

ABANDONAR EL XIX: VANGUARDIAS E IMAGINARIOS TRADICIONALES A PARTIR DE *ESENCIA DE VERBENA* (1930) DE GIMÉNEZ CABALLERO

AGUSTINA MONASTERIO BALDOR

Universidad Autónoma de Madrid

Resumen: El objetivo de este trabajo ha sido describir y aislar algunas de las estrategias semánticas empleadas por un sector de la intelectualidad española de pre-guerra, para reinterpretar a partir de 1930 el sentido del término *vanguardia*. Para ello partimos del análisis de *Esencia de Verbena*, película filmada en 1930 por Ernesto Giménez Caballero, editor de *La Gaceta Literaria* y proto-fascista. Giménez Caballero se sirve de la *verbena* para construir una metáfora que vincule determinadas representaciones, costumbres y mitos populares del XVIII con los del XX. Por último, el artículo investiga la reutilización de algunas tomas de la película en *Canciones para después de una guerra*, de Basilio Martín Patino, (1971).

Resumo: O obxectivo deste traballo foi describir e illar algunhas das estratexias semánticas empregadas por un sector da intelectualidade española de pre-guerra, para reinterpretar a partir de 1930 o sentido do termo *vanguardia*. Para iso partimos do análise de *Esencia de Verbena*, película filmada en 1930 por Ernesto Giménez , editor da *Gaceta Literaria* e proto-fascista. Giménez sèrvese da *verbena* para construír unha metáfora que vincule determinadas representacións, costumes e mitos populares do XVIII cos do XX. Para rematar, o artigo investiga a reutilización dalgunhas tomas da película en *Canciones para después de una guerra*, de Basilio Martín Patino, (1971).

Abstract: The aim of this paper is to study the eclectic body of semantic strategies that some intellectuals of the right wing used from 1930 in order to interpret both political and artistic meaning of the Spanish avant-garde movement. The research is focused on *Esencia de Verbena*, a film directed by Ernesto Giménez Caballero, the publisher of *La Gaceta Literaria* and a fascist activist, in 1930. The film analyzes the *verbena*, a catholic-popular tradition as a metaphor of the continuity between the eighteenth century attitudes towards fugacity of life and the modern apolitical joy. We have also tried to study its influence on Basilio Martín Patino's *Canciones para después de una guerra*, shooted in 1971.

Palabras clave: Vanguardias, metáfora, cine y literatura.

Palabras chave: Vanguardas, metáfora, cine e literatura.

Key words: Vanguard, metaphor, cinema and literature.

1. TRADICIÓN Y MODERNIDAD A LA ALTURA DE 1930

Antes que como documento más o menos desconocido, más o menos raro, asociado al vanguardismo español, *Esencia de verbena*, el corto de once minutos que rodó Ernesto Giménez Caballero¹ en el verano de 1930, es relevante como objeto cultural en el que aparecen registradas algunas de las transformaciones semánticas que sirvieron para forzar el vocabulario po-

¹Nos ha interesado la obra de Ernesto Giménez Caballero en tanto que editor de *La Gaceta Literaria*, promotor de las primeras sesiones del Cine Club Español, proto-fascista e intelectual orgánico del franquismo.

lítico y literario anterior a 1930 hasta transformarlo en un instrumento lingüístico dúctil en sintonía con el posicionamiento ideológico de un sector bien definido de la intelectualidad española de pre-guerra.

En torno a una de estas operaciones de re-semantización se ha vertebrado nuestro análisis del corto, aquella que se propuso reinterpretar el caudal simbólico de la vanguardia como *tradición*. Como ya señalara José Carlos Mainer, este término comienza a ser utilizado profusamente para evocar un tipo de pensamiento y de orden social opuesto a una modernidad exclusivamente identificada con el siglo XIX, un orden por tanto pre-moderno, *antiguo*, que en la geografía intelectual de las tres primeras décadas del XX aparecerá, a los ojos de una parte de la población, como alternativa atractiva al ideario burgués (Constitución, economía de mercado, categorías sociales individuales).

Tanto *Esencia de Verbena* como la encuesta que lanza *La Gaceta Literaria* — editada hasta 1932 por Giménez Caballero— a sus colaboradores en 1930,² son textos (fílmico y literario respectivamente) mediante los cuales el filólogo o el historiador contemporáneo puede intentar reconstruir una parte de las cuestiones que enfrentaron al pensamiento tradicionalista con la ideología burguesa en vísperas de la Segunda República, enfrentamiento que, como veremos, es indisociable de la polémica sobre el significado de vanguardia.

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Un primer acercamiento a la bibliografía sobre *vanguardia* y 27 evidencia la falta de acuerdo sobre qué podría entenderse por lenguaje vanguar-

²Ernesto Giménez Caballero, “La vanguardia. ¿Cómo la juzgó y la juzga ahora desde su punto de vista político?”, *La Gaceta Literaria*, n.º 84, 1930. El cuestionario era el siguiente: 1. ¿Existe o ha existido la vanguardia?, 2. ¿Cómo la ha entendido usted?, 3. ¿A su juicio, ¿Qué postulados literarios presenta o presentó en su día? ¿Cómo la juzgó y la juzga ahora desde su punto de vista político?

distista. Miguel Ángel García traza un completo estado de la cuestión,³ critica el esquema des-ideologización (años 20), re-ideologización/surrealismo (años 30)⁴ y recupera los trabajos de Anthony Leo Geist,⁵ que apoyan sus premisas en la medida en que Geist intenta desmontar la ecuación *literatura deshumanizada / literatura des-comprometida*, centrándose para ello, tal y como apunta García, en “el signo ideológico del texto poético”, o lo que es lo mismo, en el posicionamiento de todo texto en relación al discurso hegemónico, cuestión esta, la de la naturaleza de este discurso, a la que habremos de volver más adelante.

Distanciándose de este análisis y haciendo causa común con el discurso de Mainer,⁶ Miguel Ángel García querrá ver bajo uno de los *objetivos poéticos* del 27: la creación de un nuevo lenguaje poético independiente de la realidad, no una forma de *lucha* contra la cosificación de todo lo humano, de la que en algunos países de Europa se hace responsable a la sociedad industrial, sino un proyecto menos estético, menos auterreferencial y más dirigido, que supondría la desarticulación de las formas retóricas decimonónicas.⁷ Es decir, el 27 no habría tratado de destruir únicamente una estética anterior y obsoleta, sino sobre todo, la carga ideológica que la informaba.

³Miguel Ángel García, *El veintisiete en vanguardia. Hacia una lectura histórica de las poéticas moderna y contemporánea*, Valencia: Pre-Textos, 2001.

⁴En su crítica incluye el estudio clásico de Juan Carlos Ballesta, *La poesía española entre la guerra y la revolución*, Madrid: Siglo XXI, 1996 y los trabajos de Víctor García de la Concha, 1984, 1987, 1998.

⁵Anthony Leo Geist, *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918-1936)* Barcelona: Labor, 1980.

⁶Juan Carlos Mainer, “Las plataformas del reformismo burgués (1910-1923)”, *La Edad de Plata*, Madrid: Cátedra, 1987.

⁷Miguel Ángel García, op. cit. p. 39 “...la forma no sintetiza ya, en modo alguno, el signo máximo que evidencia la evasión (...) sino una exigencia en la consolidación del horizonte ideológico burgués de la *modernidad*. Y así, ese formalismo pasa por la anulación de una clase de contenidos, que no deben ser calificados únicamente como románticos, sino como ideológicos *sensu estricto*.”

Hablar de un proyecto de Estado liberal burgués implica la existencia de un orden que desde luego no es burgués. Ahora bien, ¿cuáles serían los límites temporales de este orden?, ¿se restringiría a la dictadura de Primo de Rivera?, ¿se extendería a la Restauración en su conjunto?, ¿a todo el siglo XIX? ¿Puede hablarse de un Estado burgués dentro de la propia Restauración?, ¿o más bien tendríamos que hablar de España como de una sociedad tradicional hasta la Segunda República?, ¿contra qué reacciona el 27? O quizás mejor ¿cuál es el proyecto ideológico que se vehiculó a través de las innovaciones poéticas de este movimiento y con qué fines? Nos ceñiremos al primer grupo de preguntas.

3. *FIND AOUT DEBUT SEPTEMBRE*: LOS IMPRECISOS LÍMITES DEL ANTIGUO RÉGIMEN

Resulta complicado hablar de economía de mercado y de Estado burgués en una sociedad esencialmente agrícola si tenemos en cuenta ciertos enfoques históricos que retrasan hasta 1914 el momento en el que las principales naciones europeas habrían abandonado su condición de órdenes *antiguos* o tradicionales.⁸ Cualquier análisis sobre las vanguardias en España ha de tener en cuenta, además, que el país no se enfrenta a ninguna situación comparable a la Primera Guerra Mundial, al menos en cuanto a lo que esta supuso de quiebra de unas estructuras tradicionales. En este sentido, creemos que el intento de Román Gubern⁹ de adaptar un esquema de análisis quizás válido para las vanguardias en otros países europeos, el que explica los nuevos movimientos artísticos como respuesta a la guerra, obstaculiza

⁸Arno J. Mayer, *La persistencia del Antiguo Régimen*, Madrid: Alianza, 1992, pp.21-22 “... para 1914 ni Inglaterra ni Francia se habían convertido en sociedades civiles y políticas industrial-capitalistas y burguesas. Sus políticas estaban tan “obviamente pasadas de moda” como las comunidades políticas de las otras cuatro grandes potencias. Todas eran, por igual, *anciens régimes* basados en la continuación del predominio de elites terratenientes, de la agricultura o de ambas cosas.”

⁹Román Gubern, *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*, Barcelona: Anagrama, 1999.

más que favorece una comprensión precisa de las características particulares de la vanguardia en España.

Gubern describe a los intelectuales de las tres primeras décadas del siglo XX como “elites sociológicamente puras”, desvinculadas tanto del Antiguo Régimen como de la “España popular”. En el análisis de Miguel Ángel García, serán estas elites las encargadas de sostener el proyecto de Estado burgués y las que terminarán vinculándose a lo que entonces se denomina *pueblo* a través de un “popularismo estilizado” del que el *Romancero Gitano*, *Marinero en Tierra* y el programa de las Misiones Pedagógicas serían solo tres ejemplos representativos. Este enfoque, lejos de ser novedoso, puede rastrearse en algunas reflexiones que Giménez Caballero hará a lo largo de 1932, cuando reproche a sus antiguos compañeros de *La Gaceta Literaria* el haber abandonado la *pureza* esteticista de la vanguardista, por un compromiso explícito con la Segunda República¹⁰

El término *pureza*, tal y como lo utilizará Giménez Caballero para referirse a la actividad artística en sus múltiples formas, remite a la definición que de él ofrecieron T. S. Elliott y Ezra Pound,¹¹ esto es, desvinculación estricta de cualquier praxis social o implicación política. Veremos ahora de qué forma, tal y como explica Miguel Ángel García siguiendo a Althusser, la carga ideológica inevitablemente asociada a toda manifestación cultural está presente en *Esencia de Verbena*.

¹⁰Ernesto Giménez Caballero, *La Gaceta Literaria*, nº 121, (1932), p. 1 “ Por sexta vez pasa la constelación de LA GACETA LITERARIA ante la mirada de los Años Nuevos de España. (...) La primera vez este rabo era auténtica nebulosa, un hervidero cósmico, fosforescente y tierno. Mis ojos guardan la imagen de aquel Año Nuevo. Parecía su cola como esos cestos del Padre Noel, donde toda la experiencia vieja y entrañable de un Padre Noel de barbas blancas acumula juguetes áureos con que encandilar la fe y la alegría de nuevas generaciones anuales y niñas. ¡Qué jaleo, risa, fervor, entusiasmo y corro, en torno de su árbol, de su cesto! (...) Pero los niños del corro fueron creciendo y haciéndose mayorcitos. Ibánse riendo ya del Padre Noel. Iban pidiendo al Padre Noel algo más que jugueterías, algo más que naderías, fiestas, músicas y poemas. . . ”

¹¹Tomamos esta distinción entre poesía pura ideologizada y des-ideologizada de la genealogía del concepto que elabora Miguel Ángel García, op.cit.

4. CINE, PROPAGANDA Y SEMÁNTICA

La metáfora, su uso y, sobre todo, su abuso, parece ser algo más que una figura corriente en la generación del 27. La crítica o las reflexiones sobre el cine como hecho cultural son en G. C. simple material susceptible de ser elaborado metafóricamente con un fin proselitista, así, en su artículo “Cine y Charlot”,¹² el personaje creado por Chaplin no es sino un pretexto para algunas operaciones semánticas destinadas a definir con precisión lo que Caballero entiende por *pueblo*. Definición de la que a partir de 1930 eliminará a la burguesía: “Mientras los niños y los obreros y el burgués, a nuestro lado, reían con sus vientres tiernos e inocentes, reía nuestro cerebro con claridad y sonrisa metálica y pura.”¹³

El cine, que para el Giménez Caballero de 1928, en sintonía con las teorías dalinianas sobre el film anti-artístico, era una “técnica novecentista de concentración de objetos”, en 1930 sirve fundamentalmente para ilustrar y legitimar el giro semántico, en virtud del cual, la palabra *pueblo* dejará de englobar simultáneamente a obreros y burguesía, y pasará a definir, por antonomasia, todo lo que no siendo aristocrático, es anti-burgués, eso que G.C. llamará de forma nada inocente: lo *plebeyo*. Esta operación semántica se hace evidente en *Julepe de Menta*, obra fechada en 1929 y encuentra una forma de expresión más completa en *Esencia de Verbena*, como se verá más adelante.¹⁴

¹²*La Gaceta Literaria*, nº 30, 1927

¹³Ibíd.

¹⁴Ernesto Giménez Caballero, *Julepe de menta*, Madrid, 1929, pp. 15-20. Lo hemos tomado de Ramón Buckley y John Crispin (eds.) *Los vanguardistas españoles (1925-1935)*, Madrid: Alianza, 1973, p.196. “Toda la ciudad lanza su maquinismo contra la procesión. Pero a la procesión la defienden los niños vendiendo aleluyas. Aleluyas finas. Aleluyas. Los automóviles llegan, aúllan, ladran. Mas los automóviles terminan por acercarse mansamente a la fila, como perros. Como son perros los automóviles, como son animales viles, sumisos, de carne esclava, nacidos para servir al poderoso y morder los zancajos del humilde, los automóviles se tienden al borde del arroyo, sujetos ahora por la tenaz cadena de la muchedumbre, única soberana de la tarde”.

La *muchedumbre* está presente en escritores coetáneos como Benjamín Jarnés, si bien en este caso, tendrá un carácter negativo muy distinto a la exaltación de Giménez Caballero. Lo que Jarnés teme de la muchedumbre es, precisamente, su carácter no individuado, su tendencia a actuar como una *persona*,¹⁵ entendiendo persona en su sentido antiguo, es decir, como facultad social para actuar en el mundo, y no en su sentido moderno de individuo. Para vehicular este temor, Jarnés se servirá del hecho cinematográfico como metáfora del poder fascinatorio que la contemplación del potencial destructivo de esa nueva entidad supra-individual ejerce sobre la propia entidad.¹⁶

En *Esencia de Verbena*, Giménez Caballero perseguirá legitimar esa nueva entidad colectiva integrada por hombres que no son *individuos*, es decir, que no poseen *persona* en el sentido que antes indicamos. 1930 y alrededores, serán los años donde el nuevo fenómeno de las masas, constituidas por sujetos no integrados en estructuras corporativas, se aborde, nunca de una forma inocente, desde abstracciones y metáforas que hablarán del temor de los intelectuales y sobre todo, de la incapacidad de comprender este fenómeno como un proceso del que los actores sociales: obreros, muchedumbres, trabajadores, pueblo (y dejando a un lado el análisis diferente que exigiría cada uno de estos términos) son conscientes. En este sentido, aunque los análisis de Jarnés y Giménez Caballero difieren en cuanto a determinar los aspectos positivos y negativos del fenómeno de la *masa*, son similares en la medida en que la caracterizan con los mismos rasgos. Jarnés, que en

¹⁵Cfr. Bartolomé Clavero, *Happy Constitution. Principio constitucional: el individuo en el Estado*, p. 13.

¹⁶Benjamín Jarnés, *Locura y muerte de nadie*, 1929. Tomamos la referencia bibliográfica de la *Antología* de Buckley y Crispin, op. cit, pp. 160-183 “La sala está llena de rostros agrupados al azar, por contagio, mediante la presentación en la puerta de unos papelitos rojos y azules. Un hilo de curiosidad los fue arrastrando hacia el film No tienen representación alguna, cohesión alguna. En un momento de peligro se destrozaban unos a otros. Un momento de placer les hace sonreír al compás”.

un artículo de 1927, “De Homero a Charlot”¹⁷ incidía sobre la necesidad de no convertir al cine en una especie de teatro filmado y de suprimir las “metafóricas carrocerías”, ha de recurrir a la metáfora cinematográfica para acercarse a una realidad que parece no poder abordar de otra forma.

5. CINE; METÁFORA Y COLLAGE

Esencia de Verbena recoge dos cuestiones interesantes, por un lado la existencia dentro de la propia vanguardia (y queremos entender el término como una designación generacional pero también estética) de sujetos que, como Dalí, ven en el cine un instrumento que capta la realidad sin pasar por el filtro de la representación: “El milagro del cine no debe nada al milagro preparado escenográficamente; el milagro del cine consiste únicamente en el milagroso empleo de su milagrosa manera de expresión.”¹⁸ Y de sujetos que como Jarnés, Giménez Caballero y el Buñuel de *Tierra sin pan*¹⁹ no pueden, o no quieren, abandonar las categorías metafóricas como instrumentos necesarios de una representación significativa.

El rechazo de la metáfora que hace Jarnés, tanto como la exaltación de Ortega en *La deshumanización del arte*,²⁰ son síntomas de la dependencia de una determinada figura semántica que —al menos ese era uno de los propósitos— sirve para eludir la realidad decimonónica mediante la estetización, pero devuelve la escritura a la misma matriz de la que se partió, el XIX, proceso que se hace evidente en algunos pasajes del libro de Ortega. Nos extenderemos ahora en estas dependencias, que hemos intentado abordar en un primer momento a través del análisis de una de sus manifes-

¹⁷*La Gaceta Literaria*, nº 22, 1927.

¹⁸Salvador Dalí, “Film-antiartístico”, *La Gaceta Literaria*, nº 24, 1927, “Film -anti artístico.”

¹⁹En este sentido nos han resultado interesantes los trabajos de Javier Herrera sobre las distintas versiones de *Tierra sin pan* recogidos en Javier Herrera, *Estudios sobre las Hurdes de Buñuel. Evidencia fílmica, estética y recepción*, Sevilla: Renacimiento, 2006.

²⁰José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, Madrid: Revista de Occidente, 1925.

taciones, la metáfora, concepto que no en vano Ortega define como figura que “escamotea un objeto enmascarándolo con otro”.²¹

La estrategia, entonces, resultaría exitosa si consiguiera ocultar totalmente el primer término de la metáfora. En el caso del cine, se requeriría una sustitución completa en la representación. Ahora bien, qué sucede si esa estetización es solo parcial, si se centra sobre todo en el discurso que va desgranando una voz en *off* con una dicción que no podemos reconocer como contemporánea, y el tratamiento narrativo de los materiales depende de técnicas como el collage. Según la definición que ofrece Saúl Yurkievich,²² el *collage* supone una “integración parcial de componentes heterogéneos que, al no perder su alteridad, siguen remitiendo al contexto de origen”. Será esta característica y los propios materiales que emplee Giménez Caballero, lo que impidan la ocultación completa de ese proceso metafórico: las imágenes nos remiten a un contexto muy distinto al que señala Yurkievich como propio del *collage*: “proviene visiblemente del contexto de la urbe moderna. Refleja la vertiginosa vorágine, el acelerado maremagno, la suma de fugaces estímulos de la metrópolis multitudinaria en la era industrial.”²³

Son imágenes que nos remiten al contexto urbano de los últimos años de la Restauración, los cuerpos evidencian la mala alimentación y el trabajo. Son cuerpos enjutos, quemados por el sol, con bocas desdentadas, pertenecen a sujetos que lejos de extasiarse ante el ingenio cinematográfico, o de modificar el gesto, se comportan con una especie de inconsciencia aparentemente infantil. Como ejemplificación de esta discordancia entre voz en *off* e imagen, proponemos el octavo de los 12 *poemas documentales* en

²¹Ibíd. p. 50

²²Saúl Yurkievich, *A través de la trama: sobre vanguardias literarias y otras concomitancias*, Barcelona: Muchnik, 1984, p. 58

²³Ibíd. p. 66

que se divide el corto, teniendo en cuenta que esta definición, la de poema documental, es antitética en sí misma.²⁴

El texto habla de bailarinas un tanto hambrientas, las imágenes introducen además a un enano caracterizado como *monstruo* de feria y a unos niños prematuramente envejecidos, con boina y cara de hambre. El *collage* de imágenes y narración *poética*, es decir, metafórica, cumple varias funciones. En primer lugar, aunque el texto en *off* quiere hablarnos de un Madrid de proyección *internacional*, la naturaleza documental del *film* termina imponiéndose en un visionado actual, a la pretensión estetizante de G.C. Las imágenes revelan la fisonomía de un fragmento de realidad y a la vez, la estrategia metafórica de Caballero y la debilidad de la misma.

Otra característica del *collage* es que favorece el anacronismo, que curiosamente fue un tema recurrente en las reflexiones sobre la temporalidad en el XIX²⁵ —ese siglo del que los miembros del 27, al igual que Ortega, al igual que los nuevos románticos del 30, huirán como de la peste—, anacronismo como el tiempo acelerado que se instala prematuramente en el presente, desestabilizándolo, o el tiempo periclitado que se restaura impidiendo el progreso.

6. PERVIVENCIA DE IMAGINARIOS TRADICIONALES

En esta película, el anacronismo está, en un primer momento, al servicio de una voluntad de reinstalar el pasado en el presente, de conectarlos orgánicamente y legitimar de esta forma una España *eterna*, constituida por tipos y esencias siempre iguales a sí mismos: “Las verbenas son fiestas an-

²⁴Cfr. Fragmento n° 8: “La verbena no es solo madrileña sino internacional, y de charleston. Esas bailarinas, restregando el suelo y un tanto hambrientas, despiertan, sin embargo, el hambre de soldados que se chupan el dedo, anuncian esas bailarinas el pabellón liliputiense de D. Paquito, y ante D. Paquito, el viejísimo niño de la verbena, se concentran los niños de verdad y de la calle.”

²⁵Un texto de referencia en este sentido nos parece *El 18 brumario de Luis Bonaparte* de Karl Marx. Hemos explorado esta constante en los textos de crítica literaria de Manuel de la Revilla, *Obras Completas*, (en prensa).

tiquísimas de origen religioso. El pueblo iba a coger la verbena y llevarla a un santuario divirtiéndose después. Por eso en Madrid, aún coinciden las verbenas con santos y con vírgenes”.²⁶

Esta voluntad continuista se evidencia de un modo aún más claro en el fragmento nº 2: “También junto al Manzanares está la Pradera de San Isidro que pintara Goya, y en ella, la ermita del santo, San Isidro”. Al mismo tiempo que se alude a la Pradera de San Isidro, aparecen en pantalla imágenes de un tapiz de Goya y sin solución de continuidad, una toma que presenta la misma ladera en la romería de 1930. Esta comparación anacrónica de la sociedad del XVIII con la de 1930, lejos de ser banal, que también lo es en otro sentido, tiene como objetivo soslayar, o si se quiere, combatir a través de un ejercicio de evitación, otros dos momentos que a la altura del 30, Giménez Caballero también quiere unir de forma orgánica, aunque esta vez, teñidos de una carga negativa: la Ilustración y el liberalismo burgués.

La recuperación de todo signo real o aparente entre la sociedad tradicional y la de principios del XX, prosigue en el fragmento nº 3: “Con tranviarios, guardias y criadas, la Verbena del Carmen, está en pleno Julio, sobre el barrio chistera de Chamberí, hay gigantes, cabezudos, procesión y banda de música”. Estas palabras de la voz en *off* de Giménez Caballero, se superponen a las imágenes desconcertantes de cabezudos, cabezudas con atuendo de majas y hombres a caballo caracterizados como nobles del XVII, imágenes que, parece querer decir el film, hablarían de la pervivencia de una religiosidad contrarreformista en el único lugar en que podría permanecer a salvo de los vaivenes de la política: la *plebe*.²⁷

²⁶Fragmento nº 1 de la película. Justo antes, como primera imagen ha aparecido la imagen sobreexpuesta de un collage de Juan Gris que evoca una guitarra.

²⁷Ernesto Giménez Caballero, *Julepe de menta*, op. cit., “‘‘Toda la ciudad lanza su maquinismo contra la procesión. Pero a la procesión la defienden los niños vendiendo aleluyas. Aleluyas finas. Aleluyas (...)El Metro socava, como un anarquista, la arena pascual de la procesión, para acechar el cruce. Y atentar la calma del desfile con el turbión de sus viajeros, lanzados —de pronto— a flor de tierra. Se ve la ciudad conspirar por todas las esquinas con-

Este concepto, como señalamos previamente, en 1930 —año en el que Giménez Caballero declara “la muerte de la vanguardia” y se enfrenta a Buñuel y Dalí a propósito del polémico estreno en Francia de *L'Age d'Or*— se opone a burguesía y a unos valores burgueses que G.C. califica de decadentes.²⁸ Un último giro en este sentido implicará en el fragmento n° 12 la “invocación” explícita y nostálgica del Imperio, idea que en la visión de G.C. pervive de alguna manera en la (o en una de ellas) cultura popular-tradicional, con todos los problemas que la definición de popular implica, y que se proyecta hacia un futuro tecnificado y católico.²⁹

7. PEQUEÑOS ARREGLOS CON LOS MUERTOS: 1930 Y LA VANGUARDIA

El anacronismo que practica Giménez Caballero en el 30, está más cerca de la instrumentalización del cine como forma de propaganda³⁰ que de la actitud *humorística* aconsejada por *Ramón* como la forma más rentable

tra la procesión. Pero a la procesión la defienden los aguadores con su cántaro de barro.“ En el fragmento n° 3 de *Esencia de Verbena* se retomará este tema de los *cántaros de barro milenario*, epítomes de una cultura material no industrializada y por tanto, no burguesa. “nosotros vamos a mostrar la esencia de esta verbena. Tez avellana entre encajes populares de visillos, botijos de barro milenario para rendir culto al agua en el estío madrileño, la horchata valenciana como surtidor de dulce miel y todo envuelto en ardiente polvo y en el no menos ardiente sonar del organillo, pues el organillo es el alma apasionada de la verbena madrileña”

²⁸Ernesto Giménez Caballero, “El escándalo de *L'Age d'Or* en París. Palabras con Salvador Dalí”, *La Gaceta Literaria*, n° 96, (1930) “Yo quiero ante todo decirte, Dali, que, así como en *Un chien Andalou* vuestra violencia y vuestro instinto eran sinceros, geniales, en *L'Age d'Or* me parecen mixtificados. Al servicio de Víctor Basch, de la *revolution française, anticatholique et sensuelle*. Creo que es el film más profundamente burgués que se ha hecho hasta la fecha nunca. . .”

²⁹Ernesto Giménez Caballero, *El cine y la cultura humana*, Bilbao: Ediciones de conferencias y ensayos, p.48. “El lenguaje del Cine ha sustituido al viejo y universal latín, al arbitrario esperanto, al diplomático francés, al inglés imperialista. El lenguaje del Cine es —y seguirá siendo— óptico: ambiental. Y musical. De muchedumbres mundiales (...) el día que ese Cine catolicista llegue, ese Cine será el de España, brazo diestro de Roma en el mundo. Ese día habrá en el Orbe un sublime Cine español”.

³⁰Ibíd, p.8 “El Cine es una de esas armas en el plan de la humana Cultura. Y un arma de las más eficaces que el hombre haya jamás logrado, perfeccionando otras rudimentarias y

ble de afrontar “la efimeridad de la vida” y que implicaría el procesamiento dislocado de un mundo demasiado recto y la plasmación artística del resultado “un poco disociado, macerado por la paradoja, confuso, patas arriba”. Sin embargo, lo que en Gómez de la Serna es juego y travesura anacrónica³¹ sin aparente implicación ideológica, no puede ser para Giménez Caballero otra cosa que jugada consciente,³² aunque eso sí, como después intentaremos explicar, de un mal jugador.

Independientemente de que el *humorismo* de de la Serna encerrase afinidades ideológicas o implicase operaciones de análisis semejantes a las de Caballero, cuestión que desborda por completo nuestra capacidad de análisis, las posibilidades de mantenerse en una postura políticamente más neutral son mayores en el momento inicial de la vanguardia española, momento que todo el 27 conviene en situar en los escritos de *Ramón*, “el de la generación unipersonal.”³³ Si diésemos esta suposición por válida, podríamos aventurar como hipótesis que la presencia de Gómez de la Serna en *Esencia de Verbena* como actor,³⁴ además de evidenciar el momento de clausura de

anteriores (Algo así el Cine, respecto al libro o al códice o a la estampa –como hoy está el V.1 o V.2 respecto a la bala de fusil, la flecha o la piedra con honda”).

³¹Ramón Gómez de la Serna, “Humorismo”, *Revista de Occidente*, 1928. Tomado de la *Antología* de Buckley y Crispin, op. cit., pp.348-360 “Cuanto más confunda el humorismo los elementos del mundo, mejor va. Que no se conozca si es objetivo o subjetivo su plan. Que cometa el dislate de reunir dos tiempos distintos o repetir en el mismo tiempo cosas remotas entre sí”.

³²Fragmento nº 3. “San Lorenzo y las cigarreras, en el barrio de la fábrica de tabacos, protegiendo con su santa parrilla el rastro o trapería de la ciudad, San Lorenzo es el aviso de que la vida, aun cuando se baile en ella, es humo, como su santa parrilla, como el rastro y el tabaco de las cigarreras”.

³³*La Gaceta Literaria*, nº 86, 1930.

³⁴Fragmento nº 6: “En la verbena hay seres inocentes y abnegados que pasan y pasan, ofreciendo su cabeza por unos céntimos [aparece de la Serna vestido con traje y chistera, como monigote del pim pam pum] unos insensatos, quieren levantarle la tapa de la chistera, y don Quintín peligra, a pesar de la cortina de humo que no deja salir de la pipa. Pero D. Quintín se defiende, y va a asombrar a sus agresores (de la Serna les devuelve el pelota-zo)”. Fragmento nº 9, “Columpios, volatines, esa vorágine giratoria se llama en madrileño el “Huy, toma”(…) Ramón enloquece ante ese delirio, y su cabeza gira, como desnucada

la vanguardia, en lo que el film tiene de homenaje final a su “creador”, vendría a legitimar la pretensión de Giménez Caballero de estar filmando una película hasta cierto punto vanguardista, casticista en alguna medida, y que finalmente, no es más que un entretenimiento, una *experiencia estupefaciente*.³⁵

8. ABANDONAR EL XIX

Tanto la dislocación y la mezcla propias del *humorismo*, como el enmascaramiento a través de la metáfora (Ortega), o los experimentos con la temporalidad (anacronismo) evidencian dos cosas: la obsesión de las generaciones del 14, del 27 y del 30 —usaremos aquí las agrupaciones convencionales— por desvincularse de la *tradición*, por un lado, y la imposibilidad de hacerlo por el otro. No se trata de un rechazo de la tradición en un sentido político fuerte, al que anteriormente aludimos, sino de la negativa a “heredar y perfeccionar el pasado”³⁶ decimonónico. A partir de esta aversión al XIX, que según Ortega, permitió la aberrante confusión de aquellos elementos que en sociedades sanas han de estar separados: vida humana y arte, el autor explicará y justificará la ausencia de lo humano en la tipología de arte que propone y promueve:

Todas las grandes épocas del arte han evitado que la obra tenga en lo humano su centro de gravedad. Y ese imperativo de exclusivo realismo que

[imagen de Ramón girando su cabeza de forma descontrolada mientras contempla la noria]. Fragmento nº 11 “La estocada, no comentemos, dejemos que la fiesta se desarrolle con sus peligros, sus abanicos, sus oraciones y sus orejas de toro como premio al matador y entre pañuelos y vítores de la muchedumbre. [Imagen de una plaza de toros, seguida de una imagen taurina pintada en un abanico y de Gómez de la Serna, en un espacio ficticio, entrando a matar, imagen real de una plaza, aplausos reales, el toro muerto en una plaza real, sin solución de continuidad, de la Serna, muy lejos de una plaza, devuelve los monteras.]

³⁵Fragmento nº 4 : “La rueda giratoria es la diversión mecánica (...) tiene esa rueda el mismo fin que el vino, que el polvo, que el organillo, que el baile y los ojos de las verbeneras: marear”.

³⁶Ortega y Gasset, op. cit. p. 63.

ha gobernado la sensibilidad de la pasada centuria, significa precisamente una monstruosidad sin ejemplo en la evolución estética.³⁷

Como se ve, no ofrece demasiadas dificultades encontrar pruebas de la aversión hacia el XIX. Pasaremos ahora a analizar brevemente qué rasgos textuales y de sentido evidencian la dificultad de Ortega, que aquí traemos a capítulo como mentor de la generación, padre y exégeta, para salirse de las matrices de pensamiento que al parecer, aborrecía. En primer lugar, hablar de *evolución estética* remite a un tipo de metáfora biologicista, profusamente explotado por Spengler durante estos años, que en el campo de la historia dio lugar a los esquemas teleológicos y al nacimiento del *mito* del progreso, modelo de análisis que como se sabe, surge en el XIX.³⁸ En segundo término, el afán y la necesidad de eludir las estructuras retóricas y la estética del mal llamado romanticismo de finales del XIX, le obligan a recurrir a los argumentos que solía manejar la crítica española de entonces para despreciar el naturalismo y su excesivo apego a una realidad material que debía ser excluida, no ya estetizada, de cualquier manifestación artística. Será precisamente José Díaz en su obra del año 1930, *El nuevo romanticismo*, quien perciba este vínculo extraño.³⁹

Para Giménez Caballero, sin embargo, la vanguardia habría dado lugar a un tipo de hombre nuevo, el *eoántropo*,⁴⁰ que habría cortado el cordón

³⁷Ortega y Gasset, op.cit. pp. 39-40.

³⁸A este respecto nos ha sido de muchísima utilidad los trabajos de Hyden White sobre los recursos literarios que emplearon algunos filósofos del XIX para explicar la temporalidad de su momento y realizar prognosis. Cfr. Hyden White, *Metahistoria*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.

³⁹Tomamos esta cita de Enrique Selva, *Ernesto Giménez Caballero. Entre la vanguardia y el fascismo*, Valencia: Pre-Textos, 2000. p.142. "... los experimentos formalistas de los últimos años, creyéndose ilusoriamente las matrices del futuro, han devenido en la prueba más convincente de la liquidación de un sistema social. Las presuntuosas literaturas de vanguardia no han tenido otra misión en la historia de nuestro tiempo que anunciar el último vagido del siglo XIX".

⁴⁰Cfr. Ernesto Giménez Caballero "Eoántropo. El hombre auroral del arte nuevo", citado por Enrique Selva, op.cit, págs, 309-342.

umbilical que le unía con el XIX y que libre ya de todo estorbo, se encaminaría feliz al desarrollo de sus nuevas capacidades. Sorprendentemente, esta versión cañí del *super-hombre* ha recibido el beneplácito de uno de sus antólogos contemporáneos, Enrique Selva, que encumbra al *eoántropo* como hallazgo histórico y elude las implicaciones del concepto.⁴¹

Sin embargo, los textos que Giménez Caballero produce en 1932, al igual que el de Ortega de 1925, ofrecen pruebas textuales suficientes de que el verbo *desvincular* no es necesariamente realizativo. Lo que liga sus textos con el XIX es el manejo de un vocabulario con significación jurídica e histórica precisa cuyo manejo no podemos saber hasta qué punto era ponderado y consciente: *libertad*, *pueblo*, *capitales*, *trabajo*, *robinsónico*, *autodeterminante* e *individuo*⁴² son términos que fueron cargándose de una semántica concreta, como ya se ha indicado anteriormente, y de los que Giménez Caballero se sirve para elaborar su propia idea de *pueblo*, a saber, una masa *liberada* de la “angustia antipopular criminal de tener que preferir”, y que en ningún caso podrá estar constituida por *individuos*, esto es, seres dotados de capacidad de acción individual, si ha de seguir llamándose *pueblo*.

El proyecto ideológico de Giménez Caballero es profundamente reaccionario, tradicional, y sin embargo para formularlo no puede evitar vehicularlo mediante un léxico familiar, cercano en el tiempo, quizá porque en la España de 1932 es difícil deslindar qué objetos culturales, qué léxicos, son

⁴¹Ibíd., p.17 “... la vanguardia, tal y como fue asimilada por Gecé, desempeñó un papel de primera importancia. También las tendencias artísticas de ruptura, particularmente en su vertiente futurista, confluían en ese vislumbre estético del nacimiento de una nueva forma de humanidad, superadora de los planteamientos y esquemas decimonónicos”.

⁴²*La Gaceta Literaria*, N^o 121, 1932, p. 10, “Lo que el pueblo ansía no es *libertad suave y amable*, sino *liberación*. Liberación violenta y genial. En el vino y en la sangre. En una borrachera cualquiera, que por el solo hecho de ser borrachera pasa a ser divina. Pues lo único que al pueblo no puede dejársele es a la *intemperie*. Con su yo en la mano, con sus tripas en la mano, con sus capitales en la mano, con su trabajo en la mano. Con la angustia antipopular criminal de tener que *preferir*, de sentirse robinsónico, solitario autodeterminante e *individuo*. Porque entonces deja de ser *pueblo*”.

tradicionales y cuales pertenecen a la modernidad, teniendo en cuenta la estrecha relación entre elites del antiguo orden y la recién creada burguesía, que por otro lado, se esforzará en adoptar con rapidez el capital simbólico de las clases terratenientes.⁴³

Dentro de la generación del 27 estaban contenidos sujetos de ambas estructuras y es la ductilidad del propio sistema, su capacidad para acoger más o menos armoniosamente intereses aparentemente contrarios, y no la buena voluntad de los sujetos, lo que permitirá que hasta el año 30 trabajen juntos intelectuales que más tarde se enfrentarán en la Guerra Civil. El proceso político que finaliza con la proclamación de la Segunda República hará que las convicciones, las implicaciones ideológicas de una estética aparentemente común, hayan de definirse de una forma clara.

9. UN EPITAFIO PARA LAS VANGUARDIAS

El año 30 se convertirá en un momento de clausura de las afinidades vanguardistas, de prognosis y también de clarificación de los proyectos políticos, ideológicos y estéticos de los intelectuales del 27. Buñuel comienza a rodar su documental sobre las Hurdes y Giménez Caballero se dispone a realizar un ejercicio fílmico que combinará tradicionalismo político y parte del capital simbólico de las vanguardias previamente re-semantizado: ingenios mecánicos, velocidad, cinetismo.

La proliferación de todo tipo de autómatas a lo largo de *Esencia de Verbena* (prestidigitadores, fotógrafos, policías, toreros, timbaleras, payasos), concentrados sobre todo en el *Pabellón Romántico*, el *Pabellón lili-putiense*, con su vinculación clara a la industria que el XIX desarrolló en torno al concepto de monstruosidad y su exhibición, junto a la filmación de ingenios mecánicos destinados a producir velocidad⁴⁴ (norias, volatines,

⁴³La confusión de estos sectores y sus estrechas relaciones económicas, familiares o ambas, es tratada con profusión en las novelas que Galdós escribe en el último tercio del XIX.

⁴⁴Fragmento nº 5, “Pero el castizo mareo verbenero, donde mejor se encuentra es sobre los cerditos y sobre los caballitos del carrusel , es un mareo entre barras lucientes que

columpios, balancines), nos habla de un momento en el que las operaciones simbólicas que la vanguardia efectuó valiéndose de estos objetos como puntos de referencia metafóricos se han convertido, como los propios objetos, en cachivaches de rastro, en un material de acarreo vacío de contenido, que habrá de ser re-semantizado por quien pretenda reutilizarlo.

Este momento de clausura y retracción es también un momento de revisión sobre el significado que para los sujetos tuvo el concepto *vanguardia*, o mejor dicho, la forma en que los sujetos prefieren definir *vanguardia* en 1930. Nos fijaremos aquí en las respuestas que dieron a la encuesta planteada por *La Gaceta*⁴⁵ Eugenio Montes, joven gallego reaccionario, que terminó vinculándose a la revista de corte tradicionalista-fascista *Acción Española* a partir de la llegada de la República, y José María de Cossío. Sus opiniones interesan aquí en la medida en que están en sintonía ideológica con las de Giménez Caballero y arrojan luz sobre un espacio tan oscuro como el de vanguardias españolas y reacción política. A la pregunta nº 2 del cuestionario, *¿Existe o ha existido la vanguardia?*, Montes responde así:

Vanguardia es —o ha sido— el guirigay con el que, simulando una apariencia de desorden, el arte de nuestra época ha restaurado el orden. Se trataba de armar barullo para que los otros se alejasen y nosotros pudiésemos entendernos. Y hablar en paz. Y vivir en paz — y en gracia de Dios. Toda la gran restauración del orden metafísico y auténtico que ha ocupado los dos últimos decenios, se ha cumplido bajo el signo del vanguardismo.

A la pregunta nº 2, *¿Cómo la ha entendido usted?*, Montes responde: “Vanguardia, para mí, ha significado y significa tradición. Es decir, guardia de un espíritu íntegro y unitario, desgarrado por el siglo XIX”. La importancia de esta nueva retórica de la tradición ha sido señalada por Mainer,⁴⁶

suben y bajan y espejos que atontan y la calle gira en confuso vértigo, suena a lo lejos toda la verbena, gira la calle, mientras rueda el carrusel con remoto ondulatorio” El texto se superpone a las imágenes de un carrusel y de dos norias.

⁴⁵*La Gaceta Literaria*, nº 84, 1930, “La vanguardia. ¿Cómo la juzgó y la juzga ahora desde su punto de vista político?”.

⁴⁶José Carlos Mainer, *La Edad de Plata (1902-1939) Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid: Cátedra, 1999, p. 330: “Del mazorral de Acción Española no es difícil

pero una tradición, que como señalamos en relación a Ortega,⁴⁷ no implica vínculo con lo inmediatamente anterior, sino con un orden teóricamente desvinculado del XIX del que la vanguardia no sería sino “extrema avanzada”.⁴⁸ Será este punto crítico en el que la vanguardia se desmantela definitivamente como movimiento unitario, pero también como repertorio sentimental y semántico, cuando G.C. se desvincule del arte minoritario y emprenda la construcción de un sentido de *masa* opuesto al de *pueblo*, que empezará a usar el gobierno de la República como comunidad de ciudadanos y no ya como *plebe*.

Esencia de Verbena será un proyecto cinematográfico-propagandístico que intentará legitimar la *muchedumbre* frente a la comunidad de individuos, si bien las reflexiones más explícitas al respecto las encontramos en 1932,⁴⁹ muchedumbre que querrá identificar con cierto sector de las clases populares madrileñas: los *isidros*.⁵⁰ Este término designaba en los textos de

extraer como idea básica y aun consigna la del retorno a la “tradición”, sentimiento que se bifurca hacia el siglo imperial de España y hacia la herencia más inmediata del siglo XIX antirromántico y monárquico: hacia la tradición castiza(. . .)”

⁴⁷Ortega y Gasset, op.cit, p.65 “Buena parte de lo que he llamado “deshumanización” y asco a las formas vivas proviene de esta antipatía a la interpretación tradicional de las realidades”.

⁴⁸*La Gaceta Literaria*, nº 84, 1930, op.cit. “La vanguardia. ¿Cómo la juzgó y la juzga ahora desde su punto de vista político?”, Jose María de Cossío, “La vanguardia supone un cuerpo de ejército y una retaguardia, y, sobre todo, un empeño común. Las intenciones apolíticas o aliterarias no son vanguardia política ni literaria, sino ejército enemigo. Así, pues, la vanguardia no será sino la extrema avanzada de la tradición. Todas las que no tengan esta conciencia de continuidad serán guerrillas francas, generalmente desorientadas y de acción efímera.

⁴⁹Ernesto Giménez Caballero, “Decadencia de la poesía española”, op.cit, p. 15 “El advenimiento de la República española fue algo tan total y tan de masas, tan popular y genérico, que por un momento (. . .) nuestro pensamiento único no fue más que ése: ése del angustioso destino de la lírica impoluta: la suerte fiera que habría de correr la ampolla de cristal. ¡La mayoría había triunfado! ¡Calvario heroico el de la pureza minoritaria, perspectiva atroz!

⁵⁰Ibíd, op. cit. p. 8. “Luisita Esteso es la criada de los domingos madrileños. Y es la corsetera. Y es el soldado de la Plaza Mayor. Y es la chica de los recados que sale respondona (. . .) Luisita Esteso revive las mejores horas de sol, de gracia, de guadarama, de café con

Mesonero Romanos⁵¹ a las clases bajas que se enfrentaron con las guarniciones francesas el 1 de mayo y apoyaron también el absolutismo de Fernando VII. Por tanto, no puede ser utilizado en el XX sin asumir las cargas ideológicas que lleva implícito: *plebe*, muchedumbre sin ideología específica pero con un sentido instintivo de los valores nacionales asociados, claro está, a un orden imperialista, y desde luego, anti-constitucional.

En la película se suceden los intentos por integrar a los sujetos filmados en determinados categorías vinculados a este imaginario de finales del XVIII y principios del XIX. Para ello Giménez Caballero filmará, no por casualidad, a personas ataviadas en un periodo extraordinario, puntual, el de la fiesta, con ropajes que los trasfiguran, por un momento, en representaciones de los *tipos* antiguos: los cabezudos disfrazados de majo, la gente que merienda en la pradera de San Isidro “recreando” escenas goyescas, soldados, cigarreras, hidalgos, mujeres con mantilla y peineta en una procesión religiosa. . .

A este catálogo se unirá el de los “nuevos isidros”, una población apolítica, conforme con su suerte, a pesar del hambre, de escasas luces, y dispuesta a defender por encima de todo rancias *esencias* españolas: las modistillas que acuden a la iglesia de San Antonio de la Florida en el fragmento nº2 para pedirle al santo que les “conceda novio”, un hombre, o tal vez un autómatas que toca la guitarra frente a un cartel con un lema tan ambiguo como: “Canta, canta vagabundo y no dejes de tocar. Si gano para un pañuelo así me podré limpiar” en el Fragmento nº1. Tranviarios, guardias y criadas de la Verbena de la Virgen del Carmen, la gente que observa los ingenios mecánicos con cara de sorpresa, y ríe, y consume sandías, churros, aguardiente, agua, horchata valenciana, cerveza, gorros de papel, rosquillas,

leche, de barquillos, de helado rico y de verbena de Madrid. ¡Gozad Madrid en la Luisita Esteso, isidros de Madrid!”

⁵¹Ramón de Mesonero Romanos, *Memorias de un setentón*, Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, 1967.

vino, y escucha con placer el torturante martilleo del organillo, “alma apasionada de la verbena”. Curiosamente, pueden verse las mismas sonrisas, las mismas fisonomías en las imágenes que se tomaron en Madrid el día de la proclamación de la Segunda República.

10. ODRES NUEVOS

Este trabajo de elusión de una realidad material de pobreza, desnutrición, analfabetismo, escasa escolarización, trabajo infantil, salarios bajos y explotación laboral, fracasa, precisamente, porque las operaciones de manipulación simbólica se centran en el texto en *off* que irá ilustrando las imágenes, pero no en las propias imágenes. Los cuerpos se “obstinan” en transmitir información que contradice el propósito de la película, y esta información hace que un espectador actual dude de la trivialidad, del aire de juego intrascendente que quiere dársele a lo filmado, pero sobre todo de que los individuos retratados viviesen su existencia con la misma despreocupación.

En 1971, Basilio Martín Patino decidió utilizar en *Canciones para después de una guerra* esta estética de la verbena, de lo intrascendente, como contrapunto irónico de la amarga realidad de la posguerra, y se concentró en el universo de la copla, de la canción publicitaria, de la canción melódica de tema amoroso. Canciones banales, a menudo delirantes, “canciones para sobrevivir, canciones con calor, con ilusiones, con historia. Canciones para sobreponerse a la oscuridad, al vacío, al miedo” que en el montaje, el autor hace dialogar con imágenes del Madrid post-bélico. La segunda de las 41 canciones del documental, *Ya hemos pasao*, cantada por Celia Gámez, recupera esta estetización de lo popular, esa tendencia a reificar una realidad inexistente, o solo existente para algunos, a través de metonimias y metáforas: “Este Madrid es hoy de yugo y flecha, es sonriente, alegre y juvenil, a este Madrid que cree en la Virgen de la Paloma, hoy que ya es libre, así le cantaré: ya hemos pasao”. Este procedimiento también puede verse en

las imágenes que acompañan al pasodoble *En er mundo*, donde la alegría de unas fiestas rurales entra en contradicción con los rostros envejecidos y demacrados de las falleras, y donde los payasos y las acrobacias alternan con tomas del hongo de las bombas de Hiroshima y Nagasaki.

La utilización sarcástica de esta retórica de la felicidad *obtenida* a través de la obediencia y la despreocupación, que sin ser creada por el franquismo, sí fue promovida por él, llevará a Patino a reutilizar secuencias de autómatas, norias, columpios y tiovivos extraídas de *Esencia de Verbena* para acompañar la recitación de los innumerables ritos del repetitivo, circular e interminable calendario litúrgico del nacional-catolicismo. El capítulo, que gira en torno a la canción *La Chunga*, comienza con las imágenes que tomara Giménez Caballero del Pabellón Artístico, en las que dos autómatas ataviados según la moda del XVIII tocan una campanilla. La siguiente escena nos sitúa en una escuela infantil del franquismo, se suceden las imágenes de unos autómatas timbaleros también filmados por Giménez Caballero, y la de una cartilla escolar que especifica las materias: “Faltas de asistencia. Comportamiento. Conducta moral. Aseo. Urbanidad”. A continuación aparecen otros autómatas, toreros, guardias, fotógrafos, que estarían hablándonos, en 1971, de unos individuos obligados por la dictadura y la Iglesia a ajustar sus conductas a su ideario (y no ya del anquilosamiento del repertorio sentimental del romanticismo, como sugirió Antonio Espina a propósito de la obsesión de la vanguardia por el objeto y sobre todo por el mecanismo que imita comportamientos humanos) y de una cultura popular, la del franquismo, que promueve la ausencia de reflexión —como puede verse en títulos como *Total para qué*: “Total para qué te vas a preocupar, las cosas como vienen se tienen que tomar” o *A lo loco* “A lo loco es la frase preferida de la buena sociedad, y aunque usted no se lo crea, contagiado me dirá: a lo loco”— y las relaciones humillantes, violentas y jerárquicas que ejemplifica perfectamente la letra de *La Chunga*: “Eres calle sin salía, gitana, eres lo que tié que

ser, ni palante, ni patras, ni al derecho ni al revés, tú vas a ser en la vida lo que mande tu calé”, unas relaciones que Patino elegirá sugerir a través de las imágenes de una película de pre-guerra donde el vanguardismo evidenciaba sus fallas y contradicciones.