

## La ciudad en una revista de principios de siglo: *El Gran Bufón*

Sandra DOMÍNGUEZ CARREIRO

Grupo “Cátedra Valle-Inclán”. I.E.S. Fin do Camiño, Fisterra, A Coruña

*El Gran Bufón. Semanario ilustrado de humorismo.* Con este título aparece, el 22 de diciembre de 1912, una revista novedosa en el panorama de las publicaciones periódicas de principios de siglo<sup>1</sup>. Dirigida por el dibujante Ricardo Marín, su larga nómina de colaboradores estaba integrada por escritores modernistas y bohemios —Benavente, Manuel Abril, Emilio Carrere, Diego San José, entre otros— que estampaban su firma al lado de afamados dibujantes e ilustradores del momento —el propio Marín, Penagos, Moya del Pino...—. Todos ellos lograron sacar a la luz, entre ese 22 de diciembre y el 5 de mayo del año siguiente 19 números consecutivos de una revista de 16 páginas de texto más ilustraciones en “tricolor”, que contó además, a partir del número 8, con un suplemento taurino coleccionable aparte titulado “Pepe-Hillo”.

Si bien la revista comienza *in medias res*, sin presentación ni declaración de intenciones, a lo largo de sus páginas vamos conociendo sus propósitos editoriales: la renovación del periodismo humorístico en España y, en un alcance más amplio, la renovación estética de la vida española en general, como demuestra la atención prestada a todas las manifestaciones artísticas, desde los espectáculos teatrales hasta las exposiciones de carteles, desde los concursos de carrozas hasta las publicaciones literarias, pasando por los modos de vestir e incluso de conversar. Por lo que respecta al arte gráfico, se seguía en ella el modelo de la gran revista satírica alemana *Simplicissimus*, nacida el 4 de abril de 1896, y en la que llegaron a colaborar autores de la talla de Thomas Mann, Rilke, Heine o el dibujante Olaff Gulbransson. La deuda con esta revista y los homenajes textuales son explícitos en varios de los números de *EGB*, y su magisterio se advierte también en la abierta actitud crítica que causó diversos problemas a la revista alemana, a pesar de los cuales, y tras distintos avatares impuestos por las circunstancias políticas, logró mantenerse hasta el año 1967. No ocurrió lo mismo con *EGB*, cuyos ataques a Maura, Romanones, la burocracia, la burguesía y, en general, a todo poder establecido, debieron valerle una fulminante orden de cierre ministerial, según indica José María López Ruiz (1995) —uno de los pocos estudiosos que

---

<sup>1</sup> Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación “La obra de Valle-Inclán: estudios y ediciones críticas”, subvencionado por la DGICYT y fondos Feder.

dan cuenta de la existencia de esta revista—, pues termina de modo abrupto en la primavera de 1913, sin llegar a ver publicados ni los 20 primeros números.

Es *EGB* una revista de ámbito urbano y además de capital, pues nace y se edita en Madrid, y es en esta ciudad donde desarrollan su actividad la mayor parte de sus colaboradores. Sin embargo la ciudad como tema no tiene una presencia predominante o mayoritaria en la publicación: propiamente, solo un texto se dedica por entero a la descripción de la ciudad de Madrid; a ese hay que añadir tres diálogos dramatizados cuyos protagonistas se mueven invariablemente en esta ciudad; por lo que a las ilustraciones se refiere, no encontramos a lo largo de los 19 números ningún paisaje urbano. Curiosamente es más notoria la presencia de París, que, como es bien sabido, constituía por las fechas de publicación de este semanario la urbe por excelencia, la meca a la que todo artista volvía su mirada, el mito moderno. Sin embargo, la vivencia de París en *EGB* se aleja en buena medida de esa visión, ya que la capital francesa encarna aspectos que la idiosincrasia hispanas no pueden asumir; pasa a convertirse así en el París repudiado, y en ello tiene mucho que ver el mal disimulado complejo español frente a la nación francesa, cuyo mecanismo defensivo consiste en la devaluación del contrario. Es en la visión particular de ambas ciudades, y en el implícito contraste Madrid / París en donde reside el interés de esta revista en lo que al tema urbano se refiere.

Madrid es presentado en *EGB* a través de distintas perspectivas, de varios observadores que llegan a constituir en sí mismos una variada tipología de *flâneurs* cuya visión nos conduce por el Madrid de principios de siglo. Así, un primer observador del laberinto urbano popular se nos presenta en el texto significativamente titulado “Aspectos de la ciudad”, de José Francés (n.º 11, 1-3-1913), dividido a su vez en dos epígrafes: “Las Modistas” y “Tarde de domingo”. En ambos casos, el narrador realiza una recreación de determinados tipos que pueblan la ciudad, inicialmente, desde una perspectiva festiva, casi costumbrista, como otro “pintor de circunstancias y de todo cuanto las circunstancias sugieren de eterno” tal y como lo define Baudelaire en el segundo epígrafe de su ensayo “El pintor de la vida moderna” (1995: 80). Así, se presenta en “Las Modistas” como un gozoso observador de los distintos momentos del día, de los distintos grupos —masas obreras, burgueses desocupados, modistas...— que componen el paisaje de la ciudad. Como para Baudelaire, las mujeres constituyen un componente esencial del paisaje urbano que el *flâneur* solitario observa. En este caso, el elemento femenino se concreta en ese grupo: las modistas. El tipo está tratado desde la perspectiva pintoresca, y con él nuestro *flâneur* supera la temporalidad pintando la belleza del instante, fijando lo eterno frente a lo transitorio: “Siempre parecen ser las mismas. Nuestros padres las conocieron iguales; iguales las verán nuestros nietos. No parece que habrán de renovarse nunca; como si su misión fuera la de invadir la ciudad cuatro veces diarias; sonrisa en la mañana; carcajada al medio día; labios cerrados en la tarde, y ojos cansados, bocas parlanchinas, en la noche”. Conocedor de las realidades últimas, este *flâneur* se da cuenta de que esa única visión festiva y alegre es insostenible, pues es consciente de las largas y duras jornadas de trabajo que soportan. Así, la intuición de un final desgraciado —crímenes pasionales, explota-

ción, seducción y abandono, prostitución...— impide que el texto termine con la visión festiva inicial.

“Tarde de domingo” supone una continuación del texto anterior, por cuanto se siguen retratando tipos y actitudes populares, pero en este texto adquiere un mayor protagonismo la ciudad, que parece sentir en carne propia la desbandada de la tarde del domingo. Este es el momento ideal para contemplar la indumentaria y las actitudes de criadas lugareñas, novios, padres de familia, soldados... las figuras, que, en definitiva, son los componentes eternos, repetitivos, de cada tarde de domingo transitoria. Tras la huida de “algunas almas opacas” a las Ventas, “otras humildes” al Retiro y las más “caricaturescas” a la sierra para jugar al alpinismo, el *flâneur* encuentra el correlato de su soledad en la soledad de la urbe “Las calles se quedan tristes. La gente circula silenciosa, gris. Grises las cerradas puertas de los comercios. Gris el asfalto del suelo.” Pero de pronto “estremece la ciudad el griterío de chicos, de mujeres, de hombres”, se vocea *El Herald Taurino* y con el crepúsculo, se intuye el regreso.

“Pero cae la tarde. Es la hora extraña y dudosa en que las cortinas del cielo se corren, en que se iluminan las ciudades. El gas pone una mácula en la púrpura del poniente” (Baudelaire 1995: 90). En estos términos describe Baudelaire el término de la jornada diurna, la hora en que su *flâneur* “se quedará el último dondequiera pueda resplandecer la luz, resonar la poesía, hormigear la vida, vibrar la música, dondequiera una pasión pueda *posar* para su mirada, dondequiera el hombre natural y el hombre convencional se muestren en una belleza insólita...” (*ibid.*) De manera muy similar, presenta también en el número 11 Ceferino R. Avecilla a su noctámbulo solitario, cuyo recorrido se transforma en la búsqueda de las “Luces en las sombras”, como el propio título indica. El periplo comienza “Corrida la medianoche”, hora en que la jornada diurna productiva termina, y la realidad muestra sus aspectos más ocultos: “Es la hora en que hemos perdido el recuerdo de la luz del sol, que tampoco es una esperanza que nos preocupe. La hora de la plenitud en las anchas pupilas de los gatos despiertos. La hora en que a las esquinas canallas comienza a faltarles la sombra del cuerpo de una prostibularia y la luz del farol apagado ya. La ciudad en esta hora es amarilla, amarilla y llena de ecos. Resuenan las pisadas en las calles huecas y amplias como bajo la nave de una catedral a la hora de la siesta”. Es precisamente el aspecto cromático, en concreto, el contraste entre luces y sombras, el hilo conductor que gobierna las sensaciones del observador nocturno: “No hay líneas, porque las sombras las amasa [*sic*] en la sombra. Y lejos, el farol de un sereno nos amedrenta un poco; como los fuegos fatuos”. Esta atmósfera de tinieblas sugiere la idea de la muerte: “La ciudad es un cementerio provisional que despertará a su hora. Porque todos los días triunfa al milagro de la resurrección de la carne...”, y al mismo tiempo, el amanecer, el reinado de la luz, se convierte en salvación. En este sentido, todo el viaje del noctámbulo se transforma en un descenso que, al borde del abismo, es rescatado por la luz. Ese viaje se inicia precisamente a la medianoche, hora de tránsito, hora de los ritos, hora en la que empieza la verdadera vida para el *flâneur* bohemio, aquel que parece huir del sueño y cuyo interior espera ser completado por el espacio exterior: “Ellos gozan de la impresión lacerante de esta hora. De esta hora que viven cada día y

es sin embargo de tan fuerte emoción que les emociona magister [*sic*] el hábito". En esta hora esas luces en las tinieblas son su remordimiento. Verás..."<sup>2</sup> El *flâneur* procede a la apropiación subjetiva del tiempo y del espacio, en la que el entorno urbano se transforma bajo la propia mirada. Las distintas etapas de ese viaje descendente por las sombras vienen marcadas por las diferentes tonalidades cromáticas de la luz, brújula de todo el periplo. Así, la primera parada del noctámbulo tiene lugar en un último piso, en el que brilla una "luz azulada" que recuerda al azul modernista: "la luz de un quinqué. Bajo su halo hay una obrerita que será linda, porque todas las mujeres son lindas a esta hora. La obrerita desliza la aguja entre sus dedos y allá va la tela blanca al cesto que abre una sima de mimbre a los pies de la linda obrera". Pero este *flâneur* actúa también como "una especie de espía que decide tener en su mirilla los elementos problemáticos de la sociedad" (González del Valle 2002: 37), y bajo esa apariencia poética nos revela una realidad mucho más dura, la que proyecta la luz del quinqué sobre la fachada de la casa de enfrente: "Una sombra gigantesca, de pesadilla, de fiebre, de linterna mágica. La cabeza enorme inclinada sobre la costura, en la misma actitud que un siervo de la gleba pudiera inclinarla ante el hacha del verdugo de la capucha roja. Ahora el verdugo es el hambre, que ya dejará caer su hachazo sobre el cuello de la costurerilla". En la sombra se esconde, pues, la injusticia social, y esa sombra impide que se haga patente a los ojos del mundo. Por eso solo el noctámbulo la percibe, y el desasosiego le hace huir de la sombra "Porque las sombras grandes le inquietan un poco a esta hora en que sus nervios vibran plenamente —bien templados, a punto de saltar..." La costurera, la prostituta son también en este caso elementos fundamentales del drama urbano, pero ninguna de ellas se transforma en *flâneur*; parecen existir para que este pueda dar sentido a su actividad observadora.

Desciende el viajero al segundo piso, donde observa una nueva luz, sobre la que se proyecta "una pantalla verde que empalidece todo, y lanza un cono amarillo a la mesa donde un hombre escribe". Este hombre se muestra bajo el mismo espectro de luz y sombra: "Inclinado el busto sobre la cabeza del hombre, la luz deja un zarpazo y la pantalla recorta un arco en la sombra" Ante esa visión el noctámbulo sonríe; la explicación: "El que trabaja será pobre". Seguramente el observador sonríe al reconocer en él a un igual, a un bohemio, a un escritor que se entrega al poco lucrativo oficio de la pluma, a ese hombre, que, en palabras de Baudelaire "mientras los demás duermen, está inclinado sobre su mesa, lanzando sobre una hoja de papel la misma mirada que dirigía hace un momento sobre las cosas..." (Baudelaire 1995: 82). Esta luz inquieta menos que la del quinqué: "No son temibles los hombres que trabajan de madrugada. Ni los serenos siquiera que sólo son temibles cuando se retiran demasiado pronto". Por ello, frente a la crispación experimentada ante la situación de la costurera, el final de esta segunda parada es mucho más tranquilo: "El hombre trabaja bajo la luz ver-

<sup>2</sup> Otro gran *flâneur* de la época, Valle-Inclán, retrata la medianoche de un modo muy similar: "la hora en que los bohemios, semejantes a aves nocturnas, bajan de sus guaridas, ateridos de frío, las manos hundidas en los desgarrados bolsillos del pantalón y embozados en vieja capa, cuando no a cuerpo gentil; metidos en una levitilla lustrosa y bisunta, abrochada hasta debajo de la barba" (Valle-Inclán 1992: 371).

de". El color verde adquiere aquí connotaciones más positivas, quizás se asocia con la esperanza, la del escritor en su obra, en salir de la situación de pobreza.

La luz rojiza lleva ahora al noctámbulo a un piso bajo. La viveza asociada a este color tiene ahí su correlato: "Guitarreo, voces, ruido de copas que tintinean como cascabeles, algún grito de mujer; algún vozarrón de hombre. Y risas y golpes". Evidentemente, se trata de una juerga, pero la oscilación de las luces vuelve a revelar la verdadera cara de esta aparente alegría:

Esta luz un poco rojiza —más roja en cada hora que pasa hasta el amanecer—, da una desolada impresión de fatiga. Las voces se sumergen cada vez más en los trémolos oscuros. Las risas son gritos. La guitarra canta en los bordones, que parecen ecos de otras notas. En todo hay algo canalla, forzado y lleno de asperezas. La suciedad del vino repuesto y de los labios de todos dan al sonido de las copas el mismo tono opaco de su vidrio intransparente ya. Parece que se desdibujan en las manos, como las facciones hundidas y veladas de los que gritan.

La luz roja sugiere, pues, una especie de infierno que provoca en el noctámbulo, por un momento, "el deseo de pararse a reír del hastío ajeno", pero enseguida se da cuenta de que no merece la pena, pues "es su tedio de cada día ante el que ahora pasa".

Ya en pleno suelo, el noctámbulo se sobresalta al comprobar que "Por la acera opuesta siguen su mismo camino dos mal fachados hampones. Gente de gorrilla y rojo pañuelo anudado sobre la nuez". De nuevo la luz revela la completa identidad: "Aquellos pañuelos, al cruzar bajo la luz de un farol —blanca luz estrepitosa, fría, cruda, cínica—, han brillado como un borbotón de sangre en el cuello". En la misma línea, la luz de sus cigarros, aumenta la sensación de amenaza, nuestro *flâneur* ya no solo observa, también es observado: "Los mal fachados llevan colgando de la boca unos cigarrillos. Pasado el farol, en el abismo negro de la calle, angosta como un pozo, brilla a intervalos la lumbre de los cigarros como una lenta respiración. Y el noctámbulo, por la lentitud de las chupadas, recibe la impresión de la impasibilidad con que aquellos hombres le siguen". Cuando la angustia parece llevarlo a una situación límite, a apenas un metro de la acera, de un balcón entreabierto emana "una gran claridad amarillenta que como una lámina de oro avanza en las sombras y se difumina hasta perderse". No hay duda: "Esta luz es un refugio para el noctámbulo. En esto todos los hombres somos niños. Nos agarramos a la luz ante el miedo como a la más segura salvación!" Por el contrario, la luz se convierte en el enemigo de los perseguidores, y el mal se queda en el reino de las sombras: "Los mal fachados temen a la luz. Sus cigarros siguen calle arriba, después de una leve vacilación. El hombre, nuestro amigo, está en salvo. Porque ha visto a aquellos dos cuerpos disolverse en las sombras. Y entonces el noctámbulo mira a la luz de su salvación". Sin embargo, esta luz, a pesar de su carácter salvador, vuelve a actuar como la iluminadora de la verdadera realidad: "la palidez de su cara deshecha se acentúa. Y sus ojos se extienden por su cara en un feroz desencajamiento. Ha visto la muerte". Si bien la luz del balcón lo libra de la muerte a manos de los que lo perseguían, este mismo resplandor revela que es inútil huir: "En el fondo de la habitación un féretro sobre el paño negro; que es la

última vanidad. Y todo amarillo de luz. No hay nadie. Frío. Silencio. Inmovilidad. Unos cirios que parpadean y lloran. Y aquella inquietud de la luz amarilla da a todo un horrible temblor. Al cuerpo del muerto, sobre el que hay oleadas de sombra y de luz, y al cuerpo del noctámbulo, que por un momento pierde el gobierno de su voluntad". Esta confusión de luz y sombra alrededor de la muerte representa el culmen del viaje de descenso, y solo a partir de ahí puede iniciarse la inflexión de la curva que ha de llevar de nuevo a la vida.

Sigue caminando y se abre ante él un portal "con suave movimiento de caricia". Es la primera vez que el noctámbulo siente cerca un atisbo de ternura. Este movimiento prelude la escena que se vive en él: "Dentro una mujer. Fuera un hombre. Muy juntos. Y sin luz, la blusa clara de la mujer parece dar al portal un suave tinte rosa. La blusa o la cara que brilla de contento, o los ojos que fosforean en las sombras del portal". Los focos de luz se trasladan en este caso a esa "cara que brilla de contento" y a "los ojos que fosforean", por primera vez la luz parte de seres humanos y no de objetos que la generan. Se trata de la luz del amor, o de la pasión, y el "suave tinte rosa" del color de la blusa prelude la del alba, siendo la primera vez que la luz adquiere tintes totalmente positivos: "Por Oriente inicia la luz del sol su primera sonrisa. Bórranse poco a poco las luces de las sombras". Si las doce de la noche era la hora mágica en que el noctámbulo empezaba la vida, con la madrugada vuelve a su dormitorio, donde enciende la lámpara eléctrica, generadora de esa "luz familiar que tiene un color para cada momento de la vida". Aunque al acostarse vuelven a rodearlo las sombras y en el recuerdo aún brillan los colores de las luces que lo han atormentado esa noche, el noctámbulo siente el triunfo de la luz: "Unos rayos de sol cuelgan en las uniones de los postigos, hilos de seda de oro"; el regreso del otro nocturno, el sereno, "Prelude el día nuevo", ante lo que el noctámbulo exclama: "¡La paz!". Esa tranquilidad inocua en la que al fin se puede conciliar el sueño confirma que la noche es el momento privilegiado para el conocimiento y para desvelar la realidad que se oculta tras los aspectos más aparentes de la vida.

Otro tipo de *flâneur* menos creativo y bastante más analítico se presenta en la serie *Diálogos inútiles*, de José Francés —diálogos dramatizados con acotaciones—. Es este el burgués ocioso que recorre la capital y al hilo de lo que observa va trabando sus reflexiones. Pero en este caso presenta una particularidad: no está solo, sino que se trata de dos personajes, denominados siempre UNO y OTRO, cuyas perspectivas divergentes, complementarias, componen una suerte de síntesis única en lo que a la vivencia de Madrid se refiere. Así, en la primera entrega de esta serie, "El agua que no se beberá", (n.º 1, 22-12-1912), la escena se inicia en "un café, que cierta tertulia de escritores, pintores y dibujantes ha hecho intelectual", pero la descripción posterior parece introducir una clara ironía sobre la intelectualidad de ese café, "donde son compatibles Debussy, Grieg, Beethoven, con las medias tostadas, los picatostes y las aceitunas rellenas de anchoas". En la Nochebuena parecen acentuarse los aspectos sórdidos del café, donde no quedan más que los intelectuales, "una señora gorda, golfa y sentimental" y dos individuos, los protagonistas del diálogo que viene a conti-

nuación<sup>3</sup>. Pero antes de cederles la palabra, el narrador da aún algunas pinceladas más sobre el café, tendentes a desacreditar a esos intelectuales, que en realidad pierden el tiempo en el café, al igual que la señora “gorda, golfa y sentimental”. Mientras, fuera del café, cobran vida “los invasores” que proceden del extrarradio, “de los barrios apartados, de los patios lóbregos, de las casas cubiles”. Esta ubicación que va del exterior al interior se repite en la descripción que el narrador de las acotaciones hace de estos seres, ya que atiende al aspecto físico y psíquico. Los términos animalizantes y la enumeración asindética refuerzan la plasticidad de la descripción: “Son hombres ebrios, mujeres enardecidas, golfos harapientos. Golpean latas, panderos, almireces, sartenes, tapaderas; aúllan, cantan, gritan, blasfeman, mugen y rebuznan. Ellas —despeinadas, sudorosas— y ellos, enloquecidos por el alcohol, los cánticos y la libertad”. Unido a todo ello aflora una cierta misoginia por parte del narrador “Y siempre, dominando el estrépito, las voces de la mujer, que excita al hombre y le hace vibrar los nervios, latir las venas y lo empuja hacia el espanto, la sangre, o la gloria”. Todo ello es visto como un peligro por los dialogantes: UNO califica de “curioso y peligroso este aspecto de Madrid” y ve en esas masas desfavorecidas una amenaza, una intuición de desorden social: “Si esos hombres, si esas mujeres, en vez de cantar y blasfemar hubiesen sentido hambre y odio, si en vez de golpear latas, almireces, panderos y sartenes manejaran picos, puñales y trabucos, la ciudad temblaría y el espectáculo sería más hermoso”. OTRO le quita importancia, argumentando la zafiedad de esas clases: “Todos esos bárbaros son incapaces de rebelarse”. Ambos coinciden en el desprecio por la masa, y están de acuerdo en que como mucho sus peticiones acaban en la Comisaría o en la Casa de Socorro: OTRO “Ir á la Comisaría, abrir el vientre á uno de esos bárbaros ó darle dos puntapiés certeros á cualquiera de esas mujerzuelas es ya un honor. Plebeyo, sanguinario, fuerte, como usted guste llamarle; pero al fin y al cabo es un honor. Se desquita uno de haber hecho el burro”. Después de esta conversación, en la que de manera muy marcada está presente el tema social, el narrador introduce una acotación en la que de nuevo contrasta el interior del café con el rebumbio exterior: “(La calle queda un momento silenciosa. Lejos suenan los gritos, los instrumentos ensordecedores. En el café, el violinista rizado y los intelectuales saborean los sabios maullidos del violín)”.

A partir de aquí los conversadores pasan a valorar las celebraciones navideñas, UNO asume la postura tradicional y se emociona con los tópicos sobre esta fiesta y OTRO se encarga de desmitificar toda forma de celebración. Termina el diálogo y el hilo es retomado por el narrador para narrar la gran ironía final: Uno y Otro se dejan arrastrar por una pandilla (que cumple las características de las antes repudiadas) en la Puerta del Sol, y de madrugada despiertan en casas de citas o de prostitución, “Han cruzado Madrid, escandalosos, cantando, gritando, riendo, bebiendo: han soñado, se

<sup>3</sup> De nuevo en el artículo de Valle-Inclán “Madrid de noche” asoman paralelismos en la descripción del ambiente de estos cafés madrileños: “Estas dos clases de pájaros de la noche, bohemios y “horizontales”, acuden en las primeras horas de la mañana, al popular Café de Fornos. Ellas van en busca de “contrata” y ellos tras algún amigo generoso a quien pegar un sablazo [...] Las mesas en donde ellos se reúnen, reciben el nombre de “cacharrerías”, yo creo que por el rebullido y el *tole tole* que allí se arma a cada rato...” (Valle-Inclán 1992: 372).

han golpeado, han caído, en fin, en la contagiosa barbarie de la multitud. Pero no han ido á la Comisaría ni han enviado a nadie á la Casa de Socorro. Les faltó ese bello gesto fuerte y rebelde”.

Ya en el número 4 (12-1-1913), con el título “¿Dónde está la alegría?”, José Francés vuelve a presentar a estos dos personajes deambulando: “Los dos amigos salen del teatro. De un teatro de comedias ó de un teatro de zarzuelas. Igual da. El caso es que salen de un teatro absurdo”. En la acotación el narrador iguala y devalúa ambos géneros, y un poco más adelante, OTRO afirma: “después de ver una obra de uno de los primeros autores españoles —ó, por lo menos, de los que mayores cantidades cobra por sus obscenidades, retruécanos ó ñoñerías—, asegura que el ingenio ha huido de Madrid”. Esta percepción tan negativa sobre la calidad artística de los espectáculos de la capital se ve corroborada en la contemplación de la realidad inmediata, ya que los paseantes, según indica la acotación, “Se cruzan con una estudiantina. Van los horteras rítmicamente ridículos, con esa misma idiota gallardía que tendrán luego bajo el sol en las tardes locas de la Castellana, entre el griterío de máscaras, la polvareda colorista del confetti y el bamboleo pasado de las carrozas. Pero tienen un aspecto lamentable: enrojecidas las narices, terciadas las capas bajo el brazo y agitando las manos cubiertas de sabañones”. Este lamentable espectáculo estético conduce a un cierto pesimismo, y a la seguridad de que al día siguiente volverán de nuevo al teatro —ca- yendo otra vez en lo que conscientemente se rechazaba, como en el caso anterior—.

Ya en el número 6 (26-1-1913), titulado “La capa y el gabán”, vuelven a presentarse estos personajes paseando por Madrid en una “clara, fría, madrileñísima tarde de Enero”. La nota fundamental que caracteriza a este deambular es cierta abulia confirmada por el comportamiento que se percibe alrededor: “Por el paseo van y vienen algunas muchachas cursis y las mamás sonrientes bajo sombreros lamentables”. Precisamente en esta ocasión el modo de vestir constituye el eje de la conversación de los dos compañeros, más concretamente, la capa y el gabán, y a través de la preferencia por una u otra prenda se puede observar el enfrentamiento entre tradición y modernidad. Así, OTRO, ataviado con la tradicional capa española, califica de “afeminados y absurdos” “esos gabanes de ahora”, mientras UNO, que luce airoso uno de esos modernos gabanes, ridiculiza la capa y trata de identificar a su interlocutor con el inmovilismo ideológico, cosa a la que OTRO se niega. Para demostrarlo se apoya en la propia ciudad. En su periplo por el centro de Madrid, se encuentran con el monumento a Castelar, ante el cual OTRO reta a UNO a que le diga “dónde hay mayor grandeza. Si en la levita de Castelar o en esas togas níveas, de pliegues airosos, que evocan la gentileza de la palabra, la gracia señorial de los ademanes y el limpio curso de la inteligencia...” Como UNO vacila en la respuesta, OTRO se crece replicando “No me puede decir nada. Eso no es español, no hace falta sacar a relucir el casticismo, el misticismo, ni las pataratas románticas o caballerescas”. En ese punto termina el núcleo de esta conversación que ha llegado a su clímax, pues ante el monumento de Isabel la Católica OTRO siente el impulso de hablar de las capas y mantos de siglo XV pero no lo hace, y a partir de ahí, el narrador indica cómo la conversación va poco a poco recayendo hacia los temas anodinos descritos al principio. Ante la Cibeles deciden con-

tinuar hacia la Puerta del Sol, y el reloj del Banco, como al principio diera las tres, da ahora las cinco. El final del texto remite al principio en estructura circular.

Donde sí se plantea claramente esta cuestión, enfrentamiento tradición-modernidad tomando como símbolo la capa española, es en este mismo número, en el texto titulado "La capa del español en París", de Andrés González Blanco. Este autor lleva a cabo una semblanza de la capa española en un lugar que está fuera de sus fronteras, pero no cualquier lugar, sino la urbe cosmopolita por excelencia, París, el meridiano 0 de la cultura, la meca del refinamiento y del placer, ante el que se demuestra un complejo no superado, y, como mecanismo de compensación, se procede al ensalzamiento de uno de los símbolos de la vida nacional, la capa, depositaria de todo lo intrínseco español. Así, la capa del español en París comienza caracterizándose por su exotismo: "tiene una elegante arrogancia y un garbo como en nuestras calles de Madrid los tendrían a diario un jaique y un turbante morunos...". Sin duda esta afirmación demuestra la fascinación europea con las culturas distantes, y el español asume en París el papel de "extraño" o "salvaje" que un árabe asumiría en Madrid. Así se reivindica a esta figura desplazada, y a la gallardía viene a sumarse un toque de superioridad aristocrática: "Allí, en París, la capa es un rasgo señorial y gentil de indumentaria, un retraso de la civilización, un monumento, como las momias faraónicas o los menhires bretones...". En la exaltación de la capa está implícito ese complejo de inferioridad frente a la ciudad de París, cuya descripción se convierte en una completa apelación a los sentidos: "Del *trottoir* sube la alegría de los crepúsculos parisinos a las terrazas de los cafés; en el aire se masca esa sutil e inquietante lascivia parisién —que es algo como la sal de las civilizaciones superiores, de las civilizaciones depuradas por el dolor, por el cansancio, por el tedio, *ce montre délicat*, como diría Baudelaire— que hace reventar como cálices de flor los purpúreos botones de los senos femeninos; todo en torno de una sensación de plenitud, de vida y de placer". Frente al gozo que el *flâneur* experimenta en la contemplación de la urbe, en la vivencia de la sensualidad parisina abierta como una flor, el español se caracteriza por una suerte de carácter contrario, cuya mejor expresión es el embozo en la capa, esto es, cerrar filas en torno al arquetipo nacional, heredero del majo o del manolo: "el español pasa altanero, arrogante, desdeñoso, *l'œil hagard*, la mirada añorante de sórdidas callejuelas de su patria, con su capa nacional airosamente embozada." Comparte con el *flâneur* la soledad y el hecho de que ambos constituyen dos figuras inequívocas de las modernas metrópolis; así, la explicación a esa personalidad reconcentrada en sí misma está en el propio carácter de las ciudades españolas, cuya esencia reside en lo angosto y lo sombrío frente a la apertura de la urbe parisina: "En la pupila lleva la visión de las retuertas y moriscas encrucijadas de Sevilla, de las pinas y sucias calles de los barrios bajos de Madrid, de las sombrías ruelas de Córdoba, con sus patios románticos con fuente en medio, que tan bellos fondos de cuadro han sabido inspirar a mi amigo Julio Romero." La citación de Julio Romero de Torres da paso a la evocación de otro cuadro, de un autor extranjero, el belga Henri Evenepcel, autor de *L'Espagnol à Paris*, cuadro calificado de "admira-

ble y velazqueño”, cerrando filas en torno al arte español<sup>4</sup>. Esto determina que el autor, al describir el cuadro, adopte una posición defensiva situando al “extraño” español por encima del banal *flâneur* francés capaz de deleitarse con su ciudad: “Allí veis al español solo, en primer término, alejado de la banal barahúnda, de la frívola alegría de los bulevares, con los ojos negros y profundos mirando al horizonte, reconcentrado en los propios pensamientos y en la nostalgia del terruño natal, con el embozo de la capa recogido con la mano izquierda, señorial, gallardo, patricio, mientras en el cielo pálido de la tarde se dibujan, melancólicamente borrosas, las cervantescas aspas de un molino de viento...” El icono nacional por excelencia, Don Quijote, encarnación de los más altos ideales, sella la “demostración” de la valía española, evidenciando, una vez más, el complejo frente a París, ciudad admirada y repudiada a la vez.

Varios colaboradores más de *EGB* evidencian este sentimiento y este complejo español frente a la ciudad depositaria del arte y el cosmopolitismo de la época. En el número 9 (16-2-1913), Gómez Carrillo es autor de la única reseña completa que se hace en *EGB* de una modelo, Lina Saadi. Y la primera característica que de ella se destaca no es solo su belleza, sino su belleza en relación con la ciudad en la que vive: “Esta esbelta muchacha, de perfil de medalla, de grandes ojos risueños y de cabellos extraordinarios, es en mi sentir la española que más honra a España en París”. Este es un punto fundamental a lo largo de todo el texto: a través de mujeres como esta España puede resarcirse de su “inferioridad” estética frente al gran meridiano del glamour europeo. Por ello, se afirma con rotundidad: “una española que fuese profesionalmente un modelo de las más refinadas elegancias, todavía no se había visto en Francia”. Recordemos que en su ensayo *El pintor de la vida moderna* Baudelaire defiende con entusiasmo artístico las modas, los ropajes, los adornos y “todas las prácticas empleadas en todos los tiempos por las mujeres para consolidar y divinizar, por así decirlo, su frágil belleza” (Baudelaire 1995: 124), considerando no solo un derecho, sino “una especie de deber” el parecer mágica y sobrenatural. A esta misma premisa parece obedecer González Blanco cuando describe al ídolo que tiene ante sus ojos, calificándola de “princesa escapada de una acuarela” o “silueta de ensueño”. Pero sobre todo se reafirma en la reivindicación propia de esta “Extraña española que viene a dar lecciones de elegancia a la capital de las elegancias”. El texto concluye con los dos motivos con los que comenzaba: el enaltecimiento estético que Lina Saadi representa para España en París, y el mismo retrato de la bella andaluza: “Lina Saadi, la esbelta andaluza del perfil de medalla, de los grandes ojos risueños y de la negra cabellera extraordinaria es, en la capital del mundo, una excepción que sorprende a Francia y que honra a España”. La modelo, a ojos del columnista, se convierte en la gran oportunidad para superar un mal disimulado complejo, al tiempo que deja patente el chauvinismo de los franceses: “París, que admira con ternura a estas lindas muñecas, tiene la convicción de que son un producto tan típico de su suelo, que ninguna ciudad puede producirlas iguales. Una gran actriz extranjera, una maravillosa bailarina de otra par-

<sup>4</sup> La individualidad de esta figura parecen corroborarla además otras obras contemporáneas cuyos títulos son de por sí ilustrativos: *La bohemia española en París a finales del siglo pasado*, de Isidoro Lapuya o *Los españoles en París*, de Luis Bonafoux.

te, una divina cortesana de un país lejano, eso se comprende, eso se ve todos los días. Pero una “maniquí” que no haya nacido entre Montmartre y Montparnasse, eso no, nunca”.

Hay varios ejemplos más que apuntan en *EGB* en la dirección del reconocimiento de la superioridad artística parisina y en el intento de devaluarla a través de las acusaciones de frivolidad o inmoralidad. Así, en el número 13 (15-3-1913), José Francés se aproxima a este tema con su colaboración “La bailarina desnuda”: en la *Comédie Royale* de París danzaba una bailarina desnuda hasta la intervención de la policía, pues su actuación había sido censurada en la prensa, y los jueces terminan por prohibir a la bailarina seguir danzando así. Independientemente del desenlace, el espectáculo merece un juicio muy positivo al cronista: “Era como una cotidiana y nocturna lección de belleza. Sus danzas tenían un erudito conocimiento de la línea, y sobre los oscuros terciopelos del fondo su carne, sabiamente maquillada, ponía la móvil ilusión de cuadros y esculturas”. Es de notar que en esta valoración se tiene en cuenta únicamente la perfección artística y la belleza puestas en escena, atendiendo incluso a los detalles últimos como el maquillaje —objeto de elogio también por parte de Baudelaire— sin reparar en la vertiente moral por la que seguramente se prohíbe el espectáculo. Sin embargo la necesaria alabanza al país capaz de parir este tipo de arte combina el reconocimiento artístico con la pulla moral: “Todo esto en el país que mejor ha entendido a Isadora Duncan y donde más fácilmente se desnudan las mujeres, tenía una razón de ser absolutamente, paganamente lógica”. De nuevo vemos cómo el complejo ante la superioridad artística del pueblo francés activa el mecanismo del ataque, de la acusación de frivolidad tan acostumbrada en la revista. Pero Francés va al centro de la cuestión al preguntarse “¿Es inmoral el desnudo?”. La respuesta, contundente, no deja lugar a dudas: “No, y mil veces no. El desnudo es la aristocracia del arte. El hombre que ante un bello desnudo de mujer sólo sea capaz de sentir el latigazo de la concupiscencia, es un villano”. Para sostener su opinión, recurre a un argumento de otro colaborador de la revista, Gómez Carrillo, que defiende el deseo y ataca la concupiscencia. Francés eleva el deseo y con él, el desnudo, a la máxima categoría, a la de lo sagrado, y en este punto hace un juicio crítico sobre el público: “en Francia, como en España, el público donde bailan mujeres desnudas o semidesnudas, va antes por el espolazo de la lujuria que por la noble excitación del deseo”. El juicio se torna más contundente al ser individualizado en el público español, concretamente en el tan denostado espectáculo de las variedades: “Sobre todo en España. Nuestro público de varietés es repugnante. No merece el desnudo; sólo merece eso que, según dicen, se verifica todas las noches en un teatro de Madrid: la rifa de una individua que antes se exhibe medio desnuda desde el escenario ante la multitud de hombres, de donde saldrá el amante de unas cuantas horas”. La sensualidad y el arte del desnudo se convierten en España en semidesnudo y zafiedad, en ausencia de espectáculo artístico y muestra de animalidad; por tanto, el público español, a quien enteramente se traslada la responsabilidad estética, no merece esa dimensión sagrada y armónica que es el desnudo.

En el número 14 (27-3-1913), con “La picardía francesa” de nuevo José Francés se hace eco de la publicación, por parte del periódico *La Vie Parisienne*, de un tomo titulado *Pantalonnades*, que incluye “cien dibujos galantes” de Fabiano, Préjean, Touraine, Nam, Leonnec, Cardona y otros. El diario es calificado de “uno de los semanarios más admirablemente frívolos de Francia”, sin que de tal juicio se desprenda, en principio, si se trata de la usada acusación de frivolidad o de un elogio. Por su parte, el tomo recién publicado combina la crítica artística con visos de juicio moral: “Son páginas deliciosas de picardía y limpieza lineal”, y por ello dice Francés que este volumen debería figurar en la obra *La femme dans la caricature française*, de Gustave Kahm, pues “estos nietos de Gavarni, de Grevin, de Constantin Greys; estos artistas que continúan la obra de Villette, de Guillaume y de Bac, dibujan a las frívolas muñequitas contemporáneas con la misma galante finura e idéntico amor a su belleza”. Si bien el trabajo artístico parece impecable, la acusación de frivolidad contra el país vecino parece seguir funcionando como autocompensación frente a la superioridad artística francesa; así, se acusa a los humoristas franceses de no tomar en serio el amor y falsear la realidad dibujando “mujercitas de talle breve, de labios anchos, carnosos”, reservando la fealdad únicamente a las mujeres viejas o a las consentidoras madres de *cocotte*. Los dibujantes son, por ello, comparados a los “*bijoutiers* de la calle de la Paz”, creadores de “joyas de gran precio para sus *desnudables*, de gran precio también.” Recordemos que en “La bailarina desnuda”, Francés defendía la dimensión artística de este tipo de danza, y en esta columna la palabra remarcada con cursiva encierra un concepto moral, no artístico. Estos demoledores ataques parecen confirmar la necesidad de encontrar un argumento para resarcirse del complejo de inferioridad artística frente al país francés, ya que al volver a la vertiente estrictamente artística España sale perdiendo en la comparación. Así, se afirma que a pesar de “las mayores enormidades y las más crudas audacias” de la *Vie Parisienne*, el ingenio logra su mejor expresión “sin tropezar nunca en la grosería”. Esta parece un producto netamente español: “Esta grosería de aquí tan española, que casi siempre nace de emplear el artículo y los pronombres posesivos antes del verbo, o que lleva a los periódicos las palabras obscenas del arroyo, no asoma nunca en el ingenio francés. Y, sin embargo, es más perverso, más sensual, está más cerca del placer con sus frases que las soeces sacralidades que envilecen nuestro ingenio desde hace algún tiempo”. Centrándose ya puramente en la consideración de los semanarios españoles, Francés puntualiza que no son todos iguales en lo que a inmoralidad se refiere, y que “Precisamente los semanarios humorísticos españoles necesitan un poquito más de inmoralidad, siempre que sea fina, elegante, aristocrática en su sensualidad”.

El París definitivamente repudiado se muestra en la crónica *París al día. El desahogo de Madame Palais*, escrita por Luis Bonafoux (n.º 16, 12-4-1913), en la que se narra una anécdota que este ficticio autor escucha mientras pasea “por los bulevares de este hediondo París”. La trama argumental de esta historia criminal conjuga de nuevo los ingredientes que la perspectiva española achaca a la vida de París: una viuda parisién, casada en terceras nupcias con un especulador de Bolsa, se siente infeliz al lado de su marido porque este no está dispuesto a pagarle los carísimos vestidos de Worth que la dama considera necesidades vitales, y a resultas de esta discrepancia, lo

asesina. El proceso posterior es descrito por el narrador con un lirismo punzante y sarcástico, en el que las interrogaciones retóricas dan idea del estado de la cuestión:

Y ella, el lirio del valle, el ruiseñor del bosque, la paloma de Jericó, la lírora celeste, que diría Rubén Darío, cuando hubo despachado al burgués que le amargaba la vida y que le impedía la libre expansión de su alma superior, toda *pamée vers l'infini* (que diría el cronista), fue a orar devotamente sobre las losas de una capilla... ¿Hay ejemplo más elocuente de piedad y de alma sensible? ¿Habrá tribunales que condenen a esta encantadora y espiritualísima Mad. Palais, que tiene una cabeza de artista y que elimina del mundo otra cabeza, la de su marido, que no era de artista precisamente? La pobre, tan interesante, tan romántica, tan incomprendida, y que al fin y al cabo no deseaba más que vivir su vida...

Desde el punto de vista literario se podría relacionar este retrato con alguna de las protagonistas de la novela decimonónica, por ejemplo, Madame Bovary; además, parece hacer un cierto remedo de la imaginería modernista, teniendo en cuenta que menciona explícitamente al padre de esta estética; por otra parte, el burgués tan denostado a lo largo de *EGB* parece aquí la representación de la cordura y la racionalidad, el idealismo antiburgués parece quedar ridiculizado, ya que se dice que su cabeza “no era de artista precisamente”.

De la puesta en evidencia cáustica de la idiosincrasia francesa (o supuesta idiosincrasia) pasa a la absoluta desacreditación de la prensa del país vecino: “porque por aquí estos liliales cronistas franceses llaman vivir su vida a comprar trajes de diez mil francos *chez Worth*. Como si los pobrecitos que no podemos permitirnos esos lujos fuésemos pjaras de cochinitos... o de electores de un político español. Francamente, señores, esta Prensa francesa se va poniendo intolerable. Sólo se la puede leer cuando cuenta las barrabasadas de Cierva en su coto de Murcia, y las tonterías y frases hechas que expectora Maura a diario, como si España fuese una gran escupidera en la que él hiciera el honor de depositar sus insignes inmundicias...” La rabia manifiesta del cronista se dirige a dos frentes: a la política española (Bonafoux tuvo que exiliarse en París) y el sentimiento de superioridad que el francés tiene sobre el español, generador de ese continuo complejo que aflora a lo largo de toda la revista.

A todo lo visto hasta aquí podemos añadir la serie de artículos invariablemente titulados “Renglones de una excéntrica”, de Claudina Regnier, bajo cuyo pseudónimo se esconde el autor Álvaro Retana que en estas colaboraciones siempre presenta a París como el “deseable” mundo al revés que Madrid, esa ciudad provinciana, debería tomar como modelo. Baste un ejemplo de esta irónica proposición en el n.º 2 (28-12-1912): “Una costumbre muy admitida en París es que las casadas falten á sus maridos por lo menos una vez á la semana...”, algo que no puede hacerse en el país propio, ya que los maridos españoles vengan su honor a palos. Parece estar aludiendo al honor calderoniano, tal vez por eso dice: “Yo tiemblo ante la idea de casarme con un español, porque pienso engañarle cinco veces al día con cinco amigos distintos, siguiendo la moda de Francia”.

En conclusión, es preciso destacar de nuevo que la ciudad no es un tema dominante en esta publicación, no destaca por el gran número de textos que giren en torno

a este motivo; sin embargo, es lo suficientemente importante como para no pasar desapercibido, sobre todo en lo que se refiere a la confrontación Madrid / París. Como hemos visto, solo "Aspectos de la ciudad" resalta los rasgos positivos de Madrid; los demás textos dibujan, desde el punto de vista urbano, una ciudad anodina, ruidosa, incluso sucia. Por lo que se refiere a Madrid como capital estética el panorama empeora: espectáculos teatrales, publicaciones periodísticas o manifestaciones artísticas populares como las carrozas de Carnaval comparten, a juicio de los colaboradores de *EGB* una característica común: zafiedad y falta de altura estética. Es ahí donde París, ciudad espejo para los creadores occidentales de la época, juega un papel fundamental: la comparación con todo lo que en la capital del cosmopolitismo y del arte se produce desde el punto de vista cultural revela enseguida la necesidad de renovar la vida estética madrileña y, por ende, española, cuestión que constituye el ideario programático de este semanario humorístico ilustrado. Pero a la par de despertar esa conciencia, despierta también el complejo español, y la ciudad es el referente, como hemos visto en "La capa del español en París" para explicar, justificar y ponderar el carácter nacional. Por tanto el contraste Madrid / París actúa como término medio entre la auto-defensa y la necesidad de renovación, cuestión candente en la época. La ciudad se convierte, por tanto, en uno de los motivos temáticos que mejor representa esas dos tendencias que habían de protagonizar el siglo, no solo desde el punto de vista intelectual o creativo, sino también desde el político.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAUDELAIRE, Charles (1995): "El pintor de la vida moderna". Murcia: Colegio Oficial de Arquitectos.
- El Gran Bufón. Semanario ilustrado de humorismo*. Madrid: 1912-1913.
- GONZÁLEZ DEL VALLE, Luis Tomás (2002): *La canonización del diablo*. Madrid: Verbum.
- LAPUYA, Isidoro (2001): *La bohemia española en París a finales del siglo pasado*. Sevilla: Renacimiento.
- LÓPEZ RUIZ, José María (1995): *La vida alegre*. Madrid: Compañía Literaria.
- PINO, José Manuel del (1995): *Montajes y fragmentos, Una aproximación a la narrativa española de vanguardia*, Amsterdam / Atlanta: Rodopi.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del (1992): "Madrid de noche". En Eliane Lavaud-Fage: *Ramón del Valle-Inclán. Colaboraciones periodísticas*. Barcelona: Círculo de Lectores, 371-4.