



HAL
open science

La encrucijada de la vanguardia en el periodo de entreguerras. Arte, imagen y política

Javier Jurado

► **To cite this version:**

Javier Jurado. La encrucijada de la vanguardia en el periodo de entreguerras. Arte, imagen y política. Hispania Nova, 2022, pp.1-12. 10.20318/hn.2022.6972 . hal-04486292

HAL Id: hal-04486292

<https://hal.science/hal-04486292v1>

Submitted on 11 Mar 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



NÚMERO EXTRAORDINARIO

**LA ENCRUCIJADA DE LA VANGUARDIA EN EL PERIODO DE
ENTREGUERRAS: ARTE, IMAGEN Y POLÍTICA.
PRESENTACIÓN**

**The Avant-Garde Dilemma in the interwar Period: Art, Cinema & Politics.
Presentation**

Javier Jurado

Université de Lille

jjuradog@gmail.com

Orcid: **0000-0002-7025-9427**

Cómo citar este artículo/Citation:

Javier Jurado, “La encrucijada de la vanguardia en el periodo de entreguerras: arte, imagen y política. Presentación”, *Hispania Nova*, 1 Extraordinario (2022): 1-12.

DOI: <https://doi.org/10.20318/hn.2022.6972>

Copyright: © HISPANIA NOVA es una revista debidamente registrada, con ISSN 1138-7319 y Depósito Legal M 9472-1998. Los textos publicados están –si no se indica lo contrario– bajo una licencia [Reconocimiento-Sin obras derivadas 3.0 España](https://creativecommons.org/licenses/by-nd/3.0/es/deed.es) de Creative Commons. Puede copiarlos, distribuirlos y comunicarlos públicamente siempre que cite su autor y la revista y la institución que los publica y no haga con ellos obras derivadas. La licencia completa se puede consultar en: <http://creativecommons.org/licenses/by-nd/3.0/es/deed.es>

Resumen: Presentamos en este artículo los trabajos que componen este dossier sobre las artes visuales y plásticas de vanguardia entre 1918 y 1936. El análisis de las relaciones complejas e inestables que se establecen estos años entre arte, publicidad e información nos permitirán acercarnos, desde una necesaria perspectiva pluridisciplinar, a los cambios sociales, políticos y económicos que provocaron el advenimiento de la comunicación de masas.

Palabras clave: Artes visuales, vanguardias históricas, periodo de entreguerras, publicidad, arte y politización.

Abstract: In this article we present the works that make up this dossier on the avant-garde visual and plastic arts between 1918 and 1936. The analysis of the complex and unstable relationships established during these years between art, advertising and information will allow us to approach, from a necessary multidisciplinary perspective, the social, political and economic changes that brought about the advent of mass communication.

Keywords: Visual arts, historical avant-gardes, interwar period, advertising, art and politicisation.

Este dossier es el resultado de una investigación en curso en torno a las formas de ocio y consumo de las sociedades industriales durante los años que separan el final de la Primera Guerra Mundial del golpe de Estado de 1936. Los investigadores comprometidos con este número extraordinario de la revista comparten un enfoque metodológico que pone de relieve la necesidad de utilizar un enfoque pluridisciplinar en el análisis histórico. Esta complementariedad, necesaria a nuestros ojos, entre la historia social y cultural y la historia del arte, es aplicada a la aproximación a una de las etapas claves en la formación de nuestra sociedad de comunicación de masas, lo que permite poner de relieve la utilización de discursos sociales y políticos compartidos en distintos formatos de la creación cultural.

El impacto producido por la Gran Guerra modificaría profundamente las formas y estilos de representación en lo sucesivo como señalara Walter Benjamin. La guerra, con su sobrecarga de imágenes propagandísticas para quienes se encontraban en la retaguardia y terriblemente reales para los que se encontraban en el frente, produjo un embotamiento en el discurso ordinario, abrumado por la escala que había adquirido la destrucción guiada por el progreso. El lenguaje visual se veía obligado a buscar nuevos cauces una vez finalizado el conflicto¹.

En este sentido los años de entreguerras en Europa y Estados Unidos –países sobre los que se centra este dossier– significaron la eclosión de los movimientos vanguardistas y la confirmación del cinematógrafo como el medio de comunicación emergente de la sociedad de masas. El conformismo político denunciado por Charles Maier –que hablaba más bien de conservadurismo y corporativismo burgués– encontraba en la industria cultural y la sociedad de consumo con un conveniente aliado

¹ Como decimos, la búsqueda de un nuevo lenguaje visual se identifica ya en los años 1930 de la parte de Walter Benjamin. Estudios recientes sobre este hecho que han alimentado la reflexión aquí propuesta son las propuestas desde la historia del arte de Serge Fachereau, *La fin des Avant-Gardes de l'entre-deux-guerres* (Paris, Hermann, 2019), el catálogo de la exposición *Arts et cinéma. Les liaisons hereuses* (Gante, Snoeck, 2019) o desde la historia cultural de Richard Pells, *Modernist America* (New Haven, Yale UP, 2011) o Philipp Blom en *Fracture. Life and Culture in the West* (London, Atlantic Press, 2015) entre otros.

tras las turbulencias revolucionarias de 1917. Mientras que en Estados Unidos Griffith ponía las bases de una gramática propia al cine con su polémico *Birth of a Nation* (1915) los artistas de vanguardia europeos transformaban su curiosidad por esta imagen en movimiento en desconfianza: no en vano con el estreno de la expresionista *El gabinete del doctor Caligari* (Robert Wiene, 1920) el cine adquiría una nueva legitimidad como séptimo arte.

Se abre una etapa profundamente autorreflexiva en el mundo del celuloide, una búsqueda de modelos visuales que desembocan en la aparición del sonoro y el definitivo triunfo del canon hollywoodiense en la década de 1930. Frente a este modelo comercial de éxito internacional artistas como Flaherty, Kuleshov, Vertov, Man Ray, René Clair o Val de Omar en España, interrogan, experimentan y desafían los procesos narrativos en un diálogo con las vanguardias artísticas en la génesis de nuevos géneros y formatos consagrados en los *Nanook*, *Le retour à la raison*, *El acorazado Potemkin*...

El artículo de la profesora Beatriz de las Heras nos introduce en esta reflexión sobre las formas cinematográficas del periodo mediante una reflexión en torno a la historicidad de las películas de vanguardia y de su cualidad de agente histórico. Parafraseando la autora este cine hizo del tiempo un elemento de reflexión, el tiempo y su representación como conciencia de crónica de un tiempo condensado, regido y automatizado por la sociedad industrial. Las críticas a esta mecanización de la vida social, que proletariza el trabajador industrial frente a la opulencia del burgués ocioso es el anverso de la celebración urbana que estudia Javier Pérez Segura.

La politización que significa la vanguardia rusa a partir del cubo-futurismo, el constructivismo y del *Kino Glaz* de Vertov² sirve en nuestro primer artículo como otro ejemplo de la politización del artista, que por entonces abarcaba todos los campos de la creación. Arquitectos como Mies van der Rohe, Le Corbusier o Sullivan declaraban su voluntad de transformar la sociedad creando distintos modelos de ciudades utópicas, que eliminaran en principio las diferencias sociales, como la que existía entre artesano y artista³. Que el resultado fuera la eliminación del primero y la elevación del arquitecto a la segunda da cuenta de las contradicciones de las utopías artísticas y políticas emergentes en este periodo. En este mismo sentido podemos citar el estreno en 1927 de

² Lucie-Smith, Edward, *Visual arts in the 20th century*, Hong Kong, Laurence King, 1996, 96-98.

³ Hughes, Robert, *The Shock of the New*, Londres, Thames & Hudson, 2000, 164-211.

Berlín sinfonía de una gran ciudad del pintor Walther Ruttmann siguiendo la estela de los *Manhattan*, *Sao Paulo...* y reivindicando una cultura cosmopolita a la que pronto el propio Ruttmann renunciará de la mano de Leni Riefensthal. Los paralelismos, sin embargo, entre *Berlín...* y *La sexta parte del mundo* de Vertov entre otros, se hacen evidentes en las secuencias analizadas en este primer artículo del dossier que se interesa a las películas vanguardistas como instrumento de denuncia de las desigualdades provocadas por la triunfante sociedad industrial.

Los realizadores soviéticos harían uso de las técnicas constructivistas y futuristas, así como de la técnica de montaje para proponer el flamante sistema surgido de la revolución como la reapropiación de la industrialización por parte del pueblo, como agente de modernidad en la nueva Rusia. Las actitudes vanguardistas en el cine de entreguerras se separan del elitismo con el que se veían los movimientos pictóricos de principios de siglo, para poner la experimentación formal en servicio del compromiso político. Desde la crisis de 1929 y hasta el inicio de la guerra civil muchas de estas películas transitan entre la ficción y el documental para denunciar las condiciones de vida de la mayoría de la población, en las ciudades como vemos en *À propos de Nice* o *Marseiller Hafen* o en el mundo rural que nos presenta Buñuel o Alberto Cavalcanti. En estos filmes la apelación al espectador, como demuestra a lo largo de todo el texto la autora, es uno de los ejes que federa el cine de vanguardia y que será objeto de polémica ya desde 1914 en Estados Unidos como constatamos al principio del artículo.

Bajo esta óptica Dario Migliucci nos propone un recorrido por las polémicas que acompañaron el despegue de la industria cinematográfica estadounidense en el seno de los actores e instituciones políticas del gigante en ciernes. Gracias a un concienzudo trabajo de archivo – no siempre valorado o siquiera realmente realizado – nuestro autor desgrana las distintas iniciativas que se van tomando a nivel federal, estatal y municipal para reglamentar una actividad a la vez cultural y económica que finalmente se pondría al servicio del esfuerzo de guerra en ambos conflictos mundiales. Es en estos años veinte y principio de los treinta cuando el modelo de producción estadounidense se establece y que sigue siendo mirado por parte de gobernantes como ejemplo de industria autosuficiente y autorregulada. Esta falacia interesada queda aquí al descubierto al analizar los apoyos económicos recibidos por las *majors* y la complicidad entre estos actores y las distintas administraciones, en particular para promocionar los filmes del

país en el extranjero y eliminar las cuotas de pantalla que, como reacción al creciente poder de Hollywood, se iban implantando.

El poder económico de estas grandes productoras crearía también recelos dentro de la propia sociedad estadounidense, ya a desde 1915 con la sentencia que certificaba el poder censor de los poderes públicos sobre las películas. Este control además se realizaba en un contexto de revitalización de los movimientos ultraconservadores que darían alas al *Ku-klus-Klan* o a la implantación de la ley seca a partir de enero de 1920 y que provocaría efectos inesperados como la politización de los estudiantes universitarios⁴ o la inclusión de las mujeres y las minorías en los nuevos locales de ocio, los *speakeasies* que a su vez alimentaban la conformación de negocios ilegales en manos de organizaciones criminales conocidas como *mob* y que, de paso, crearían un nuevo y exclusivo género cinematográfico de largo recorrido: el cine de gánsteres.

Este género aparece con el cambio tecnológico que supone la sonorización y en el que las armas automáticas, los automóviles y el lenguaje del *hampa* constituyen ingredientes sonoros imprescindibles para los directores e irresistibles para el público. El debate en torno a la mitificación y el aura de romanticismo que mayoritariamente se daba a los protagonistas de estos filmes fueron uno de los elementos que provocaron la reacción de organizaciones y personalidades republicanas que veían cómo se ensalzaban modelos de conducta ilegales llevados a cabo, para mayor escándalo, por inmigrantes en su mayoría⁵. Esta mezcla de inmoralidad y de “subversión extranjera” es la que preocupa a diversas agencias estatales que, sin embargo, permitieron la exhibición de filmes producidos tanto por el instituto LUCE como por la UFA de Goebbels. Una de las causas de esta presencia podemos descubrirla en el texto de Migliucci con la presión de asociaciones o personajes filonazis como *America First* o Charles Lindbergh.

De todos modos, la preocupación principal de instituciones públicas y políticos conservadores era más bien la subversión revolucionaria o comunista, particularmente inquietante tras la revolución soviética y que de paso impulsaría la creación de documentales patrióticos patrocinados por organismos públicos tales que la U. S. Civil Service Commission o, en otro contexto, la *Works projects administration* ya bajo la administración Roosevelt. Pese a las diferencias ambos proyectos se encuentran en el

⁴ Savage, Jon, *Teenage. The creation of Youth 1875-1945*, Londres, Pimlico, 2008, 205-212

⁵ Cousins, Mark. *The story of film*, Londres, Pavilion, 2020, 140-141

centro de una campaña de nacionalización, de creación de ciudadanía que, en el caso de la iniciativa demócrata, encontraría una fuerte resistencia de la oposición política que veía cómo esta producción podría legitimar la obra de reconstrucción del *New Deal*.

Y es que las relaciones del estado con el cine y el arte planteaban nuevas preguntas en torno a la utilización del arte como medio de comunicación política. Así la inauguración de los estudios Cinecittá, las “Directivas para la industria cinematográfica” de Lenin o la censura del Directorio de Miguel Primo de Rivera mostraban la toma de conciencia de las autoridades acerca del alcance del nuevo medio. De este modo Fabrice D’Almeida advierte de la transformación de arte en propaganda con el estallido de la guerra civil española en 1936⁶, año en el que Benjamin confirma la definitiva derrota del ser humano por la máquina en su primera versión de la “Obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” y de la última aparición del vagabundo Charlot ahora convertido en proletario que se todavía resiste a hablar diez años después del estreno del *Jazz Singer* (Alan Crosland). La palabra parecía buscar su espacio en el nuevo ecosistema audiovisual y es esto precisamente el núcleo de la contribución que Xavier Bittar supone para este número.

Las cuestiones en torno a la manipulación de la realidad planteada por Migliucci encuentran reflejo en el artículo de Bittar sobre los noticiarios. Aquí se centra en las conocidas como *Actualités* francesas, y en el rol de uno de los roles frecuentemente ignorados por la investigación: el de los operadores que se encuentran en otra de las paradojas de este periodo de entreguerras en el que los medios de comunicación de masas se reivindican al mismo tiempo como actores económicos y creadores culturales. La paradoja, o la encrucijada, se completa con el propio papel del operador en este producto particular que son los noticieros: ni cine documental, ni ficción, estos filmes se encuentran también en el terreno periodístico, sector en plena reestructuración tras la Gran Guerra.

El interés de su aportación es aún más pertinente cuanto este tipo de producciones han recibido poca atención fuera de la Primera y la Segunda Guerra Mundial. Su trabajo utiliza tanto la revista de prensa de la época como el análisis filmico de tres momentos clave del periodo estudiado: el asesinato del rey de Yugoslavia, la huelga general que inaugura el gobierno del *Front Populaire* y el inicio de la Guerra

⁶ D’Almeida, Fabrice, *et Propagande*. Florencia, Casterman, 1995, 93-103.

Civil Española. Aún más necesarios son los testimonios de los propios operadores, sus opiniones sobre las noticias filmadas, medio que se sonoriza a partir de la década de 1930 y, sobre todo, su estatuto de creador de contenidos culturales y periodísticos. Esto se revela particularmente relevante en cuanto al grado de veracidad o de reconstrucción que tiene el periodismo filmado. Las cuestiones que resuenan elementos ya comentados: la relación entre creación y crónica, los debates en torno a la manipulación política o el alcance de la censura y la capacidad de legitimación y persuasión del nuevo medio. De esta manera el secretario de redacción de la comunista *Bilan* critica la relevancia que estos noticiarios dan a personajes como Hitler o Mussolini y el efecto de normalización (desdibujación diríamos hoy usando el neo-galicismo caro a la extrema derecha francesa) y fascinación que provocan.

Bittar muestra con los ejemplos analizados las difusas líneas que separan creación artística e intencionalidad política: mediante el montaje se “decoran” las imágenes del atentado contra el monarca yugoslavo introduciendo sonidos de disparos extra-diegéticos o filmando un hombre corriendo para sugerir que se trata del autor del regicidio. La politización que vive la sociedad europea, en particular a partir de las consecuencias económicas de derrumbe de Wall Street, se traduce en un aumento de las huelgas que coincide con la formación del gabinete de León Blum⁷ que quedan recogidas en los noticiarios de la época, incluso en aquellos que realizan conjuntas las grandes productoras francesas al verse igualmente afectada por el paro de sus trabajadores. Se traduce así en imágenes las tensiones dentro de una industria que cada vez veía más difícil esconder la dimensión política de este tipo de productos. Es el caso de la noticia “Visions de l’Espagne” en la que el operador René Brut filma y comenta los fusilamientos a los que asiste en la plaza de toros de Badajoz y por la que es detenido por el ejército golpista.

El hecho que la noticia hubiera sido difundida por *Pathé-journal* provocó el encarcelamiento de Brut y deja a las claras la importancia que los sublevados daban la exhibición estos documentos desde los inicios del conflicto⁸. Uno de los primeros responsables de la estrategia de comunicación franquista sería precisamente Giménez

⁷ Berstein, Serge y Milza, Pierre, *Histoire du XXe siècle : la fin du monde européen 1900-1945*, Paris, Hatier, 2017, 324-325.

⁸ Jurado, Javier, “Origen y fracaso del proyecto estético falangista”, *Historia Actual Online*, 57 (feb. 2022), 27-42. DOI: <https://doi.org/10.36132/haov.57.2077>.

Caballero sobre cuya actividad versa la contribución de Alina Navas y que sirve como contextualización de la introducción de las ideas fascistas en el país a través de su actividad periodística y cultural, en particular a través de *La Gaceta literaria*. Su artículo nos acerca a uno de los vectores principales de introducción de las corrientes vanguardistas en España, de modo particular respecto a la creación literaria. La revista, como empresa personal del escritor madrileño, sería agente de la apertura cultural hacia el arte y literatura europea a través de las relaciones que el propio Gecé (pseudónimo que utilizó frecuentemente durante estos años) fue tejiendo.

Este es uno de los aspectos más destacables y novedosos de la aportación de Alina, que, volviendo a la mencionada relación entre creación, propaganda y periodismo, detalla la conformación de una red interpersonal que permitiría la introducción simultánea del futurismo y del fascismo mediante figuras como el propio Marinetti o el periodista especializado en cine Luciano de Feo. Es la actividad cultural que Giménez Caballero anima en torno a la revista la que propicia la visita de este último en el contexto del cine-club creado junto a Buñuel. La autora nos presenta la trayectoria personal del creador de la Gaceta y cómo el interés por la estética italiana precede y prologa la comunión con el movimiento fascista del que se convertirá un activo embajador en el país. Esto, demuestra, no es óbice para la promoción de otro tipo de vanguardias, que en todo momento estuvieron presentes en la revista, incluso en los años finales en los que el autor escribía la integralidad de los números. El objetivo declarado era “rejuvenecer a España”, una de las preocupaciones de muchos de los artistas e intelectuales de la época, ansiosos por que el acompasamiento cultural del país con los países faro de la creación cultural⁹. Para Gecé era Italia el modelo que debía alzar al país a una nueva etapa y es su visita a la Roma mussoliniana lo que termina convenciéndole, nos describe nuestra colaboradora, de iniciar su labor proselitista en el país.

La capital italiana se le descubre como centro de creación cultural y política que, en un artículo escrito para la revista de Falange, contrasta con la excesiva influencia de París, Moscú, Londres o Berlín. La toma de posición entre un repliegue nacionalista o una apertura cosmopolita se presenta de forma acuciante durante los años estudiados en

⁹ Báez y Pérez de Tudela, José María, *Fútbol, cine y democracia. Ocio de masas en Madrid 1923-1936*, Madrid, Alianza, 2012, 119-120.

los distintos ejemplos que van surgiendo en el dossier y que evidencia las contradicciones interiorizadas por muchos de los actores culturales de la época. Lo comprobamos en el filme *Berlín sinfonía de una gran ciudad* del pintor Walther Ruttmann que sigue la estela de los *Manhattan*, *Sao Paulo...* películas en las que se reivindica una cultura cosmopolita a la que el propio Ruttmann renunciará de la mano de Leni Riefensthal poco después. Precisamente en 1927, cuando se presenta *Berlín* otro alemán, Fritz Lang, estrena su distopía urbana *Metrópolis* advirtiendo sobre la amenaza totalitaria que posibilita el desarrollo tecnológico.

Lang nos muestra una ciudad global, al igual que Vertov en su *Hombre de la cámara* ignorando la tensión entre nacionalismo y cosmopolitismo que tentaba a artistas y cineastas en tiempos de reacción corporativista. La sociedad crecientemente urbanizada era también una sociedad que reivindicaba la juventud, el hedonismo y la conquista del espacio público. Esto es particularmente cierto en el caso de las mujeres jóvenes, que encontraban en la ciudad y en los nuevos espacios de consumo unos espacios de libertad hasta entonces reservados a hombres de una determinada clase social. Esta presencia femenina interroga y provoca a una clase acomodada como atestiguan *Sunrise* de Murnau, *Entr'acte* de René Clair o *Un chien andalou* para la que la mujer es por igual objeto de fascinación y temor.

La ciudad y el cuerpo cobran una importancia capital en los debates artísticos e intelectuales. Un cuerpo joven, bello, consumible y exhibible se reivindica en la ciudad moderna como analiza aquí el profesor Pérez Segura. Si el triunfo de la cultura popular llegó de la mano del cine comercial estadounidense que va imponiendo su modelo y estética a nivel global incluyendo la explotación comercial del cuerpo femenino, la vanguardia artística no se queda atrás en el aprovechamiento de la escopofilia del público. Javier Pérez Segura demuestra como las técnicas de la publicidad se alzan como referentes también en trabajos citados como *Metrópolis*, *Entre'Act* o *Un perro andaluz* en el que la fragmentación del cuerpo femenino tan presente en la cultura popular actual se utiliza para provocar al tiempo excitación y extrañamiento.

El cine sonoro supuso el triunfo del nuevo arte y la expansión de los modelos que celebraban en la pantalla, pero no solo. Evidentemente una industria del disco se desarrolla de manera extraordinaria – también, y particularmente, en el caso de las

producciones de habla hispana¹⁰ – pero al mismo tiempo alimenta todo un conjunto de publicaciones en torno al cine que gozarán de muy buena aceptación. En el caso español estas revistas fueron el foco de intensos debates en torno a la representación del cuerpo femenino que en este artículo suponen las fuentes para seguir una discusión apasionante, y en casos sorprendente. Las llamadas al decoro se hacían, por supuesto, desde las publicaciones conservadoras en nombre de la decencia y la moral cristiana, pero también desde publicaciones abiertamente socialistas como *Nuestro cinema* que atacaba la alienación y pasividad que provocaba culto a la celebridad. No en vano para muchas organizaciones progresistas la figura femenina simbolizaba, de manera harto abstracta, la Libertad, la República, la Anarquía...¹¹ y su utilización comercial suponía la antítesis de esos símbolos¹².

Las críticas no eran infundadas pues, como se demuestra en este artículo, hasta la propia composición de las revistas de cine estaban dirigidas al consumo del cuerpo: la distribución de los contenidos resulta así sorprendentemente similar en las distintas publicaciones en las que el retrato (muchas veces pintado) de las estrellas de cine, las páginas de publicidad de productos cosméticos y de belleza y los análisis de los estrenos establecen un diálogo y una narrativa coherente en torno a las celebridades y su rol de modelo de ciudadano o ciudadana urbana cosmopolita.

La modernidad que había surgido de la experiencia estética propuesta por los artistas de vanguardia europeos se ve así transformada en cultura popular de la mano de la nueva industria estadounidense del cine y sus productos derivados. Estados Unidos, y en particular Nueva York, o más bien Manhattan, se convirtieron en centros del cosmopolitismo moderno y la cultura popular por ese país exportada explotaba estos mitos de la modernidad gracias a la publicidad y los medios de comunicación de masas.

¹⁰ Jurado, Javier, *Economía del cine franquista*, Granada, Comares, 2021, 34-35

¹¹ Pérez Ledesma, Manuel, “La apertura al mundo. Población y sociedad”, en *América Latina en la Historia contemporánea de España: 1880-1931*, ed. por Jordi Canal (Madrid, Taurus, 2017), 77.

¹² Como también lo era por cierto para la dictadura que veía la patria como una mujer, del sur de España además que contrastara con la *Mater dolorosa*, una “bella y joven andaluza. Quiroga Fernández de Soto, Alejandro, *Haciendo españoles. La nacionalización de masas en la Dictadura de Primo de Rivera (1923-1930)*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2008, 304.

Como demostramos en este dossier este proceso no es unívoco y provoca reacciones enfrentadas o bien interpretaciones en clave nacional o regional¹³.

El arte y el cine nos permiten observar procesos como la urbanización acelerada, la electrificación y revolución del motor de explosión, la incorporación de la mujer al mercado laboral asalariado o la lucha de clases, alimentan la inseguridad y la ansiedad de las sociedades industrializadas que se refugian crecientemente en el proteccionismo económico y el corporativismo. Las respuestas de abrazo entusiasta de esta modernidad o de rechazo son solo los extremos de una gama de reacciones, no siempre consecuentes o coherentes. El motivo es que todas estas dislocaciones espaciales y temporales, de forma y de fondo, de cuerpos y de máquinas parecían llegar como un torrente inevitable que modificaría la producción y consumo cultural de las décadas a venir y hasta la actualidad. Quizás esa respuesta contradictoria y fragmentada, seductora y áspera es la que alimenta aún la fascinación por las vanguardias históricas, su extinción y su lúcida reflexión sobre la sociedad de masas que acabó imponiéndose.

BIBLIOGRAFÍA

- Báez y Pérez de Tudela, José María, *Fútbol, cine y democracia. Ocio de masas en Madrid 1923-1936*, Madrid, Alianza, 2012.
- Berstein, Serge y Milza, Pierre, *Histoire du XXe siècle : la fin du monde européen 1900-1945*, Paris, Hatier, 2017.
- Blom, Philipp, *Fracture. Life and Culture in the West*, London, Atlantic Press, 2015.
- Cousins, Mark. *The story of film*, Londres, Pavilion, 2020.
- D'Almeida, Fabrice, *et Propagande*. Florencia, Casterman, 1995.
- Fachereau, Serge, *La fin des Avant-Gardes de l'entre-deux-guerres*, Paris, Hermann, 2019.
- Hughes, Robert, *The Shock of the New*, Londres, Thames & Hudson, 2000.
- Jurado, Javier, *Economía del cine franquista*, Granada, Comares, 2021.
- Jurado, Javier, "Origen y fracaso del proyecto estético falangista", *Historia Actual Online*, 57 (feb. 2022), 27–42. DOI: <https://doi.org/10.36132/hao.vi57.2077>

¹³ La obra clásica de Mainer pone el acento en la labor de la Institución de Libre enseñanza en la recuperación de la cultura tradicional y popular española para el proyecto modernizador en lo que él llama una mezcla de regionalismo, casticismo y conciencia social que se traduce en la pintura realista de Sorolla o en la actividad cultural de García Lorca. José-Carlos Mainer, *La edad de plata (1902-1939)*, Madrid, Cátedra, 1989.

- Jurado, Javier, “Mujeres, roles de género y política de premios en el cine español”, *Investigaciones feministas*, 9(1) (2018), 119-135.
<https://doi.org/10.5209/INFE.56014>
- Lucie-Smith, Edward, *Visual arts in the 20th century*, Hong Kong, Laurence King, 1996.
- Mainer, José-Carlos, *La edad de plata (1902-1939)*, Madrid, Cátedra, 1989.
- Pells, Richard, *Modernist America*, New Haven, Yale UP, 2011.
- Pérez Ledesma, Manuel, “La apertura al mundo. Población y sociedad”, en *América Latina en la Historia contemporánea de España: 1880-1931*, ed. por Jordi Canal, Madrid, Taurus, 2014.
- Quiroga Fernández de Soto, Alejandro, *Haciendo españoles. La nacionalización de masas en la Dictadura de Primo de Rivera (1923-1930)*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2008.
- Savage, Jon, *Teenage. The creation of Youth 1875-1945*, Londres, Pimlico, 2008.
- VVAA, *Arts et cinéma. Les liaisons hereuses*, Gante, Snoeck, 2019.