

Tomás Seral y Casas: Collage y cine

Muy por encima de una mera superación de lo anterior, entendemos por vanguardia histórica un conjunto de iniciativas colectivas conscientes de serlo, comprendidas entre 1909 y la II Guerra Mundial, más o menos programadas en manifiestos, publicaciones y declaraciones comunes, y encaminadas a sustituir el arte por la praxis vital en un proyecto global de cambio en todos los ámbitos de la existencia (“Nous nous attacherons à identifier la première avant-garde, que nous appelons *avant-garde radicale* parce que sa préoccupation est de redéfinir la racine des choses en matière de création artistique et de transformation du monde”. Ph. Sers, 2004: 19), más allá del terreno artístico y literario, todo con el fin de reconciliar al individuo y la sociedad con la nueva realidad desprendida de la Revolución Industrial y las nuevas posibilidades técnicas (K. Teige, 2000: 112-115), ya sea en el terreno constructivo o automático. En cambio, en la comunidad aragonesa no asistimos a un movimiento que alcance estas dimensiones. No obstante, las innovaciones de la vanguardia europea llegaron a través de dos vías fundamentales: a título individual por los conocimientos y las experiencias en Huesca del pedagogo, escultor y pintor Ramón Acín, los cuales en ocasiones se confunden con sus inquietudes libertarias (S. Torres-Planells, 1998: 205-210), y por el círculo conformado en torno a la revista *Noreste* y a uno de sus principales impulsores: Tomás Seral y Casas, quien hasta la década de 1950 con sus actividades en Madrid, demostró una gran tenacidad en la labor de difusión en España de toda novedad plástica y expresiva.

Su carrera ha sido estudiada en varias ocasiones, por un lado su literatura y por otro su papel como editor y difusor de las nuevas corrientes artísticas, aunque quizá haya pasado desapercibida una de sus primeras orientaciones: su

vertiente plástica, fotográfica y objetual, de la que nos han quedado fundamentalmente las cinco ilustraciones de su libro *Mascando goma de estrellas. Poemas bobos* de 1931 [figs. 1, 2, 3, 4, 5]. Precisamente esta experiencia suya nos sirve de nexo material entre sus dos inclinaciones anteriormente citadas y, por tratarse al menos cuatro de ellos de los primeros *collages* realizados en Aragón, precisamente por el principal impulsor de la revista *Noreste*, en cuyas páginas se publicaron dos de los primeros *collages* del más conocido representante aragonés de esta modalidad vanguardista, Alfonso Buñuel, ella nos ayudará a esclarecer las circunstancias y motivaciones bajo las cuales la vanguardia fue recibida y valorada en Aragón.

Sin embargo, el precedente más cercano lo constituye el conjunto monumental y creativo de Ramón Acín por su consideración de los materiales preexistentes y por el *découpage*, aunque todavía no hubiese alcanzado una plena síntesis de estos dos principales valores del *collage*. Por el momento no se ha encontrado alguna obra suya de estas características y, en cambio, su legado constituyó un nuevo concepto de obra total que, a diferencia de las anteriores aspiraciones modernistas y simbolistas, quiso ser esencialmente abierto y, como tal, susceptible de ser adaptado por el “nuevo romanticismo que ostentan las páginas dedicadas al arte y a las letras de la revista *Cierzo*, cuya redacción dirigió Tomás Seral y Casas en 1930 antes de fundar *Noreste*. En su tercera entrega (S. Pi Suñer, 1930) el considerado “futurismo” de Ramón Acín es contrapuesto al romanticismo anterior en concordancia con las ideas al respecto de José Díaz Fernández publicadas ese mismo año (J. Díaz Fernández, 1985: 51. Curiosamente, encontramos esta misma relación aunque en otro contexto en O. Paz, 2008: 107-108), y con Guillermo de Torre, quien declaró en 1924 en el número 42 de la revista *Alfar*, en “Bengalas”, preferir la máquina a una rosa. La diferencia de la disposición de este poeta con el sentimiento del siglo anterior, radica en la apertura de sus creaciones para dejar entrar la realidad exterior propia de la modernidad, ya no desde la mimesis cerrada, sino desde la

disolución artística. Esta analogía sitúa el nacimiento del *collage* y del fotomontaje en Aragón dentro del contexto vanguardista de negación del arte en relación a su concepción académica. Por esta razón sus primeras apariciones se producirán al margen de la voluntad expositiva y de los marcos artísticos, en consonancia con la evolución en Europa de estas nuevas formas de expresión y con el giro hacia un nuevo humanismo que defendieron las cuatro entregas de la revista dirigida por Tomás Seral y Casas. No obstante, *Cierzo* fue planteada como una publicación de talante republicano y socialista. En ella primaron las temáticas sociales y políticas (“Introducción” de José Enrique Serrano Asenjo en T. Seral y Casas, *Cierzo...*, 1995), a lo que se dedicaron sus primeras páginas. Por lo tanto, como en el caso de Ramón Acín, la exigencia de una actualización respecto a la nueva realidad técnica obedecía a pretensiones de tipo social en un momento en que la declaración de una nueva república en España se hacía cada vez más inminente. Esta nueva dirección es confirmada por la atención que este escritor aragonés prestó al cine en las páginas de *Cierzo*, desde las cuales expresó su disconformidad con el término “séptimo arte” -quizás por rechazar el concepto tradicional del arte (Anónimo, 1930)-, así como su imprescindible participación en la fundación del Cineclub de Zaragoza, siguiendo el ejemplo en Madrid de Ernesto Giménez Caballero, Luis Buñuel y César Arconada. A ello hay que añadir la publicación en 1929 de su ensayo *Sensualidad y futurismo* que, aún escrito sin conocer todavía este movimiento de origen italiano (Tal y como declaró el mismo Tomás Seral y Casas, M. Pérez-Lizano, 1991: 104), razón por la que únicamente recoge la realidad moderna afín a la dirección que la literatura española estaba adoptando en ese momento, lo sitúa tempranamente en la órbita del nuevo humanismo defendido por un lado por el nuevo romanticismo de Díaz Fernández -dispuesto a mantener la realidad moderna del futurismo y de la vanguardia en general-, y por otro por Ramón Acín y el compromiso social de Ramón J. Sender, así como las ideas cinematográficas y ya plenamente surrealistas de Luis

Buñuel, sobre todo acerca del rechazo de todo purismo en cualquiera de los registros expresivos existentes. Esta dedicación crítica al cine, al menos por las páginas de *Cierzo*, transpira cierta filosofía objetivista y fenomenológica –citando para ello a Edmund Husserl–, la cual según Antonio Oriol se opone directamente al neo-kantianismo (A. Oriol, 1930), referencia posible a la visión estética de Ortega y Gasset (Ortega y Gasset es presentado, junto con el líder catalanista Francisco Cambó y Batlle, como un modelo del pasado que debe ser superado, J. Frax, 1930), quien junto con la deshumanización advirtió que el arte de la modernidad consistía en la aplicación directa sobre la materia de la voluntad del artista sin atender al público (Ortega y Gasset interpreta las producciones del arte moderno de su época a partir de la deformación figurativa, reduciéndolas a la estilización y la metáfora. Ver J. Ortega y Gasset, 1996: 30 y 38). Como para las disposiciones anti-artísticas de Luis Buñuel y las inquietudes didácticas de Ramón Acín, el cine fue para Tomás Seral y Casas, antes que un arte, un modo de revolucionar las costumbres, un instrumento pedagógico (Vázquez, Juan J., “En la fábrica de sombras”, en J. C. Mainer y Ch. Tudelilla, 1998: 85-86). Fue su capacidad para incidir en la sociedad lo que interesó a *Cierzo*, y ahí reside la función social del arte antes que una representación separada de la realidad social, tal y como se apreciaba por ejemplo en el cine de Florián Rey, a juzgar por las películas nombradas por la revista y previstas para ser proyectadas en el Cineclub de Zaragoza, siempre en consonancia con su modelo madrileño (C. Mainer y Ch. Tudelilla, 1998: 90-91 y 4. En ésta última página son citados, entre otros títulos con el fin de ser proyectados en el nuevo cineclub, las películas de vanguardia *Entr’acte* de René Clair y Francis Picabia, *Coeur Fidèle* de Jean Epstein y *La roue* de Abel Gance).

Sólo cuando Seral y Casas defiende el cine mudo contra el sonoro lo aborda en tanto que arte, basándose en las declaraciones de Chaplin contra el dominio de las recientemente aparecidas bandas sonoras (T. Seral y Casas,

“Locura y muerte del cine sonoro”, *Cierzo* nº 1, Zaragoza, 1930, con dos anotaciones acerca de Chaplin y Buster Keaton; y T. Seral y Casas, “Locura y muerte del cine sonoro II”, *Cierzo* nº 4, 5 junio, Zaragoza, 1930, ambos en T. Seral y Casas, *Cierzo...*, 1995. Ch. Spence Chaplin, “El gesto comienza donde acaba la palabra o los *talkies!*”, *Motion Picture Herald*, New York, 1928, en J. Romaguera i Ramiro y H. Alsina Thevenet, 1989: 472-475). Aunque sea quizás esta misma admiración por el cine lo que le lleve a elevarlo por encima de todas las artes, dada su capacidad de concentrar todas ellas en el poder de la imagen, mientras el cine sonoro hace dominar, como ocurría con la pintura representativa, la dramaturgia sobre todas las demás. Por otra parte, confiesa su preferencia por el cine ruso, sobre todo por el de Eisenstein presidido por su “montaje de atracciones”, distinguiéndolo del americano por tratarse éste de un “arte por el arte” frente al “arte para la vida” de aquél. De esta manera recoge la parte más vitalista y humana del ultraísmo al respaldar estas palabras de Guillermo de Torre: “Palpita el pulso de la vida en las imágenes simultáneas de la pantalla” (G. de Torre, 2000: 104). Esta polémica presenta al cine abierto frente a la concepción académica y cerrada de arte, según el humanismo al que *Cierzo* se adscribió desde su renovado romanticismo. Por encima de la consideración de si el cine es un arte o no, prima la necesidad de destruir el aura sagrada impuesta sobre el arte, para lo que es necesario cuestionar antes su concepto tradicional. Baste para ello leer en *Cierzo* el artículo “La gran mentira del arte”, donde Felipe Alaiz, pedagogo libertario y amigo de Ramón Acín, niega cualquier misterio a la sonrisa de la Gioconda y rechaza cualquier añadido “delirante” o “melodramático” a las obras artísticas (F. Alaiz, 1930). Pero sobre todo es la capacidad del cine para transgredir los límites que separan los distintos registros expresivos, lo que lo eleva por encima de la consideración artística tradicional, infundiendo durante al década de 1920 en la misma literatura española (Sobre las influencias del cine en la novela española de entonces, véase el artículo de

Antonio Espina “La cinegrafía en la novela moderna”, 1928, en A. Espina, 1994: 101-104), la interdisciplinariedad que recorre la esencia misma del montaje vanguardista y su predisposición poética, por responder como el cine a los dos apoyos del lenguaje establecidos por Roman Jakobson, incluso en relación a sus colegas futuristas rusos: la selección y la combinación de elementos (R. Gubern, 1999: 107-120; R. Jakobson, 1977: 11-29). Acín propuso estas dos actividades de forma separada, sin integrarlas todavía, y en ello quizás jugasen un papel decisivo las ideas cinematográficas que su amigo Luis Buñuel pudo transmitirle durante su primera estancia en París en 1926, cuando el cineasta aragonés trabajaba para Jean Epstein. En cambio esta síntesis sí fue alcanzada por Tomás Seral y Casas en el montaje de uno de los escaparates de la librería CIAP, hito que inicia su curiosa inclinación por las enormes posibilidades de este tipo de muebles dirigidos a la vía pública (El número 11 de *Noreste* publicó la fotografía de un escaparate en la Librería Internacional de Zaragoza, organizado en el mes de mayo de 1935 por la revista -posiblemente por el mismo Seral y Casas- y dedicado a las mujeres escritoras y pintoras. Consistió fundamentalmente en un montaje de retratos. En T. Seral y Casas, *Noreste...*, 1995: nº 11, p. 13. El número 10 de la revista estuvo dedicado íntegramente a mujeres consagradas a las artes y a las letras. De ahí el predominio de participación femenina, prosiguiendo la atención que la revista siempre les prestó, y abordando el papel de la mujer en la transformación social, tema que tanto interesó a José Díaz Fernández en *La venus mecánica*, 1929, y al inicio de *El nuevo romanticismo*, 1930), así como la decoración de los interiores de sus librerías y galerías en determinados eventos y exposiciones. Su primera oportunidad aconteció con motivo de la presentación de su libro *Mascando goma de estrellas. Poemas bobos*, el primer o segundo día del mes de febrero de 1932, narrada por el historiador Federico Torralba como un primer impulso surrealizante en Zaragoza, ocasión en la que se pudo contemplar por vez primera, al menos bajo unos fines poéticos

conscientes, un conjunto dispar de los objetos más variados coronando el libro en cuestión, integrado todo con una decoración festiva elaborada con cartones y serpentinas de colores, lo que infundía al conjunto un aire carnavalesco, afín a la iconografía de la pintura de Maruja Mallo por ejemplo, artista con una gran sensibilidad objetual que participó posteriormente en la revista *Noreste* (1932-1936), cuyos primeros números dirigió con seguridad Tomás Seral y Casas.

Uno de los objetos expuestos fue un urinario, lo que ha conllevado diversas comparaciones con el dadaísmo y el arte objetual de Marcel Duchamp (por ejemplo en M. Pérez-Lizano Forns, 1991: 104 y en M. Pérez-Lizano Forns, 1992: 1924). Existe una fuente intermedia por la que posiblemente Seral y Casas pudo tener conocimiento del urinario presentado por Duchamp en 1917 en el Salón de los Artistas Independientes de Nueva York bajo el título *Fontaine*: éste es citado en el ensayo de Louis Aragon *La peinture au défi*, publicado dos años antes en el catálogo de la exposición que dedicó al *collage* la galería surrealista Goemans de París. Este texto tuvo que formar parte de la biblioteca de Luis Buñuel, dado que entre 1929 y 1932 perteneció al grupo surrealista, al que conoció por mediación precisamente de Louis Aragon y Man Ray (L. Buñuel, 1989: 126). Realmente se distanció del surrealismo como una consecuencia más de la escisión de Aragon y su círculo en busca de vías revolucionarias más pragmáticas. Buñuel apostó por el poder social del cine con *Tierra sin pan* (1933) (L. Buñuel, 1989: 168 y P. Hammond, 1999: 81-83), pero lo que aquí nos interesa es conocer la accesibilidad de este catálogo a Alfonso Buñuel, a Tomás Seral y Casas y al círculo de amigos de *Noreste*, con toda seguridad en 1934 cuando su hermano mayor Luis se instaló en Madrid junto con su familia, ciudad donde por entonces Alfonso estudiaba arquitectura. De todos modos, el estilo de sus primeros *collages* denota por parte de Alfonso un conocimiento de este catálogo y de los dos primeros libros de *collages* novelados de Max Ernst. Sin embargo y retornando al urinario, curiosamente el texto de

Aragon no lo atribuye a Duchamp, dado que éste lo presentó bajo el pseudónimo "R. Mutt" sin reconocer la autoría, lo que condujo al escritor francés a identificarlo con el poeta y boxeador pre-dadaísta Arthur Cravan (L. Aragon, 2001: 43) - conocido en España por su presencia en Barcelona durante la I Guerra Mundial al lado de Picabia-, dado que protagonizó embriagado el día de la inauguración del salón neoyorquino una escandalosa conferencia muy comentada por la prensa. El caso es que este suceso pudo estimular a Tomás Seral y Casas a presentar, en tanto que poeta como Cravan, su particular muestra objetual en busca de la interdisciplinariedad y la extensión de la poesía más allá de los versos escritos.



Hasta hace poco sólo era conocido este escaparate

por la descripción ofrecida por Federico Torralba que, tal y como advierte, no recuerda con nitidez lo visualizado en su momento (F. Torralba, 1979: 32-33). Es en el catálogo de la exposición dedicada a Tomás Seral y Casas en 1998 donde encontramos un dato más, una noticia de prensa en la que A. Gil Losilla lo describe nombrando el urinario y aportando aún más datos. Junto a él posa una tira de papel con el texto: “desde que estalló la gran guerra ya no puedo hacer negocio. Me quedo sin vender un millón de orinales. Ya que después del gran suceso, los hombres orinan en el dorso de los árboles” (en *El Regional* 3 febrero 1932, Calatayud, transcrito en J. C. Mainer y Ch. Tudelilla, 1998: 25). Sobre el urinario informa de la datación “1914-1919” que, junto con el catafalco que la sostiene como el pilote sobre el que se apoyaba el *ready-made* de Duchamp, aumenta el parecido y las coincidencias con este último. Esta leyenda ya supone un texto dispar anexionado al objeto en cuestión, determinando la interdisciplinariedad y la desfuncionalización, aunque no de manera aislada. El objeto permite a Tomás Seral y Casas, siguiendo las direcciones del “nuevo romanticismo” de Díaz-Fernández, infundir a los avances de la vanguardia anterior una nueva dimensión social al referir a un suceso histórico y su nefasta consecuencia: el *stock*, tal y como lo sintió España una vez acabado el primer conflicto mundial en 1918. De esta manera, la atención vanguardista del objeto se torna contra el purismo diagnosticado por Ortega y Gasset y que tantas repercusiones tuvo entre la Generación del 27, introduciendo lo social en la creación sin tener que recurrir por ello a la representación de la realidad (B. Laurent, 1985: 27-28, 33 y 38). El conjunto se completa con una pistola de la que surge algodón en forma de disparo, tema que Picabia ya había abordado en su pintura de dianas de 1922 y que a su vez inspiró el “asesinato de la pintura” promulgado por Miró. En referencia a este revolver de Seral y Casas, el articulista, quien ya se refiere a esta manifestación como propia de la vanguardia, afirma irónicamente que el arma sirve para asesinar al autor, lo que no nos parece descabellado conociendo las ideas sobre el rol

del artista de Felipe Alaiz y Ramón Acín. Al fin y al cabo, este montaje objetual y efímero debe ser considerado como una prolongación material de sus actividades tergiversadoras en la vida real, como aquella cena ofrecida el 24 de septiembre de 1931 en honor del caricaturista Bon (Román Bonet. A este humorista le dedica el poema "Cierzo", T. Seral y Casas, 1931: 49 y T. Seral y Casas, 1988: 45) por parte de la recién fundada Cofradía de los Barbas, a la que los invitados tuvieron que asistir al lugar de la celebración, el Hotel Florida, con barbas postizas, adelantando la manía de disfrazarse de José Luis González Bernal, Alfonso Buñuel y Luis García-Abrines, si bien Luis Buñuel ya dio buena cuenta de ello con sus amigos de la Residencia de Estudiantes de Madrid.

Este escaparate de la librería CIAP no llega a adherir distintos fragmentos, pero crea un conjunto donde sí se yuxtaponen las imágenes ofrecidas en diferentes registros, y donde el cine como inspirador, en tanto que expresión multidisciplinar, debe tenerse en muy alta consideración. La interacción de imágenes dispares se produce por primera vez en Zaragoza al margen del arte, al tiempo que atenta contra las leyes aristotélicas de la mimesis, determinado todo ello por el cristal del escaparate que aumenta la condición de imagen del montaje, realizado para ser visto pero no tocado, a imitación de la mercancía extendida en el mercado. Las dos facetas del arte de Acín, el *découpage* y el montaje, se aprecian aquí de manera conjunta y, en cambio, no pueden ser disfrutadas directamente y se detienen ante la vista a diferencia de las esculturas del oscense. Este sentido perceptivo es reafirmado como límite de la percepción, y roto antes con una navaja al inicio de la película *Un chien andalou* de Luis Buñuel, a quien Seral y Casas ya dedicó algunas páginas de *Cierzo*. Acín sometió su actividad artística a inquietudes extra-artísticas como son la pedagogía y lo social en general, y en esta ocasión Tomás Seral y Casas inicia este tipo de montajes objetuales relacionados con el *collage* al margen del arte, de la misma forma que las noticias recibidas

relacionadas con esta modalidad expresiva y creativa, provienen del *découpage* y del montaje de Luis Buñuel, quien siempre negó la cualidad artística del cine en consonancia con sus postulados surrealistas y revolucionarios (por ejemplo, encontró el cine de Man Ray excesivamente artístico. Ver por ejemplo M. Aub, 1985: 58 y 69, donde Buñuel niega rotundamente interesarle el arte), condición que se verá reforzada por el empleo de los medios de reproducción mecánica de Alfonso Buñuel a la hora de publicar sus primeros *collages*.

El escaparate en cuestión debe ser valorado como una prolongación de las ilustraciones del libro que presenta porque, a su vez, recoge la estructura poética de sus contenidos. Se desconoce el paradero de estos *collages* y fotomontajes, por lo que resulta aventurado realizar un análisis en detalle a partir de su reproducción en la primera edición del libro en 1931. La propia cubierta ilustra el mismo fotomontaje que apareció luego en la última página del número 12 de *Noreste* (otoño 1935) [fig. 6]. A partir de esta imagen se extendió todo el montaje objetual del escaparate tres años antes.

Estos *collages* recogen todas las inquietudes de la vida moderna y la inocencia primitiva con la que la sociedad actúa ante ella, fenómeno que Tomás Seral y Casas supo rescatar de la iconografía ultraísta, infundiéndoles el humanismo renovado del nuevo romanticismo: edificios modernos, imágenes cinematográficas, masas de gente dispuestas por una enorme mano que indica el origen del montaje en la capacidad constructiva del hombre, recurso de impronta dadaísta aunque el dinamismo diagonal de la composición deja entrever la influencia futurista italiana que dominó en los carteles de Gezé (Ernesto Giménez Caballero). Sin embargo, lo que aquí deseamos subrayar es cómo realmente el *collage* nace en Aragón de la mano de Tomás Seral y Casas a partir del fotomontaje y la fotografía de vanguardia, aunque no de negativos sino de recortes, por lo que algunos autores se referirían a “fotocollages”. Además, hay que tener en cuenta que Seral y Casas era ante todo escritor, a lo que se añade su interés por

el cine como incentivo constructivo y manifestación de la vida moderna. Sus imágenes no están subordinadas a fines plásticos propiamente dichos, no están concebidas para ser expuestas sino para ilustrar una publicación de poemas y, por lo tanto, a su reproducción mecánica en la que tan sólo cuenta la imagen y no su soporte primero. Ella es la que acabará la obra al impedir la percepción de las fracturas físicas del *collage*. Por todo ello, al nacer en Aragón esta variante técnica en un estado avanzado de evolución, desconoce el proceso de desmaterialización de la imagen fruto de la fase formalmente negativa de la vanguardia (desde el futurismo hasta el dadaísmo), y se constituye directamente como imagen reproducible al margen del arte único. No tuvo que enfrentarse directamente con las instituciones artísticas, pudo presentarse de manera autónoma y, para poder entenderlo, contamos con el proceso negativo previo frente a la singularidad del arte representado desde Huesca por las inquietudes pedagógicas y sociales de Ramón Acín, escultor muy valorado desde las páginas de *Cierzo*.



Fig. 2 Ilustración sin paginar del libro SERAL Y CASAS, T., *Mascando goma de estrellas. Poemas bobos*, Zaragoza, Librería CIAP, 1931.

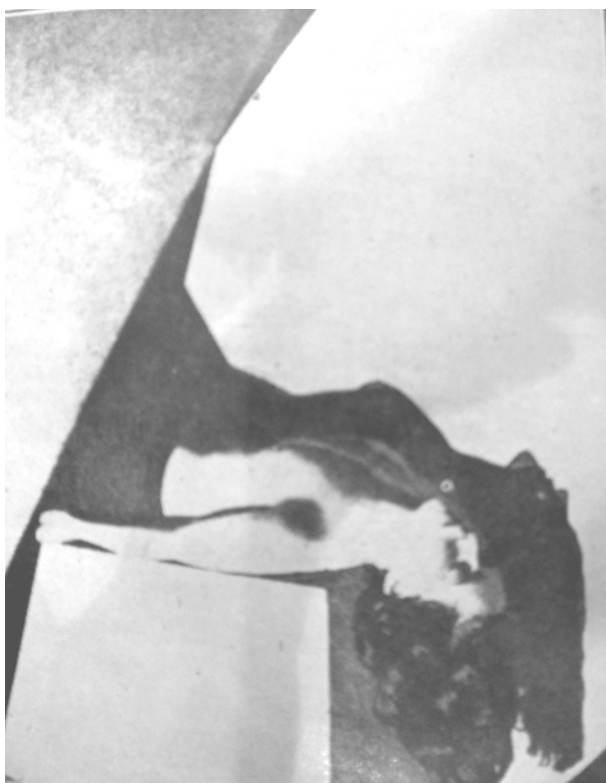


Fig. 3 Ilustración sin paginar del libro SERAL Y CASAS, T., *Mascando goma de estrellas. Poemas bobos*, Zaragoza, Librería CIAP, 1931.



Fig. 4 Ilustración sin paginar del libro SERAL Y CASAS, T., *Mascando goma*

de estrellas. *Poemas bobos*, Zaragoza, Librería CIAP, 1931.



Fig. 5 Ilustración sin paginar del libro SERAL Y CASAS, T., *Mascando goma de estrellas. Poemas bobos*, Zaragoza, Librería CIAP, 1931.

Sin embargo, esta unidad abierta de las diferentes actividades de Seral y Casas prosigue en los poemas de *Mascando goma de estrellas*. Las frases vertidas sobre “papel de cine” (según el artículo de Gil Losilla antes citado) informando sobre las razones de la presencia del urinario, el stock de la producción de urinales por un cambio de hábitos propiciado por la Gran Guerra, conforman dentro del libro su poema *Abajo las armas* (T. Seral y Casas, 1988: 43), el cual opone los intereses bélicos al progreso de la economía, en contradicción con la ilusión de prosperidad que vivió la burguesía española durante dicho conflicto exterior, siendo que España exportó y suministró a los países beligerantes, conllevando al final de las hostilidades un retorno a la situación anterior con todas sus deficiencias (consultar Fr. Comín, 1994: 105, 117 y 123), de lo que la clase obrera salió bastante perjudicada. De este modo, Seral y Casas aborda las nefastas consecuencias que conlleva un

desarrollo técnico e industrial (en lo que incluimos al cine) regido por instituciones obsoletas, crítica que también apreciamos en algunas de las caricaturas de Ramón Acín, por ejemplo la serie titulada *La ciencia de Boche es invencible* (1919-1921). El escaparate es concebido como la materialización del registro escrito del libro más que como una simple ilustración, así como *Cierzo* es evocado (y viceversa) por el poema del libro que porta este mismo título, enfrentando el viento imprevisible del Valle del Ebro con los símbolos de la civilización urbana que imponen su orden al caos natural (el cierzo “restalla las esquinas”, “golpea la farola” y la ciudad en su conjunto. T. Seral y Casas, 1988: 45), lo que supone en el fondo una apreciación objetual muy intensa si comparamos esta fuerza atmosférica con el azar del poema *Ya no creo* recogido en este mismo libro: “Aunque me mientas absurdos/ y cuentas telepatías, no puedo/ seguirte,/ azar/ Sólo creo en el dios sol/ que sigue todos los días/ caminos premeditados” (T. Seral y Casas, 1988: 35).

Este poema nos introduce de inmediato en la dialéctica fundamental entre la conciencia y sus objetos, los mismos presentados de manera dispar en el escaparate de la CIAP siguiendo la poética del libro y materializándola, así como las imágenes encontradas en diversas publicaciones y que forman parte de los fotomontajes que ilustran *Mascando goma de estrellas*. El individuo, ser civilizado y moderno, no consigue derrotar la ley natural por excelencia, el azar, y esta incapacidad es entendida dentro del sentido mallarmeano que tanto debe a Vicente Huidobro (“Altazor”, como el título del famoso libro de este autor chileno creacionista, es el pseudónimo con el que Seral y Casas firmó sus fotomontajes), dada su constante sensibilidad ante el influjo objetual de la vanguardia y del ultraísmo, origen de la modernidad cultural en España aunque eclipsado por la lectura purista de *La deshumanización del arte* acerca de la modernidad. Como Díaz Fernández, *Mascando goma de estrellas propone* la unión de lo humano con la realidad industrial como esperanza frente a la alineación natural –el azar– y como superación de la

deshumanización purista teorizada por Ortega y Gasset, esto es, del recelo contra el objeto en forma de su comunión definitiva con la conciencia, materializada en el “sexo metalizado” (T. Seral y Casas, 1988: 34), posiblemente inspirado en la deslumbrante presencia de la Venus mecánica de Díaz Fernández: “Yo, venus mecánica, maniquí humano, transformista de hotel...” (J. Díaz Fernández, 1989: 78). Al vacío, al silencio sepulcral y al sexo estéril del lenguaje de los versos de *Mascando goma de estrellas* (T. Seral y Casas, 1988: 35 y 36), opone el ruido de la ciudad presente en sus *collages* y montajes fotográficos.

Las ilustraciones de Tomás Seral y Casas para este libro no han sido atendidas ni por la historiografía ni por los propios artistas aragoneses que han practicado el *collage*. Por ejemplo, en esto Luis García-Abrines siempre ha considerado a Alfonso Buñuel el primero en España, dado que los *collages* de Adriano del Valle son según él de bastante peor calidad (por ejemplo en L. García-Abrines, 2000: 9-10. Por otra parte, no hemos encontrado ninguna fuente historiográfica que comente estos *collages* de Seral y Casas, ni en E. Guigon, 1995, el cual sí contempla los tempranos fotomontajes de Masana y Cátala i Pic, ni en los escasos manuales de arte contemporáneo aragonés. Ni siquiera en el catálogo de la exposición antológica dedicada a Tomás Seral y Casas, comisariada por José-Carlos Mainer y Chus Tudelilla en 1998. Tan sólo en la entrada a “Seral y Casas, Tomás” de J. M. Bonet, 1999: 568-569). Este olvido puede deberse a dos razones fundamentales: a que se desconozca simplemente la existencia de estos fotomontajes, teniendo en cuenta que en la edición del libro que ilustran no fueron firmados por Seral y Casas, y que en el número doce de *Noreste* aparece el de la portada bajo el pseudónimo “Altazor”, identificado con Seral y Casas en la edición facsímil del Gobierno de Aragón de 1995; o a que no se considere como “collage” al fotomontaje por tratarse de una técnica fotográfica o, más aún, que sólo se considere “collage” a la vertiente novelada abierta por Max Ernst en 1929 a partir de la adición de imágenes xilográficas, a lo que

tienden sobre todo ciertos collagistas de tendencias o inclinaciones surrealistas y que tan sólo valoran el *papier-collé* cubista como un simple precedente, lo que luego ha podido alentar a algunos trabajos historiográficos a exponer una valoración parecida, como es el caso de Georges Hugnet, antiguo surrealista, crítico de arte e historiador de facto, además de “collagista” (G. Hugnet, 2003: 10-11). Por el contrario, si valoramos el *collage* desde un punto de vista histórico, esto es, como un fenómeno material y técnico que propició un gran cambio en las artes plásticas durante la primera mitad del siglo XX, deberemos tener en cuenta estos montajes a pesar de arrimarse al concepto de fotomontaje (en realidad son “fotocollages” por no estar realizados sobre negativos fotográficos), dado que tan sólo se diferencian del *collage* plástico por su restricción ocasional a un único material, el fotográfico, mientras que el *collage* en sí posee la capacidad de asimilarlo todo, especialmente lo que queda al margen de lo tradicionalmente entendido como pictórico. Por otra parte, la figuración objetiva de estos trabajos de Seral y Casas, aunque adelante posteriores trabajos de diseño gráfico y cartelismo, frente a la dirección adoptada posteriormente por especialistas en estos terrenos como Josep Renau o Manuel Monleón, ambos seguidores de Heartfield, participan de la visión poética del *collage*, en este caso de la visión de la ciudad y de la vida moderna como nuevo contexto del desarrollo del hombre. La existencia de estos *collages* desmiente la idea de que esta modalidad expresiva surge en Aragón dentro de un lenguaje surrealista. Más bien se deba a la visión poética de la capacidad constructiva del hombre inspirada en el dadaísmo y el posterior constructivismo, ambas vertientes concentradas en Moholy-Nagy, el mismo al que alude Seral y Casas en la última página del número doce de *Noreste*, en relación al fotomontaje y las restantes posibilidades plásticas de la fotografía que este artista húngaro expuso en su libro *Pintura, fotografía y cine* (*Malerei, fotografie, film* de 1925, con una segunda edición de 1927), además de la exaltación ultraísta de la urbe, el cine y

la civilización moderna en general, iconografía con la que se familiarizó más directamente a través de los carteles Gezé de Giménez Caballero.

Ésta es la página más importante para conocer la dimensión de la aportación de Tomás Seral y Casas al arte contemporáneo aragonés. En ella dos párrafos escuetos aportan datos muy interesantes acerca de las nuevas prácticas fotográficas. Tras desmentir que la fotografía antecede al cine y afirmar que éste ha sido el que ha liberado la rigidez frontal del objetivo, nombra en primer lugar las posibilidades de los picados, contrapicados y cámaras tomavistas con las que trabajó Alexander Rodchenko en la URSS. Esta afirmación fue ilustrada con dos ejemplos de quien ya publicó en entregas anteriores de *Noreste* y mantuvo amistad con Alfonso Buñuel (A. Moya, 1992: 74) antes de morir durante la contienda civil: el vizcaíno Nicolás de Lekuona. Estas dos fotografías son comparadas con dos fotogramas de la última película de Luis Buñuel *Tierra sin pan. Las Hurdes*, siendo en una de ellas evidente la influencia de la fotogenia de Jean Epstein, al tratarse de un plano detalle de un objeto en picado (Jean Epstein define el primer plano y la fotogenia como valores esenciales del cine frente a lo pictórico, en J. Epstein, *Bonjour Cinéma*, Paris, Éd. De la Sirene, 1921, recogido en J. Epstein, 1974: 93-95. Acerca de la influencia de Epstein en el cine de Buñuel, consultar A. Monegal, 1993: 34-36; y Ribler-Pipka, 2004: 204-214). La quinta imagen la constituye el mismo fotomontaje que ilustra la portada de *Mascando goma de estrellas*. Con él Seral y Casas se refiere en el segundo párrafo a las renovaciones técnicas fotográficas llevadas a cabo por Man Ray y Moholy-Nagy, afirmando haber tenido sus repercusiones en España, lo que le permite proponerse él mismo como ejemplo de esta afirmación bajo el pseudónimo “Altazor” y junto con Nicolás de Lekuona, aludiendo concretamente a la *fotoplástica* teorizada por Moholy-Nagy en 1925, al fotomontaje y la fototipia, es decir, la unión de la fotografía y la composición fotográfica en el diseño gráfico, aunque no cite explícitamente el *rayograma* de Man Ray ni el *fotograma* del

artista húngaro.

Esta doble referencia a los que revolucionaron el ámbito de la fotografía desde la plástica, Moholy-Nagy y Man Ray, une las dos vertientes del arte moderno que definen muy bien la postura de Tomás Seral y Casas de cara a sus fotomontajes y *collages*, así como la de Nicolás de Lekuona, una poética y otra constructiva, común a la fundamental referencia vanguardista de *Noreste*: la *Gaceta del Arte* de Tenerife encabezada por Eduardo Westerdahl (Ver la presentación de Juan Manuel Bonet a la segunda edición facsímil de T. Seral y Casas, *Noreste...*, 1995). Con ello entendemos mejor las condiciones generales de la recepción de las vanguardias europeas en España, además de permitirnos valorar el protagonismo del cine (tanto Man Ray como Moholy-Nagy lo experimentaron), de la fotografía y de los medios de reproducción mecánica, en la aparición de los primeros *collages* y fotomontajes en Aragón, muy tempranos en España. Nos referimos concretamente a los dos autores que con estos medios ilustraron las páginas de *Noreste*: Tomás Seral y Casas y Alfonso Buñuel (También la revista anunció para sus páginas un *collage* de Max Ernst, aunque por razones desconocidas nunca llegase a ilustrarlo. T. Seral y Casas, *Noreste...*, 1995: nº 10 primavera 1935). No hay que olvidar que el propio contenedor elegido para presentar estas innovaciones fue una publicación periódica en el que todo, lenguaje y figuración, se restringe a la imagen. No se tratan de medios propiamente artísticos como las exposiciones, ni siquiera parece existir la voluntad de sus autores de querer integrarlas en el conglomerado sagrado que conforman las artes, siendo que quizás constituyan las aportaciones que por su técnica y resolución mejor testifiquen la recepción de la vanguardia en aquella década de 1930, frente a los tímidos intentos tan frecuentes entonces, de integrar bajo el signo del neocubismo los progresos pictóricos procedentes desde principios del siglo XX de París fundamentalmente. Las verdaderas aportaciones vanguardistas, aquellas que superan la mera producción artística para tomar un posicionamiento crítico y activo frente a la realidad

técnica y social del momento, no provienen de las fuentes artísticas tradicionales, sino de los nuevos medios de información y expresión, los cuales comparten su posibilidad de reproducción exacta fundamentada en el poder inmediato de la imagen, lo que obliga a una revisión tanto del concepto de "vanguardia" como de su recepción en España y, en nuestro caso, en Aragón. No hay más que apreciar cómo *Noreste*, al presentar otras revistas españolas que le son próximas, destaca las ilustraciones de fotomontajes, concretamente en el número 4-5 uno de Renau confeccionado para la revista *Octubre* (T. Seral y Casas, *Noreste...*, 1995: nº 4), y otro de la *Hoja Literaria* realizado por el colaborador de *Noreste* (suya es la portada del nº 8) Enrique Climent, del que aporta una valoración crítica (T. Seral y Casas, *Noreste...*, 1995: nº 3).

Pero es el número doce de la revista donde la presencia de Lekuona como representante de estos nuevos medios de expresión es más que significativa. Es sin duda su fotografía, especialmente sus fotomontajes, la que ha estimulado su colaboración, a pesar de que ésta se reduzca a sus dos ilustraciones en la contracubierta y dos dibujos en las páginas 6 y 7. Sabemos que éstos son frutos de dos *fotocalquídeas* (dibujos sobre fotografía, técnica que investigó ampliamente) a juzgar sus parecidos con dos de las conservadas (A. Moya, 1992: 150-152). La insistencia que *Noreste* siempre mostró por el dibujo con muestras por ejemplo de José caballero y José Moreno Villa, es contrarrestado por estas prácticas experimentales fotográficas, en las que el gráfico, a pesar de deberse al pulso de la mano, está inspirado en la superposición sobre la objetividad de las fotografías, quedando este automatismo maquinista (el de la cámara) equiparado con aquél de orden psíquico por pertenecer al sujeto. Ambos registros comparten la línea y el poder de la trama, lo que estrecha sus diferentes facturas. En relación a las muestras de Lekuona, Tomás Seral y Casas habla de una "neo-fotografía" que ha alcanzado soluciones artísticas antes insospechables (T. Seral y Casas, *Noreste...*, 1995: nº 12). El valor artístico de este medio de reproducción mecánica,

consistente en la interacción de la objetividad de lo fotografiado y del procedimiento mecánico de la cámara, junto con la participación subjetiva del fotógrafo, de la cual depende la disposición, el encuadre y la construcción de la imagen mediante el posterior montaje, ahora se produce de fuera a adentro, es decir, desde lo no artístico hacia lo artístico, mientras que para Seral y Casas la relación del arte con el cine, el mismo que ha liberado a la fotografía de su rigidez, se produce de dentro hacia fuera: en un film la realidad debe ser sugerida. En consecuencia con esta dialéctica entre el afuera y el adentro de la académica institución artística, ésta se disuelve en la realidad y en los medios objetivos, debiendo sacrificar el aura de singularidad de la obra para poder reconciliarla con la realidad de la vida.

Por todo ello, antes que referirnos a unos nuevos géneros plásticos o expresivos que pronto serían superados y hasta suplantados por el rápido desarrollo de las posibilidades de la imagen, abordamos un fenómeno histórico que debe urgentemente ser redefinido como punto de partida de toda verdadera y amplia comprensión de los sustanciales cambios acontecidos en el arte durante el siglo XX.

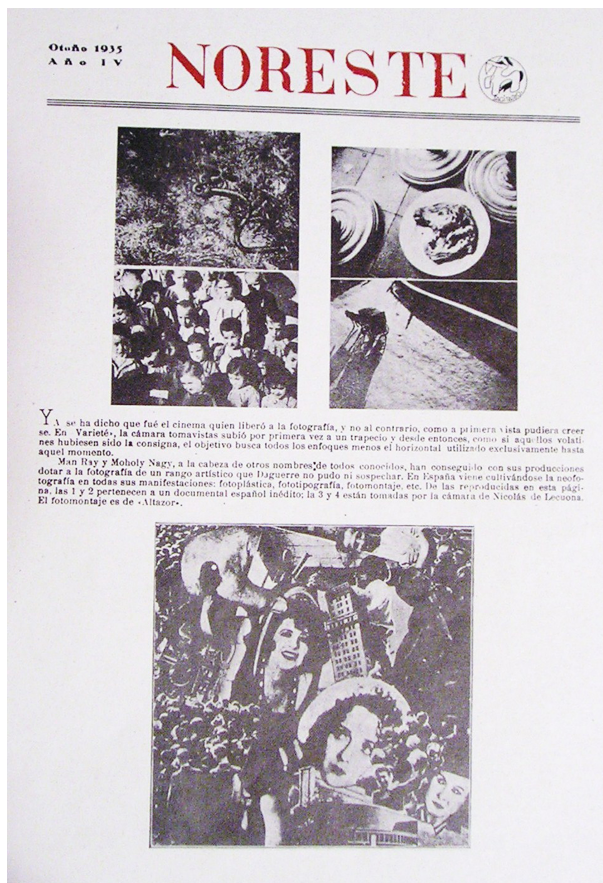


Fig. 6 De arriba abajo y de izquierda a derecha: dos fotogramas del film de Luis Buñuel *Tierra sin pan. Las Hurdes* (1933), dos fotografías de Nicolás de Lekuona y un fotomontaje de "Altazor" (Tomas Seral y Casas, 1931). *Noreste* nº 12, Zaragoza, 1935, p. 12.

Fig. 1 Portada del libro SERAL Y CASAS, T., *Mascando goma de estrellas. Poemas bobos*, Zaragoza, Librería CIAP, 1931.