndez, Lucía Sánchez Saornil o Rosa Chacel. Méndez conoció de primera mano los fragmentos constitutivos del nuevo arte gracias a su relación de amistad con Maruja

Mallo, su noviazgo con Luis Buñuel, su matrimonio con Manuel Altolaguirre o su estancia en la Residencia de Señoritas, que la llevaron a reflejar el mundo de la modernidad. Ella misma recordó ser testigo del nuevo tiempo, afirmando haber «visto nacer todos los inventos del siglo» e integrándolos como fragmentos con los que dar cuerpo a sus obras: «Nací en medio de la modernidad, del canto a los medios de transporte, a la velocidad, al vuelo. Mis primeros poemas están llenos de estas cosas: de los clamores a la era moderna, de aviadores, aviones, motores, hélices, telecomunicaciones» (Mangini, 2012). Méndez completó su participación en la modernidad participando activamente de sus referencias, pues practicó deportes como el tenis o la natación, condujo en automóvil, bailó la música nueva o asistió a conciertos de *jazz*. Todo ello queda reflejado en poemas como *Jazz Band*, cuya composición, –resultante de la combinación de fragmentos literarios– alude el carácter fragmentado de la modernidad. Ésta sucede simultánea y veloz en su lectura, mediante elementos representativos como «ritmo cortado», «luces vibrantes», «campanas histéricas», «astros fulminantes», «erotismos», «licores rebosantes», «acordes delirantes», «Jazz-band», «rascacielos» o «quejidos de metales» (Valender, 2001).

El cosmopolitismo presente en las grandes ciudades «y las nuevas perspectivas que su percepción provoca en el escritor» dio lugar a la creación de una estética vanguardista donde la realidad sólo podía captarse mediante una técnica narrativa fragmentada asociada a las técnicas plásticas del nuevo arte (Pino, 1995). Ésta quedó reflejada en las creaciones literarias del grupo ultraísta, considerado el primer movimiento grupal vanguardista español. Sus influencias determinantes fueron la literatura cubista francesa que Vicente Huidobro les dio a conocer, además de las *Parole en libertá* del movimiento futurista importado a España por Ramón Gómez de la Serna. En ellos primaba la liberación del lenguaje de sus normas gramaticales, buscando una desintegración visual de los componentes lingüísticos para conformar auténticos poemas visuales fragmentarios de gran plasticidad. Los ultraístas se relacionaron con otras disciplinas artísticas de vanguardia, colaborando en proyectos comunes con compositores o artistas plásticos. Entre ellos destacaron dos mujeres provenientes de Europa, Sonia Delaunay y Norah Borges, cuyos estilos inspirados en las últimas tendencias pictóricas servirán para ilustrar la nueva poética literaria española. En ella, colaboró la poética de Lucía Sánchez Saornil, creadora ultraísta que firmaba sus poemas con el seudónimo masculino de Luciano de San-Saor. Como la de Méndez, su literatura muestra elementos de gran modernidad como las metrópolis, la música moderna de jazz o el cine. Cada uno de ellos refleja la «vida y estilo» de la «mujer nueva» y cosmopolita, a la que se refirió otra escritora coetánea, Margarita Nelken: «Somos la época de la velocidad. Y de la mecánica. La de los rascacielos que dominan las nubes y los *raids* que trastuecan las nociones del espacio y del tiempo». El espíritu de todos elementos se advierte en textos de Sansaor como *Poema primaveral*, donde aparecen elementos como «film de largo metraje» o «paisaje en marcha», «noche ciudadana», «jazz-band», «autos», «avenidas» o «glorietas» (Torre, 2001).

Por último, destacar a Rosa Chacel dentro de la nueva literatura española de vanguardia, por cuanto supo adaptar los elementos de la nueva estética europea en la renovación

de la literatura española de la época. Su relación con el nuevo arte comienza como alumna de escultura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Aunque finalmente se decantara por la escritura, nunca abandonó su interés por el ámbito artístico, como demuestra su decisión de construir su personalidad literaria a partir de las bases propuestas por José Ortega y Gasset en obras como *La deshumanización del arte*, *Ensayo de estética a manera de prólogo* o *El arte en presente y en pretérito*, obras relativas al ámbito plástico y estético. De esta forma, los nuevos planteamientos de los creadores europeos adaptados por Ortega quedan contenidos en obras de Chacel como *Estación. Ida y vuelta*. El espíritu de lo fragmentario queda patente en esta novela de vanguardia, cuya cosmovisión de la realidad –inspirada en el raciovitalismo orteguiano– plantea la vida como un conjunto de realidades que la hacen cambiante y temporal (Requena, 2007). Esa «realidad cósmica», sólo posible «bajo una determinada perspectiva», desde la «parcialidad», representa la condición fundamental del arte (Ortega y Gasset, 2005). Mediante su mirada particular, a través de su huida de la realidad, Chacel construye el texto recurriendo al monólogo interior, evitando «seguir un relato de hechos, realista» (Chacel, 1980). En la mente del personaje narrador, Chacel presenta el conflicto desde todos los ángulos a través del montaje fragmentado: el «encadenamiento de las ideas, imágenes, sentimientos [...] queda eslabonado por sus enganches naturales». Se parte de una idea que en su desarrollo suscita una imagen, y ésta «se extiende, y su mostración hiriente [...] conduce a situaciones, aclara o agrava ideas, ahonda abismos, enreda o desencadena laberintos» (Chacel, 1980). Un texto que trocea el objeto estético analizado, a imagen del *collage* pictórico o del montaje cinematográfico (Pino, 1995), ejemplo de cómo la nueva literatura queda reducida a un conjunto de pedazos de realidad interiorizados y enumerados.

En el ámbito filosófico, María Zambrano destacó como una de las pensadoras españolas más brillantes. Discípula aventajada de José Ortega y Gasset y una de sus más fervientes admiradoras, nunca terminó de encajar los constantes reproches de su maestro, a quien le producía "cierta desazón" la mujer intelectual y mostraba nostalgia por la mujer sin capacidades intelectuales (Mangini, 2009, p. 185). Ortega, que supo transmitir a su discípula su concepto de "Razón Vital", nunca comprendió la "Razón Poética" de María Zambrano. Ésta, propone unir arte y filosofía, huyendo de todo sistema que pueda convertir su discurso en algo rígido y encorsetado (Lapiedra, 1997, pp. 66-67). Si bien su maestro, José Ortega y Gasset, aludía en su "razón vital" o "raciovitalismo" a la razón histórica como forma de entender la historia, constituida por el "sistema de las experiencias humanas que forman una cadena inexorable y única", Zambrano evadía esta unicidad y apostaba por una "razón poética". La realidad, según Zambrano, no puede ser abarcada en su totalidad, absolutamente, como propone la "soberbia filosofía moderna". Al contrario, el mundo se muestra oscuro y lo único que se puede hacer es aportar diferentes hilos de luz a esa penumbra. Esos fragmentos lumínicos representan ese intento de comprender, lo cual transforma al sujeto (Ortega, 2004, p. 7). La intuición y el crear mediante la palabra se convierten en sus principales herramientas, encontrándose ambas en el significado del concepto de lo "poético". Su palabra se asocia con una escritura resultado de diferentes fragmentos propuestos, que sumados componen la completitud de sus textos.

Lo fragmentario entendido como "lo no acabado", "falto de conclusión o conclusiones". Como una construcción precaria, no definitiva, "un pensamiento en camino, consciente de su caminar". La escritura fragmentaria de la Razón Poética "atiende a la experiencia de la vida, que transcurre esencialmente en el tiempo". Un conocimiento que a medida que se adquiere puede irse transmitiendo, sin darse por acabado (Lapiedra, 1997, p. 67). Frente a la amenaza de la "utilitaria razón" de la modernidad, que representa el escepticismo en la filosofía, el agnosticismo en lo religioso y lo despótico y la crueldad de los regímenes dictatoriales en lo político (Ortega, 2005, p. 6), Zambrano propone su filosofía, vertebrada por la necesidad de la comunicación. Ortega entendió esta filosofía como una forma de "dar el salto más allá", queriendo anticiparse al "estar todavía aquí" que él defendía en su escritura sólidamente conformada. (Lapiedra, 1997, p. 68). La "Razón Poética", a diferencia de la "Razón Histórica", se encontraba fuera de la Historia y hacía posible la comunicación, lo que otorgaba a Zambrano una mayor flexibilidad que le permitió mantener un diálogo constante con otras personas y ámbitos a lo largo de su vida. Ello contrastaba con la clara intransigencia de su maestro.

### 3.3. El ámbito musical: Rosa García Ascot

La fragmentación como resultado de montar diferentes elementos de la modernidad siguiendo un hilo narrativo queda expuesto, además de en la literatura, en otros ámbitos de vanguardia españoles, como el musical o el cinematográfico. Del primero, el ejemplo más claro se encuentra en el grupo de *Los Ocho*, compuesto por un conjunto de jóvenes compositores españoles cuyo fin será la renovación de la música española de su tiempo, inspirándose en el grupo *Les Six* (García Gallardo, 2010, p. 24). Este grupo francés buscará la renovación musical de su país a través de propuestas inspiradas en la cultura de la modernidad. Cada una de estas nuevas partituras puede definirse como una amalgama de fragmentos sonoros de diferente naturaleza, todos ellos representantes de la nueva modernidad a la que asistía el mundo. Entre estos fragmentos destacan lo humorístico, lo burlesco o la inclusión de elementos capaces de romper la armonía musical tradicional, como las disonancias. Todos ellos quedarán englobados en obras como *Parade*, donde además se añadirán otras características del mundo moderno como el ritmo frenético, el espíritu circense o los sonidos y ruidos propios de las sociedades del s. XX. La obra, que fue estrenada en España, servirá como referente para *Los Ocho*. En este ambiente desarrollará su creatividad la compositora Rosa García Ascot, figura destacada del ámbito musical español e integrante del *Grupo de los Ocho*, tuvo como maestros a Felipe Pedrell, Enrique Granados o Manuel de Falla. Amiga de Igor Stravinsky en Méjico y admirada por Maurice Ravel en Francia –centro de la vanguardia musical de la época–, éste llegó incluso a intentar tomarla como alumna. No obstante, tuvieron que pasar varios años para que finalmente en París escogiese para sus estudios, como signo de emancipación femenina, a la profesora Nadja Boulanger– (Palacios, 2010, p. 346). Mientras tanto, Ascot se impregnó de las influencias del nuevo arte durante las celebraciones de reuniones musicales que tu-



vieron lugar en su casa. En ellas conoció a Federico García Lorca, quien le dedicó el poema *Corona Poética*. En su presentación como compositora en la RDE –interpretando al piano todas las obras de los *Ocho* en su primer concierto como grupo musical de vanguardia–, conoció a su futuro marido, Jesús Bal y Gay (Palacios, 2010, p. 346).

A pesar de todo este apoyo, debido a su condición como mujer en la sociedad de la época, Ascot careció de la libertad como creadora de la que disfrutaron sus compañeros de grupo. Su sentimiento de inferioridad hacia ellos –sobre todo hacia Halffter, a quien también apadrinó Falla–, su inseguridad y su necesidad de aceptación hacia las figuras masculinas –tanto de sus maestros como de sus compañeros e incluso de su marido– iban en consonancia del paternalismo que los hombres mostraron hacia ella como mujer y creadora. Tal vez por ello su opinión no fue tenida en cuenta ni por Ravel ni por Falla cuando, tras una discusión entre ambos compositores, el español se negó a que el francés fuese también maestro de su alumno, celoso seguramente de perderla. A esta situación de desigualdad se sumaban otras, como la ausencia de un ambiente propicio para el desarrollo de su labor creativa, la ausencia de una guía o de unos referentes musicales claros, unida a las obligaciones impuestas de tipo doméstico y familiar, que le restaban gran parte de su tiempo y le alejaban de la creación. Ello hizo que su producción musical fuese menor que la de sus compañeros, aunque su calidad como compositora no desmerezca respecto a la de ellos.

Ascot supo interpretar los elementos de la nueva vanguardia musical para adaptarlos a la medida de sus cualidades como creadora, construyendo con ellos obras caracterizadas por su corta duración o su referenciación a la tradición musical española –concretamente, al neoclasicismo–, para desintegrarla en una estética de disonancias, tan propia de la música europea del momento. Al igual que sus compañeros, su música se inspira en el grupo francés *Les Six* –el cual también contó con una compositora: Germaine Tailleferre–. Las obras más representativas de Ascot de esa época serán *Petite Suite* –representada frecuentemente como parte de las obras compuestas por el Grupo de los Ocho– y *Preludio*, caracterizadas por su neoclasicismo a imagen de otras obras de sus compañeros.

### 3.4. El ámbito escénico: Antonia Mercé, Encarnación López Júlvez y Margarita Xirgú

Los jóvenes compositores de la vanguardia española pronto encontraron en el ámbito escénico el lugar propicio donde colaborar con otros creadores, con el fin de producir proyectos multidisciplinarios. Influidos por el concepto de "obra de arte total" wagneriano, así como por el estreno del ballet *Parade*, la construcción de este tipo de obras escénicas en España también fue posible gracias a determinados creadores, como el citado marido de Rosa García Ascot, Bal y Gay, o Cipriano Rivas Cherif. Éstos buscaron la creación de un teatro de vanguardia propiamente español, resultado de la confluencia de diferentes manifestaciones artísticas como la pintura, la música, la dramaturgia, el ballet o la literatura. Dichas propuestas recibieron el apoyo de figuras que dirigieron los cauces del nuevo

teatro en España. Además de productores como Gregorio Martínez Sierra, con su Teatro del Arte, hubo una gran presencia de mujeres en la producción de importantes proyectos escénicos, destacando a Antonia Mercé (La Argentina), Encarnación López Júlvez (La Argentinista) y Margarita Xirgu. Éstas encargaron a diferentes creadores la construcción de obras escénicas de tipo interdisciplinar, participando en esta labor personalidades como las de Federico García Lorca, Rafael Alberti o el citado Cipriano Rivas Cherif –responsables de la elaboración de los libretos–, Manuel de Falla, Conrado del Campo, los miembros del Grupo de los Ocho –encargados de la composición de las partituras– o Alberto Sánchez, Benjamín Palencia, Maruja Mallo o Rafael Barradas –creadores de los figurines y decorados–. Carlos Sáinz de Tejada, por ejemplo, se encargó de realizar el diseño de cartelera para promocionar los *Ballets spagnols* de Antonia Mercé en Francia, e incluso de diseñar los figurines para la puesta en escena del Bolero de Ravel por parte de La Argentina. Tejada participó con su imaginario pictórico en la construcción de la modernidad española, ilustrando las principales revistas de moda mediante el uso de las piezas estéticas del cubismo y del ultraísmo.

Sin duda, sin la intervención de Sierra no habría sido posible la realización de *El corregidor y la molinera* –embrión de lo que posteriormente sería *El sombrero de tres picos*– o *El maleficio de la mariposa* (Martínez, 2010, p. 124). Sin embargo, tras la autoría de buena parte de su trabajo se encontraba su mujer, María Lejárraga, gran olvidada de la vanguardia española. Como ella, mujeres como las citadas Mercé, López Júlvez o Xirgu se encargarían de dar voz a la vanguardia escénica, en este caso como artífices de diferentes compañías teatrales. En el caso de la primera y de la segunda, concretamente dos compañías de ballet a través de las que encargaron proyectos de ballet como *El amor brujo*, *La maja vestida*, *Juerga* o *La romería de los cornudos*. Gran parte de ellos fueron exportados fuera de España como fragmentos representativos de la vanguardia escénica española, transmitiéndolos a otros países europeos como Alemania, Italia, Bélgica y Francia, dándolos a conocer a los creadores extranjeros representantes del nuevo arte (Martínez del Fresno, 2010, p. 140). La relación de amistad que la Argentinista mantendría con Federico García Lorca le llevó a participar de algunos de sus proyectos, popularizando el conjunto de canciones populares que el poeta recopiló y adaptó para piano y voz (Martín Moreno, 2010, p. 63), o escenificando algunas de sus obras, como sus compatriotas Antonia Mercé o Lola Membrives. Entre algunos estrenos, destacan las coreografías de *El maleficio de la mariposa* y *La romería de los cornudos*, previamente citadas. Por su parte, Margarita Xirgu estrenará los más importantes dramas escénicos de Lorca, tales como *Mariana Pineda*, *La zapatera prodigiosa*, *Yerma*, *Doña Rosita la soltera* o *El lenguaje de las flores*, *Bodas de Sangre* o *La casa de Bernarda Alba*. Estas obras constatan y representan, precisamente, el universo represivo donde se desenvolvía la mujer de aquella época, retratando sus problemáticas y cómo su rebeldía contra las normas características del patriarcado podían conducirles, incluso, a la tragedia. Además, la Xirgu se encargó de personificar, junto a otras creadoras como La Argentinista, la concepción de Lorca del actor como encarnación de la marioneta, situando a estas actrices como intérpretes del elemento deshumanizador presente en el teatro europeo de vanguardia.

### 3.5. El ámbito cinematográfico: Helena Cortesina y Rosario Pi

El teatro de vanguardia pronto encontró en el advenimiento del cine a un digno competidor e incluso aliado. El invento de los Hermanos Lumière no tardaría en integrarse en algunos de los proyectos escénicos más rompedores del nuevo arte europeo, enriqueciendo su puesta en escena híbrida y multidisciplinar. Así, por ejemplo, el ballet *Relâche*, encargado por los Ballets Suecos, incluyó un cortometraje de carácter vanguardista realizado expresamente para el intermedio de la obra, titulado *Entr'acte* (Gubern, 2003). En España, se proyectaron también fragmentos cinematográficos como parte de proyectos escénicos. Es el caso de *Charlot*, ópera de Ramón Gómez de la Serna y Salvador Bacarisse, donde se proyectaron escenas de películas de Chaplin (Muñoz-Alonso, 2003). La música también estuvo presente en el cine, aunque las primeras películas fuesen silentes. Precisamente, para «sonorizar» los espectáculos cinematográficos, se los dotó de banda sonora. España imitó esta tendencia con obras como *Flor de España o la vida de un torero*. Realizada en 1925, tuvo como directora, productora e intérprete a Helena Cortesina, considerada la primera cineasta española; Aunque de la película apenas se conservan unos fragmentos (Pérez Perucha, 2011), sí ha llegado hasta nuestros días la partitura que acompañó a las proyecciones, y que en una exhaustiva investigación recuperé y publiqué en 2015 (Mateo Hidalgo, 2015).

El fracaso de la película provocó que Cortesina se trasladase a Argentina para formar parte de la compañía teatral de Lola Membrives. En ella, participó como actriz en la representación de obras de Lorca como *Bodas de sangre* o *La zapatera prodigiosa* (Peralta, 2007, p. 174). Ésta última, que tenía una gran influencia del elemento antihumanista –y, con ello, del actor como personificación de la marioneta de la vanguardia europea– fue dirigida por el propio Lorca, lo cual su vez conecta a Cortesina con el ámbito escénico de las citadas creadoras Antonia Mercé, Encarnación López Júlvez y Margarita Xirgu. De esta época, se conserva una fotografía en la que Cortesina posa con Lorca, el cual a su vez manipula un títere con su mano izquierda. Probablemente, el momento en que fueron fotografiados corresponde a uno de los descansos de las representaciones de obras como *Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita* (Peralta, 2007, p. 174).

3.6. La adaptación de obras musicales al cine en España tendría una buena acogida, sobre todo de las pertenecientes al género por excelencia de la época, la zarzuela. Llama la atención cómo podían ser tan exitosas estas versiones, debido a su naturaleza silente. Con el advenimiento del sonido en el cine, esta tenencia continuó y se realizaron exitosas películas inspiradas en zarzuelas, como *El gato montés* o *Molinos de viento* (Gubern, 2010, pp. 123-179), dirigidas por Rosario Pi en 1935 y 1938. El carácter emprendedor de esta cineasta le llevó, además de dirigir cine y a escribir guiones, a producir algunas de las primeras películas sonoras en España. De las cintas citadas se conserva la primera, resultado afortunado de la unión de diferentes componentes como la comedia, el drama, el romance y el musical. La segunda, realizada en plena Guerra Civil, supuso el broche final de la aportación de estas creadoras a la vanguardia española, la cual tras el fin de la contienda desapareció y sólo pudo comenzar a ser recuperada casi cuarenta años después.

### 3.7. Conclusiones

En la actualidad, los estudios sobre el trabajo de las creadoras de vanguardia en España se encuentran en alza. Cada uno de ellos busca visibilizar sus trabajos e igualarlos en calidad con los de sus compañeros vanguardistas. Además, resaltan cómo dichas autoras aprovecharon el momento de apertura cultural que vivió su contexto para adoptar un estilo de vanguardia desde sus diferentes disciplinas –pintura, literatura, música, teatro o cine–, renovando la cultura de su país para situarla a la altura de la del resto de países avanzados de Europa. Aún con las restricciones que sufrieron, su contribución fue decisiva y esencial en el desarrollo de lo que hoy denominamos «la vanguardia española». El artículo presente aporta una perspectiva sobre el asunto estudiado que hasta ahora no se ha dado en las investigaciones existentes. Dicha visión innovadora puede a su vez desglosarse en diferentes puntos como los que definen su estructura:

1. Se destaca una característica común que unió a cada una de las creadoras citadas en su labor: la fragmentación como método de creación. Esta hipótesis podrá corroborarse no sólo visualmente –mediante las obras finales de estas creadoras– sino también a través del estudio de sus procesos creativos, en los cuales intervendrán diferentes factores que servirán a su vez como piezas inspiradoras para este proceso de construcción fragmentario.
2. La fragmentación llevada a cabo por las creadoras de la vanguardia española tendrá una fuente de inspiración bien reconocible: la propia naturaleza fragmentada de la vanguardia europea, fruto de los diferentes cambios que se produjeron en la sociedad durante la modernidad y que influyeron en la visión del ciudadano moderno, cuya mirada también quedó fragmentada. La vanguardia española, a su vez, sufrió una doble fragmentación: además de imitar la estética fragmentada de la vanguardia europea, el propio proceso de asimilación de esta vanguardia fue también fragmentario, pues tuvieron que importar determinadas piezas referenciales del mismo para construir su propia vanguardia autóctona.
3. La mirada fragmentada del arte queda puesta de relieve durante un periodo concreto como el de las vanguardias históricas –siglos XIX y XX–. No obstante, el trabajo presente pone de manifiesto que la creación artística siempre fue fragmentada. Los creadores de las distintas épocas necesitaron construir sus obras con los elementos o referencias que extrajeron de su contexto cultural, tanto presente como pasado.
4. El proceso de creación fragmentario llevado a cabo por las creadoras de la vanguardia española tuvo como principal objetivo deconstruir la imagen tradicional de la mujer –fuente de discriminación por parte de la sociedad androcéntrica occidental–, para reconstruirla con elementos nuevos provenientes de la propia visión que tenían de ellas mismas como mujeres.

Con este artículo se constata cómo es posible abrir el discurso más allá de la versión hegemónica que se tiene de esta época. Se ha tratado de visibilizar la presencia que tuvieron es-

tas creadoras en la vanguardia española, ya sea a través de su trabajo individual o en relación a proyectos interdisciplinarios, como los presentados en este artículo. Con ello se ofrece una visión más real y global que complementa el discurso de la historia del arte de este periodo, que pueda contribuir a su correcto entendimiento en relación a futuras investigaciones.

## Bibliografía

- BRETON, ANDRÉ (2000): *El amor loco*. Madrid: Alianza, 20.
- CAMPOY, ANA MARÍA (1980): *María Blanchard*. Madrid: Gavar.
- CASAMARTINA I PARASSOLS, JOSÉ (2003): *Ángeles Santos, un mundo insólito en Valladolid*. Valladolid: Museo Patio Herreriano.
- CASELLAS, JOAN (2011): "La baronesa Dadá. Elsa von Freytag-Loringhoven (1874/1927) vanguardista protoperformer". *Efímera revista*, nº 2, pp. 21-25.
- CHACEL, ROSA (1980): *Estación. Ida y vuelta*. Barcelona: Bruguera.
- CICERÓN, MARCO TULLIO (1997): *La invención retórica*. Madrid: Gredos.
- CREGO, CHARO (2007): *Perversa y utópica. La muñeca, el maniquí y el robot en el arte del siglo XX*. Madrid: Abada.
- CRISPIN, JOHN, y BUCKLEY, RAMÓN (1973): *Los vanguardistas españoles (1925-1935)*. Madrid: Alianza.
- CUEVA, ALMUDENA DE LA y MÁRQUEZ PADORNO, MARGARITA (2015): "La Residencia de Señoritas (1913-1936). Una habitación propia para las españolas", *Mujeres en vanguardia. La Residencia de Señoritas en su centenario (1915-1936)*. Madrid: Residencia de Estudiantes, pp. 24-77.
- DIEGO, ESTRELLA DE (1999): *Cuatro historias de mujeres, Fuera de orden: mujeres de la vanguardia española*. Madrid: Mapfre, pp. 33-47.
- DURÁN, GLORIA (2009): *Dandysmo y contragénero. La artista dandy de entreguerras: Baronesa Elsa von Freytag-Loringhoven, Djuna Barnes, Florine Stettheimer, Romaine Brooks* (Tesis Doctoral). Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.
- GARCÍA CORTÉS, JOSE MIGUEL (2003): *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Barcelona: Anagrama.
- GARCÍA GALLARDO, CRISTÓBAL (2010): "Introducción a los músicos del 27", *Los músicos del 27*. Granada: Editorial Universidad de Granada, pp. 7-37.
- GUBERN, R. (2010): "El cine sonoro (1930-1939)", *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra, pp. 123-179.
- GUBERN, ROMÁN (2003): *Historia del cine*. Barcelona: Lumen.
- JIMÉNEZ, JOSÉ (2017): "Somos plenamente libres. Las mujeres artistas y el surrealismo", *Somos plenamente libres. Las mujeres artistas y el surrealismo*. Málaga: Museo Picaso Málaga, pp 15-36.
- LAPIEDRA, GUILLERMO (1997): "Una comparación entre Razón Vital y Razón Poética. María Zambrano y la Filosofía de la Religión", *Ilu. Revista de Ciencias de Las Religiones*, Nº 2, pp. 63-74.

- LEBRERO STALS, JOSÉ (2017): "Imágenes insumisas", *Somos plenamente libres. Las mujeres artistas y el surrealismo*. Málaga: Museo Picasso Málaga, pp. 9-11.
- LOGROÑO, MIGUEL (2008): "María Blanchard: Gozo y tormento del arte", *María Blanchard (1881-1932)*. Santander: Museo de Bellas Artes de Santander, pp. 11-28.
- MANGINI, SHIRLEY (2012): *Maruja Mallo*. Barcelona: Circe.
- MANGINI, SHIRLEY (2009): "El papel de la mujer intelectual según Margarita Nelken y Rosa Chacel", *Roles de género y cambios sociales en la literatura española del s. XX*. Ámsterdam: Rodopi B.V, pp. 171-186.
- MARINETTI, FILIPPO TOMMASO (1909): "Fundación y manifiesto del Futurismo", *Prometeo*, Madrid, IV-1909.
- MARTÍN MORENO, ANTONIO (2010): "La generación literaria del 27 y la música: Jorge Guillén y Federico García Lorca", *Los músicos del 27*. Granada: Universidad de Granada, pp. 53-69.
- MARTINEZ DEL FRESNO, BEATRIZ (2010): "La Generación del 27 y el ballet: Los primeros proyectos", *Los músicos del 27*. Granada: Editorial Universidad de Granada, pp. 121-144.
- MATEO HIDALGO, JAVIER (2015): "Flor de España o la vida de un torero. Una partitura para el cine mudo español", *Síneris, Revista de Musicología*, Nº 25, pp. 1-23.
- MÜLLER-WESTERMANN, IRIS (2013): "Cuadros para el futuro. Hilma af Klint, una pionera secreta de la abstracción", *Hilma af Klint. Pionera de la abstracción*. Málaga: Museo Picasso, pp. 33-50.
- MUÑOZ-ALONSO, AGUSTÍN (2003): *Teatro español de vanguardia*. Madrid: Castalia.
- NELKEN, MARGARITA (1929): "La vida y nosotras", *Blanco y Negro*: Madrid, I-IX-1929.
- ORS, EUGENIO D' (1999): *Cézanne*. Barcelona: El Acantilado.
- ORTEGA Y GASSET, JOSÉ (2005): *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid: Espasa-Calpe.
- PALACIOS, MARÍA (2010): "La participación de la mujer: Rosa García Ascot", *Los músicos del 27*. Granada: Editorial Universidad de Granada, pp. 343-360.
- PAZ, MARGA (2000): "El teatro de los pintores", *El teatro de los pintores en la Europa de las vanguardias*. Madrid: MNCARS, pp. 9-35.
- PERALTA GILABERT, ROSA (2007): *Manuel Fontanals, escenógrafo. teatro, cine y exilio*. Madrid: Fundamentos.
- PÉREZ PERUCHA, JULIO (2010): "Narración de un aciago destino (1896-1930)", *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra, pp. 19-121.
- PINO, JOSÉ MANUEL DEL (1995): *Montajes y fragmentos: Una aproximación a la narrativa española de vanguardia*. Ámsterdam-Atlanta: Rodopi.
- REQUENA, CORA (2007): "La deshumanización del arte en Rosa Chacel", *Artifara*, nº 7.
- RIUS, NURIA (1999): "Ángeles Santos entrevistada por Núria Rius Vernet", *DUODA Revista d'Estudis Feministes*, Nº 16.
- ROH, FRANZ (1997): *Realismo mágico; post expresionismo: Problemas de la pintura europea más reciente*. Madrid: Alianza.
- SEBBAG, MONIQUE (2017): Biografías comentadas, *Somos plenamente libres. Las mujeres artistas y el surrealismo*. Málaga: Museo Picasso Málaga, 364, pp. 303-375.

- SOLIVA BERNARDO, MIRIAM (2004): "Políticas de contención de la forma femenina, o de los efectos colaboracionistas de la medicina y el arte", *La mujer en la España actual, ¿Evolución o involución?*. Barcelona: Icaria, pp. 133-146.
- TORRE, GUILLERMO DE (2001): *Literaturas europeas de vanguardia*. Sevilla, España: Renacimiento.
- TORRE, SATURNINO DE LA (2004): *Creatividad y formación. Identificación, diseño y evaluación*. México: Editorial Trillas.
- VALENDER, JAMES (2001): *Una mujer moderna. Concha Méndez en su mundo (1898-1986)*. Madrid: Residencia de Estudiantes.