

Introducción al problema de las conductas estéticas durante el franquismo (1, 1939-1960)

Enrique DOMINGUEZ PERELA

Facultad de Bellas Artes.
Universidad Complutense de Madrid

1. LOS ANTECEDENTES

Cuando el 1 de abril de 1939 (III Año Triunfal) se escribió aquello de «En el día de hoy, cautivo y desarmado el Ejército rojo, han alcanzado las tropas nacionales sus últimos objetivos militares», muchos serían los acontecimientos que se desgranarían en cascada; muchos serían los acontecimientos que de mil maneras afectarían a todas las parcelas de la sociedad española —desde sus aspectos más elementales hasta los más sofisticados, desde lo más trivial a lo más complejo—; muchos serían los acontecimientos que afectarían a la producción artística de vanguardia...

Si acudimos a los estudios históricos, leeremos que el hachazo de la guerra había partido el cuerpo social en dos mitades que tardarían años en hallar un punto de encuentro; del lado de los vencedores habían quedado la mayoría de los militares, la mayoría de quienes integraban la alta burguesía, la mayoría del cuerpo eclesiástico; la mayoría de los sectores sociales «neutros» y pasivos, que tranquilamente habían esperado el desenlace de la contienda... Del de los vencidos, los demás: la mayoría de los «profesionales liberales», la mayoría de los científicos, la mayoría de los escritores, la mayoría de los «artistas de vanguardia»¹...

¹ Me interesa destacar que, frente a la historiografía habitual de Historia del Arte, en este trabajo los términos deben entenderse matizados hacia su sentido «cultural», tal y como queda definido en la nota siguiente.

Tantas veces se ha repetido que la vanguardia artística española quedó cercenada por la contienda civil, que hoy apenas quedan ganas de volver a tan común y «obvia circunstancia». Y, sin embargo, acaso no estuviera de más recordar ciertas «circunstancias obvias» que nos ayudarán a poner las cosas en su sitio y a desembarazarnos de esas letanías tal del gusto de la posmoderna cultura de la superficialidad, sobre todo, por si esa retahíla de tópicos no fuera sino cortina de humo tras la que se esconde algo... menos conveniente. Y es que sobre el desarrollo de las «vanguardias artísticas españolas» del primer tercio de siglo todavía hay mucho que matizar, incluso desde «lo más grueso», desde lo más evidente...

En primer lugar, que, contra lo que es usual leer y oír durante los últimos años en esas «reflexiones públicas» de los medios de comunicación, la «mayoría de los artistas de vanguardia» no pueden considerarse entre los «vencidos» por la sencilla razón de que cuando comenzó la contienda en España no existía una línea vanguardista consolidada: Picasso, Miró, Gris, Dalí y quienes podrían considerarse «artistas de vanguardia», residían en París desde muchos años atrás y sus esporádicas visitas a la Península no eran más frecuentes ni producían más consecuencias que las de cualquier otro creador europeo atraído por la «luz del Mediterráneo» o por el «exotismo» de un país que nadie sabía muy bien donde situar; y sí, como en el caso de Picasso, en algún momento, esas relaciones habían desbordado el marco de una simple «visita», tampoco habían llegado a convertirse en un acontecimiento relevante en el mundillo de los creadores o de los degustadores de objetos artísticos. Es decir, durante los años preliminares a la Guerra Civil, Picasso, Miró, Dalí, O. Domínguez, Bores, De la Serna, Alberto y hasta Cossío, habían desarrollado su obra al margen de la «cultura»² española. Y las razones de que podamos manifestarnos con tanta radicalidad y «exotismo» son tan claras como penosas: la sociedad española en su conjunto, en aquello que otorga relevancia a los grandes fenómenos culturales comprendidos entre finales del siglo XIX y los años treinta, había permanecido al margen de «la modernidad»... O si se prefiere más matizado: las personas y grupos sociales españoles del primer tercio de siglo debían arrostrar el gran peso relativo de unos sectores sociales que aún no habían asimilado

² Emplearé el término «cultura» en el sentido de «sistema cultural», es decir, para agrupar el conjunto de elementos —creencias, escalas de valores, relaciones sociales, estructura económica, «cultura material», etc.— que caracterizan a una comunidad respecto de otra y que, por lo tanto, son compartidos por la mayoría de los individuos que integran esa comunidad. En el desarrollo de este trabajo subyace el «modelo clásico» de «teoría dinámica de los sistemas», según subsistemas interrelacionados (subsistema estético, sb. de las relaciones sociales y conductas arquetipadas, sb. de «creencias» y sb. filosófico o «psicológico» —de modelos de pensamiento—) y sujetos a los condicionantes de la tradición (historia cultural), o del entorno cultural y del carácter dinámico de todo el proceso.

la muerte del Antiguo Régimen y que seguían preconizando «modelos» y «sistemas» de todo punto obsoletos.

Los grandes acontecimientos de los siglos XVIII y XIX, con la excepción de la «Guerra de la Independencia», apenas se hicieron sentir en la península Ibérica y cuando repercutieron en ella, los resultados acaso no fueran demasiado positivos. La reestructuración social que intentaron las Cortes de Cádiz culminó en una recuperación absolutista radical que, por esas cosas que suelen ocurrir en España «desde tiempos de moros», para «más inri», gozaba de la supuesta anuencia de los impulsos nacionalistas que, en cierto modo, se manifestaron contra José Bonaparte, insólito abanderado de «nuestra Ilustración»... Al final, Riego y el resto de los «nuestros ilustrados», sencillamente, fueron borrados del mapa, porque los sectores burgueses apenas se habían desarrollado, porque «el oro de las Américas» apenas había servido para generar unas clases sociales ansiosas por «el consumo» y absolutamente incapacitadas para la iniciativa empresarial y para toda aventura financiera que desbordara los límites de la especulación... En suma, porque el desarrollo histórico inmediatamente anterior a los fenómenos que estudiaremos había dejado a España en una «situación anómala» respecto de su entorno geográfico. Una situación anómala que estaba mucho más cerca de los modelos culturales precapitalistas que de los que imperaban en el resto de la Europa desarrollada (Francia, Inglaterra, Países Bajos, Alemania, Italia e incluso Rusia).

Y en esas condiciones, ¿cómo esperar «productos materiales» situados en la vanguardia del desarrollo cultural? Lógicamente, quienes, a título individual, se sintieran partícipes de aquel desarrollo debieron verse obligados a elegir entre arrostrar la más calamitosa de las frustraciones o tomar la dramática decisión de marcharse... Y se marcharon; al menos, quienes con el paso de los años verían recompensado su desarraigo. El resto, quienes permanecieron, de un modo u otro, acabarían absorbidos por la penuria de una sociedad sujeta a los rigores del más triste de los declives, aquel que se gestó entre la mediocridad y la corrupción del período liberal, entre el anacronismo de la Primera Dictadura y el desconcierto de la Segunda República; aquel... de los años tristes.

Tras un penoso proceso de casi medio siglo empujando en la misma dirección, entre la inoperancia de engolados impotentes y torpes querubines del absolutismo, esforzados adalides de la recuperación del «Imperio» y dignos herederos de aquellos que algún día creyeron conveniente para los asuntos patrios ocuparse de los problemas de Siam, culminamos en los primeros años del 1900 con una estructura social desarticulada; más que atrasada, atrasadísima; y, desde luego, anacrónica y ajena a lo que ya estaba perfectamente arraigado en el cuerpo social de los países desarrollados... En definitiva, la cultura española parecía incapaz de salir del pozo de la pasividad histórica donde permanecía sumida desde muchos años atrás (recuérdense

aquel «¡Vivan las caenas!» o aquel otro «¡Que inventen ellos!»; y así, durante el primer tercio de siglo y en lo tocante a la creación plástica y a su «consumo», nuestro sistema cultural se mostraba incapaz de superar lo que en París, en Viena o en Berlín estaba siendo asimilado, al menos, desde ese mismo 1900. Sólo en Barcelona, al amparo del «noucentisme»... pero Barcelona estaba demasiado cerca de la frontera como para que quienes militaron en aquellas «modernidades» no se vieran impulsadas también a optar entre el anquilosamiento y la razonable emigración...

En la capital, en el crisol de todas las culturas hispanas, el panorama, visto desde hoy, no puede ser más desolador, casi tan desolador como el de nuestros días: torpeza, ignorancia y desinformación en los «círculos ilustrados»; torpeza, ignorancia y desinformación en los «círculos oficiales»; torpeza, ignorancia y desinformación en los «círculos académicos»... estulticia en grado sumo entre quienes sólo hablaban de las corrientes de vanguardia para hacer públicos sus solemnes y estúpidas apreciaciones acerca de la «degeneración cultural» de quienes, por efecto de una extraña epidemia, parecían haberse vuelto locos de remate, o para manifestar, hinchados del más torpe orgullo racista, que el arte contemporáneo «lo había inventado» «nuestro sordo genial».

Las vanguardias históricas en España

¿Qué repercusiones tuvieron en España las vanguardias históricas?... ¿Qué repercusiones podían tener?... Sabemos que el impresionismo surgió en un contexto cultural burgués, que forzó el «desequilibrio» del hecho artístico hacia sus «componentes intelectuales»; que en íntima relación con los nuevos valores, el objetivo artístico debió bascular hacia la preeminencia de la subjetividad; que desde finales del siglo XIX, el arte deja de estar sujeto al mecenazgo institucional de la Iglesia, la aristocracia y el Estado, para discurrir por unos canales comerciales mucho más abiertos, hacia el «cliente anónimo» de las galerías. Sabemos que...

Por su carácter significativo, he recuperado parte de un artículo dedicado a la obra de Eduardo Navarro del, por entonces, prestigioso crítico Manuel Abril, responsable de la sección «Rumbos, exposiciones y artistas» de la revista *Blanco y Negro*, mucho más explícito e ilustrativo que mi análisis:

«... Saben ya nuestros lectores —si los hay— que a nosotros nos parece indiferente eso que se llama “el tema” para el logro de una obra desde el punto de vista del arte. Y saben que esa opinión esta corroborada por los hechos y enseñanzas que nos proporcionan los Museos, templos de la inmortalidad, donde —como en los demás templos— ocurre lo contrario que en los sitios mundanos: no está reservado el derecho de admisión, y se encuentran admitidos por igual, el rey y el harapiento. La diosa Venus y una cebolleta encuentran en el Museo, por

igual, la inmortalidad merecida. Y no porque a la diosa se la considere a la altura de una hortaliza cualquiera, sino justamente al revés: porque la hortaliza adquiere en el Museo jerarquía y primor de diosa Venus. La una sale de las aguas; la otra, de la tierra; pero ambas, desnudas, ambas dotadas por el Hacedor de una blancura rica en nacarados y en matices sutiles y preciosos; ambas... haciéndonos llorar si olvidamos la precaución que el caso exige.

El tema es, pues, en arte, lo de menos, Pero hay temas, sin embargo, que debieran ser motivo de atención, sin que el arte perdiera por eso. Mejor y más propiamente podríamos decir que en todo hay tema; que el tema es lo de menos, precisamente porque en todo hay tema digno; en todo, tema posible; lo cual nos hace concluir que los artistas, más que pecar por el tema, pecan por desperdiciar los infinitos temas de la vida que están esperando en vano —como los seis personajes famosos— autor que los haga vivir la vida inmortal del arte.

El árbol es un tema de una riqueza y un alcance soberanos. Tiene expresión, color materia, arquitectura; y tiene un alma casi humana, por un lado, y sobrehumana, por otro.

No hay nada en la creación de lo que no pueda, en rigor, decirse otro tanto. Por eso en cualquier cosa puede hallar el artista motivo suficiente para el arte. Pero hay temas más difíciles: más reacios a ser desentrañados o menos propensos a ser comprendidos. El árbol, no. El alma del árbol es fácil; es casi familiar a los ojos y al alma de los hombres. Y no ha sido todavía digno de atención bastante por artistas capaces de exaltar y desembarazar sus formas.

Se ha pintado paisaje; eso, sí; y arboledas, también; pero no árboles. No se ha tratado de ver y de expresar el árbol solo: como ser individual. No es frecuente el “retrato del árbol”.

Eduardo Navarro, sí; ha dedicado gran parte de su obra a la fisonomía del árbol, y al retrato de unos y otros árboles: el pino, el ciprés, el olmo.

Poeta lírico y romántico, Navarro ha concebido el retrato a la morera (sic) romántica y lírica; como “retrato de almas”. Aunque atendiendo a su forma, a la típica expresión y configuración de cada uno, ha querido atender en el retrato al “ambiente emocional” que va adscrito por designio estructural, a cada tipo de árbol. Navarro ha retratado al árbol mismo, como retrató Rubens a los jardines: como fisonomías psicológicas; resumen concentrado de expresión espiritual, de atmósfera emocional de cierto tipo.

El fondo, la luz, el medio, los efectos, que nunca faltan en las planchas de Navarro, no son propiamente paisajes, sino que son la radiación emocional del protagonista: el árbol. El ciprés tendrá un estanque, o tendrá un sendero nostálgico; una desnudez en torno porque la cualidad primordial del ciprés, impone un sentimiento de abandono, de soledad, de quietud: de fantasma guardián de cementerios tácitos o expresos.

El roble impondrá, ante todo, el retorcido exasperado de su tronco en escorzo de violencia. Y el pino su tronco trémulo, abierto arriba en el encaje inconsútil de su copa de amplitud magna y ligera»³.

Y nadie crea que tan curioso y entrañable artículo es cosa exótica... Es más, acaso nos halleemos ante el artículo de uno de los mejores y más agudos críticos de estos años y es posible que, incluso, en términos relativos, muchas de sus apreciaciones no desentonaran de lo que aún hoy podemos leer

³ Blanco y Negro, 2.258, 28-X-1934, s/p.

en ciertas publicaciones de gran tirada: tal era su modernidad. Lo que ocurre, lo que chirría en tan ardiente panegírico del árbol, es sencillamente el contexto estético-implícito desde el que se realiza; un contexto estético de simple y llana ignorancia de lo que trascienda el sentido de la representación... ¡en el año 1934! Un contexto estético en el que, por cierto, hallamos circunstancias que veremos repetidas hasta la saciedad en los años venideros y que de algún modo alimentarán los «conocimientos estéticos generales» de la sociedad española y, por ende, se convertirán en fuente de toda suerte de curiosas contradicciones y peculiares tópicos.

Entre ellas, en primerísimo lugar, hay que destacar el «extraño traje» con que se sigue revistiendo al «tema», confeccionado en los más rancios talleres del academicismo del siglo XVIII.

Y es que esa reiterada indiferencia hacia «el tema» de la que hace gala nuestro crítico, que podría ser entendida como rasgo de «modernidad» y que aún sigue manifestándose en ciertos ambientes supuestamente «bien informados», es una simple falacia. Porque, aunque a partir de ciertos mínimos, en los museos y en el ánimo de muchos «especialistas», lo mismo se admita la representación de una cebolleta que la de una Venus, a la igualdad de otras condiciones, para todos ellos nunca tendrán la misma consideración ambas representaciones. En un contexto representativo, la importancia del tema, que en un tiempo, hizo nacer la categoría de los «géneros», seguía (sigue) siendo un factor determinante de la frontera que separaba al «arte» de lo simplemente decorativo (forma sin «contenido»). Y aunque para el arte del siglo XX —una vez asimilado el arte no representativo— esa frontera haya perdido buena parte de su razón de ser, no es menos cierto que, cuando se está en una postura que excluye lo «no representativo», ante el problema del «tema», sólo caben las salidas que apunta el propio Abril y que seguirán explotando buena parte de las corrientes de finales del siglo XX: las que pasan por el apoyo en la «espiritualidad de lo representado» que, como se comprenderá, no puede ser otra que la «espiritualidad» del observador. Una espiritualidad que, en este caso, no es sino el resultado de una simple «manipulación perceptiva»: el suave combeo de la verticalidad del ciprés que a Abril le sugiere el «sentimiento de abandono, de soledad, de quietud»; las líneas quebradas y retorcidas del roble que le sugieren exasperación y violencia...

En otras palabras, la crítica de Abril nos remite a un modelo estético (implícito) posimpresionista que está al margen de toda la producción artística posterior a Van Gogh. Y la verdad es que, contra lo que se formularía alegremente pocos años después, tan lamentable situación no puede achacarse a la responsabilidad personal de M. Abril o de cualquier otro crítico español de esos años; porque las razones de tan conservadoras actitudes eran mucho más «profundas». Y es que, en una sociedad tan dependiente de valores culturales precapitalistas, tenían que resultar incomprensibles las

calidades de un «nuevo arte» que, precisamente, debía buena parte de sus cualidades al «reajuste cultural» impuesto por las «nuevas sociedades». Así, en España, apenas se puede hablar del crecimiento de esa burguesía que, a su vez, debía mover la estructura comercial que hizo posible la expansión de las vanguardias. El escaso desarrollo de la burguesía y del proletariado industrial, del mismo modo, dejaba sin fundamento social a cualquier corriente de inclinación expresionista. Tampoco habían arraigado los nuevos valores burgueses y entre ellos, la «santificación de la individualidad», de manera que tenía que resultar inaceptable que dicho valor pudiera imponerse a la «inmutable» validez de los principios estéticos tradicionales (académicos)... Y, sobre todo, por las mismas razones, no podía arraigar la idea de «obra-objeto», tan importante para «comprender» todo lo que había ocurrido a partir de 1909...

En la España de aquellos años quienes eran tenidos por «grandes artistas» —Aedo, Bea, Carazo, Camio, Gil, Llorens, Mateos, Meifrén, Moisés, Pellicer, Santamaría, Segimón, Segura, Solana y un larguísimo etcétera— seguían presentando en los «Salones» obras, que unas veces pretendían acercarse a Mengs o a los Madrazo; otras, a los pintores religiosos del siglo XVIII o al más añejo romanticismo francés, o, incluso, a las imposiciones académicas obsesivamente inclinadas hacia la «pintura de historia»... Sólo en algunos casos hallamos referencias a fórmulas posimpresionistas —homólogas al modelo estético implícito en la crítica de Abril— con unas cualidades que conviene subrayar porque serán los antecedentes directos de un fenómeno que estará presente en el desarrollo artístico de la posguerra: me refiero a la tácita aceptación de una «estética moderna», que se supone a medio camino entre la «abstracción» («el extremismo de la abstracción») y la figuración, que en algunos ambientes historiográficos y por el mantenimiento de una sólida construcción dibujística, se ha interpretado como «peculiar constructivismo» y que, en realidad, no es sino el más puro desarrollo formal de la brecha abierta por Cézanne, Lautrec, Gauguin, Van Gogh y, sobre todo, Matisse.

Al margen —muy al margen— quedaban intentos «modernizadores» aislados como los de Torres García (Salón de Otoño de 1933), Benjamín Palencia, Maruja Mallo, Alberto, A. Ferrant, el grupo ADLAN y unos cuantos creadores más que, sin embargo, no fueron capaces de modificar algo que sólo podía cambiar mediante una acción colectiva...

Y si así estaban las cosas entre los grupos sociales de formación específica (de «alta cualificación estética»), tan importantes en los momentos de transformación, ya puede imaginarse lo que sucedía en los demás conjuntos sociales...

En definitiva, los años que precedieron a la Guerra Civil no podían distinguirse, precisamente, por unos patrones de conducta estética homologables a los del resto de Europa. Y por más que esas románticas acciones miti-

ficadoras, propias de amplios sectores de la «progresía», sigan acentuando la «modernidad» de la República, o recalcando la trascendencia de aquella exposición de «arte abstracto» del Ateneo de Madrid en el año 22, lo cierto es que el «sentir general», aquel que dimana del «modelo cultural» vigente y que hallamos en la «crítica» de M. Abril, permanecía al margen de las corrientes de vanguardia del mundo occidental; como permanecía al margen de la mayor parte de las grandes aportaciones culturales del momento y como permanecía al margen del gran desarrollo industrial y financiero que estaba determinando las cualidades más importantes del mundo occidental.

Ya puede imaginarse que la Guerra Civil no podía suponer un ambiente propicio para el desarrollo de las artes y las vanguardias. Sin embargo, paradójicamente, de acuerdo con lo que propusiera Bozal hace años, en ese período hemos de constatar un cierto e importante desarrollo artístico que romperá la pobre tradición de los años precedentes. Coincidiendo con las zonas republicanas de cierto arraigo revolucionario (Levante, Centro y Cataluña, sobre todo), se manifiesta la efímera y, en cierto modo lógica, implantación de fórmulas expresionistas en sentido estricto, que hallarían en el campo propagandístico y, sobre todo, en el cartel, su medio de expresión natural. Sus concomitancias con la «Nueva Objetividad» y, en general, con las corrientes expresionistas de la república de Weimar son tan evidentes que me excuso de insistir en ellas. Si acaso, valga esta referencia para dejar constancia de que, cuando unos años después, desde determinados ambientes socioculturales, se propugne el uso de la «imagen militante», tal iniciativa no arrancará del vacío. Y sirva también esa observación para hallar las razones de la carencia de continuidad de esos efímeros y colapsados impulsos vanguardistas que, por primera vez, situaron a ciertas formas expresivas en la «misma onda» de las vanguardias internacionales. Y es que ese tipo de «imágenes» no podían ser adecuadas para el sistema cultural que se implantó tras la Guerra Civil, decididamente volcado hacia un tipo de imagen que para la misma función propagandística y frente al expresionismo «duro» (basado en la negación del concepto de la «buena figura» gestáltica) de, pongamos por caso, un Renau, defenderá (ya había defendido durante toda la contienda) un expresionismo «light» (si se me permite el término), empapado de la grandilocuencia épica de Hitler o de Mussolini (siempre dentro de la «buena figura») y, que, más tarde, hallará su desarrollo en el campo de la ilustración.

2. LOS AÑOS DE LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL, 1939-1945

La verdad es que Franco no dispuso de mucho tiempo para saborear «su victoria» y para que esa victoria pudiera concretarse en resultados materiales no contaminados por las imprecisiones del «decadente entorno capita-

lista». Porque pocos meses después de esa «victoria», las tropas alemanas entraban en Polonia y se desencadenaba una aventura acerca de cuyo resultado tan sólo los más exaltados podían sentirse seguros, sobre todo cuando a partir de 1941, los acontecimientos comenzaron a rodar al margen de los intereses alemanes.

En síntesis, los años que duró la Segunda Guerra Mundial supusieron un curioso paréntesis de indecisión en el que la apuesta franquista hubo de ver cómo progresivamente la suerte de la contienda se inclinaba del lado contrario. Y tanto es así, que entre la euforia de 1939 y la resignación de 1945 parece haber pasado más de un siglo; un «siglo» en el que los órganos de expresión del régimen deberán pasar de las posturas fascistas más radicales a una matizada aliadofilia que, incluso antes de la finalización de la contienda, comienza a inclinarse del lado de los postulados políticos propugnados por los Estados Unidos de Norteamérica.

En definitiva, el período comprendido entre los años 1939 y 1945, desde la perspectiva franquista, puede definirse como el período de frenética transición, en el que fue necesario modificar muchas cosas, y que, tal vez, podamos considerar cerrado poco antes del bombardeo de Hiroshima, con la promulgación del Fuero de los españoles y de la Ley Municipal, que, de hecho, suponían un importante giro hacia los valores que habían salido vencedores de la contienda. Y que desencadenó una situación peculiar que, según en quien nos fijemos, se concretaba en una latente amenaza o en las expectativas de un «necesario cambio político» inminente. Esta tácita situación de «provisionalidad» se convertirá en factor clave para comprender, a pesar de la supuesta intransigencia del franquismo, la rápida aparición de corrientes «heterodoxas» en el interior del «aparato» y que, en el «peor de los casos», podrían servir para «reconvertir» el formato del régimen sin modificar la estructura social sobre la que se sustentaba la situación derivada de la Guerra Civil.

Así, pues, las nuevas autoridades mostraron una extraordinaria, peculiar y paradójica prudencia respecto del «modelo cultural» a seguir: poco antes de la gestación del primer «gobierno de paz» —monolíticamente «azul» —el 29 de julio de 1939 (recuérdese que la invasión de Polonia no comenzará hasta el 1 de septiembre) ya se había publicado un importante decreto de «normalización educativa» que, junto a la Ley sobre la francmasonería y el comunismo, había que caracterizar todo el desarrollo político y social posterior: el decreto que imponía a todos los enseñantes y a todos los enseñados la disciplina emanada de las directrices de la Iglesia Católica (del Derecho Canónico, del dogma y, en general, de los principios morales dictados desde el Vaticano); una medida mediante la cual, por medio del control del aprendizaje, las nuevas autoridades dejaban establecidos los principios de un «modelo cultural» que, modificado desde el subsistema de las «creencias», acaso pretendiera escapar de la polarización de la contienda y dejar asenta-

dos los cimientos de un «nuevo» modelo cultural que, con el paso del tiempo, tal vez, pudiera integrar a la «mayor parte» de los futuros sectores sociales españoles...

Mucho se ha escrito sobre algo tan anacrónico y carente de sentido como la pretensión de someter la conciencia de las personas (de los «súbditos») al imperio de la Ley; mucho se ha pontificado sobre el factor esencial del nacionalcatolicismo franquista, de manera que se me excusará que no insista en consideraciones muy repetidas y, por el contrario, proponga una breve recapitulación sobre aspectos menos subrayados. Y es que, al margen del intento de borrar de un plumazo lo que, durante los años de la República, había sido uno de los más sólidos baluartes de la «libertad de pensamiento» y, por lo tanto, de una parte importantísima de las corrientes que pretendieran integrar a España en el ámbito cultural europeo, sobre el papel, Franco emprendía un «camino» perfectamente diferenciado respecto del paradigma nazi.

El año de la aparición de «Camino» (su contenido se había publicado en 1934 bajo el título de «Consideraciones espirituales») y de los «exámenes patrióticos», que también dejaron determinada ideológicamente a la Universidad española, por una de esas cabriolas a que nos tiene acostumbrados la Historia de España, el modelo político franquista ya estaba configurado como un «modelo de praxis» que, para ser «democristiano», «sólo» carecía de una cualidad política formal: su alejamiento de las fórmulas democráticas. Y lo que es más importante: con dicha «praxis» se ponían en práctica los planteamientos de una «corriente intelectual» de gran arraigo entre los sectores sobre los que se había cimentado la CEDA y que, tras la contienda, reaparecerá para completar el invariable par dialéctico entre «teoría» y «praxis» que caracteriza a los modelos políticos de fundamento capitalista. Porque la «corriente intelectual» a la que estoy refiriéndome es la misma que suscribirían algunos de quienes, desde planteamientos cristianos — monárquicos o republicanos—, también propugnaban el acercamiento (la integración) de España a Europa, y entre quienes destacaba muy especialmente la figura de Ortega. Una figura que, de la mano de sus discípulos (Marias, Lain, en cierto modo, Ridruejo, etc.) y de quienes desde el llamado «falangismo liberal» se sumaron a ellos, cobrará un protagonismo sobresaliente. Porque durante estos primeros años, además del fundamento teórico al que acabo de referirme, sus propuestas acabarán dando sustento al más importante e influyente «sector de oposición» al franquismo. Y matizo los términos porque, por paradójico que pueda resultar, hasta el llamado «contubernio de Munich», dicho sector siempre actuó desde dentro del sistema político (desde sus órganos administrativos) y, desde luego, en unas condiciones bien distintas a las que padecieron otros grupos sociales y políticos. Y es que, sin forzar demasiado la síntesis, dicha corriente política y de pensamiento (que propugnaba un modelo de vertebración cultural y de integra-

ción en Europa basado, precisamente, en los planteamientos ideológicos cristianos) no se diferenciaba del franquismo fáctico más que en cuestiones políticas formales⁴.

Por otra parte, la confesionalidad del nuevo Estado en seguida se mostraría como un importante motor de conflictos culturales, porque desde la promulgación de aquellas leyes, la sociedad española en su conjunto quedaba supeditada a unas normas que, de hecho, suponían la brutal fractura de sus tejidos constituyentes en dos subcuerpos sociales condenados a un eterno divorcio: la «España oficial» y la «España real». Una dualidad que acaso convenga acotar aunque sólo sea para compensar la acción de quienes, desde el «otro» maniqueísmo, han diluido los matices más importantes de esa dualidad.

Y el primero de estos «matices» lo hallamos en algo que se desprende de lo que antes exponía: que este divorcio esconde un problema mucho más complejo de lo que presupone el antagonismo entre el régimen franquista y los sectores políticos democráticos «de oposición». Y es que, junto a la «España negada» de modo explícito (masones y comunistas), al margen de toda «cuestión política», también se dejaba «fuera del corral» a quienes procedían de aquellos ambientes laicos (materialistas y neopositivistas) y «librepensadores» que, sin estar alineados explícitamente en postura política alguna, en los años anteriores a la guerra, más habían hecho por superar los «problemas pendientes» de la sociedad española y, en especial, aquellos derivados de la aún inconclusa «revolución burguesa» (recuérdense los desequilibrios regionales, el elevado paso relativo de la España rural de minifundios y latifundios, el escaso desarrollo de la iniciativa empresarial, las elevadas tasas de analfabetismo, etc.) y, desde luego, todos aquellos que, contra viento y marea, desde la época de la Ilustración, estaban empeñados en la batalla por la secularización ideológica de la cultura española.

Dicho de otro modo y en referencia a las circunstancias estructurales de la sociedad española: frente a la realidad dinámica de una sociedad en proceso (necesario) de desarrollo capitalista y frente a la necesaria modificación de las cualidades de la cultura española, Franco convertía «su victoria» en un férreo corsé que, atendiendo a la evolución del modelo estructural, sólo habría podido tener sentido histórico doscientos años antes... Y en esa situación es en la que aparecerán los primeros «intentos liberalizadores» (lo que se suponen intentos liberalizadores), a caballo entre ciertas actitudes personales de los funcionarios franquistas y aquellos «círculos intelectua-

⁴ No deja de ser curioso y elocuente que, en este sentido, el problema de la «cultura europea», todavía ahora, se remita a la obra de Ortega; ver, a modo de ejemplo significativo: TRUYOL SERRA, A.: «Consideraciones sobre la Europa de la cultura», *AIC*, 23, 1985, pp. 12-19.

les» del «cristianismo europeísta», próximos a la burguesía liberal, sin que sea posible establecer una línea de demarcación entre unos y otros⁵.

Y es que, la «inteligencia» del franquismo más ortodoxo (quienes se integraron en torno a la «praxis»), desde muy pronto, y en consecuencia con los acontecimientos del entorno, comenzó a tomar posturas e iniciativas que acabarían desbordando ampliamente los límites del marco cultural propugnado desde el poder. Así, en 1942, según Urrutia, la Delegación Nacional de Prensa (concretamente, Juan Aparicio), intentará fomentar el desarrollo de una «literatura española de calidad» que, al margen de los grandes santones del nacionalcatolicismo, fuera capaz de proyectar una «imagen presentable» de la nueva cultura española. Siempre, según Urrutia, esa «nueva escuela literaria» estaría encabezada por José García Nieto, Víctor Ruiz Iriarte y el Camilo José Cela de la «Familia de Pascual Duarte»... ¿Podemos suponer que ocurrió algo parecido a propósito de las artes plásticas?⁶.

El primer arte franquista. Entre la tradición académica, el expresionismo «light» y una peculiar reformulación del concepto de mimesis

De acuerdo con los presupuestos culturales que acabamos de ver, lo que podríamos llamar el «primer arte franquista» no podía gozar de amplios márgenes de libertad. En primer lugar, porque el peso de la «Tradición», en el campo artístico, equivalía a un sometimiento ciego a los patrones estéticos de la Academia, una Academia que podemos personificar en los entrañables planteamientos de Alvarez de Sotomayor, mucho más próximos al academicista romántico de principios de siglo. Por otra parte, porque de acuerdo con lo que describiera Cirici, estaban los rezagos de aquel expresionismo «light» de la Guerra Civil que debían ser desarrollados en aras a una política propagandística que podemos seguir, sobre todo, en las exposiciones del Círculo de Bellas Artes, entre las que destacan la de M. Bertuchi, del año 1940, sobre temas iconográficos del Movimiento Nacional; la del «Libro del Movimiento Nacional», de 1941; o la «más dura» de 1943, intitu-

⁵ Precisamente, en relación a estos fenómenos, muy pronto (1940), destaca la aparición de la revista «Escorial»; una revista paradigmática de lo que acabo de exponer y en la que, en correspondencia con la polaridad entre «principios cristianos» y «praxis», aparecerán personajes totalmente alineados e integrados con el régimen junto a otros de la «inteligencia conservadora» más liberal: el director de la revista será Dionisio Ridruejo; el subdirector, Pedro Lain Entralgo —ambos militantes falangistas; también se contó con Tovar y se llamó a P. Cossío, quien, según su propio testimonio, rehusó—; y lo que es más importante, más tarde se sumaría al grupo el discípulo más significativo de Ortega: Julián Marías.

⁶ Sobre la cultura del franquismo ver: DIAZ, E.: «El pensamiento español 1939-1973», Madrid, *Cuadernos para el Diálogo*, 1974, RIDRUEJO, D.: *Escrito en España*, Losada, Buenos Aires, 1962 (2.ª ed. modificada, 1964).

lada «Así eran los rojos» (la única con rasgos de un expresionismo sin calificativos).

Fuentes que, por cierto, coinciden en un fenómeno que, a su vez, refleja una fortísima conexión con el modelo ideológico franquista por vericuetos no-formales: la obligada «iconicidad» que imponen a sus manifestaciones culturales todos los sistemas totalitarios, como cuando en este caso, se pretende que dichas manifestaciones funcionen como vehículos de comunicación social (por supuesto, «comunicación social» de «amplio espectro»). Y el resultado no podía ser otro que la anacrónica recuperación del concepto de «mimesis» en su más pobre sentido. Un peculiar concepto de «mimesis» que, por supuesto, resultaba antagónico a toda imagen artística no representativa y que, por lo tanto, superaba con mucho el tradicionalismo académico que antes veíamos personificado en la crítica de Abril y que, por lo tanto, se salía del tiempo histórico de un modo casi insultante. Y quienes juzguen exageradas estas palabras, lean con atención el manifiesto de Sánchez Mazas, uno de los primeros ideólogos del régimen franquista que, por cierto, apareció en las páginas de Escorial⁷:

«... Os pido simplemente que pintéis cara al nuevo sol, cara a la primavera y a la muerte, a la gracia, a la virtud, a la juventud, a la armonía, al orden exacto. No os pido cuadros patrióticos, ni mucho menos patrioteros y aduladores, sino cuadros que a la gente y a los sentidos traigan un reflejo del orden luminoso que queremos para la Patria entera.

La tradición es una experiencia a veces dolorosa. No os malogréis en anécdotas oscuras, locales, a veces torpes y canallas. No pintéis las lacras de la Patria, ni tampoco reunáis cachivaches caseros en un desorden subversivo, que luego llaman "naturalezas muertas".

Pero más que por el asunto, por el ritmo, el tono y el estilo, por la conjunción armoniosa del espíritu de intuición y el espíritu de geometría, revelar los valores esenciales de la España nueva y recibid, como Noé, la inspiración divina, acompañada de números exactos.

No olvidéis que nuestra pintura mediterránea es nuestra pintura cara al sol, cara al mar azul por donde nos vinieron las "ideas solares" de Jonia y de la Magna Grecia, las ideas exactas e imperiales, que todavía hoy siguen sosteniendo a la pequeña Europa en el dominio universal de las gentes, por obra de la técnica, el arte, la razón y la política.

Aún en los peores momentos habéis querido captar en la luz limpia y en la línea pura cosas universales y simbólicas. Y para final, una cosa os digo: que ganaréis victorias en los lienzos si pintáis según las ideas y métodos que han ganado victoria en el campo de batalla, si servís al orden total con un ritmo de oro. Ahora el Estado, como nunca, puede deciros: "En la lucha por el orden patrio, yo soy vuestro hermano mayor."

Sánchez Mazas pretende borrar de un plumazo a Denis, a Matisse, a

⁷ SANCHEZ MAZAS, R.: «Textos sobre una política de arte», *Escorial*, 24, 1942. El texto es muy explícito para deducir el supuesto «carácter liberal» que se ha querido ver en la revista «Escorial».

Renoir, a... todos los autores que desde principios de siglo venían preconizando un tipo de arte que dependería, ante todo, de sí mismo. Frente a M. Abril, a Sánchez Mazas ya no le interesan ni «las cebolletas»... Paradójicamente, para él, sólo son válidas las fórmulas plásticas de «El Greco», aquellos modelos que sólo pudieron ser apreciados y «comprendidos» a partir de la asimilación del más duro de los expresionismos, el expresionismo alemán. Paradoja de las paradojas...

Y de ahí, esas anacrónicas pinturas de Pedro Pruna, de Alvaro Delgado o de Sáenz de Tejada y esas «primeras obras» del franquismo, las más características, ingenuas producciones que van de la grandilocuencia triunfalista arquitectónica del Arco de Triunfo o del Valle de los Caídos, hasta las folklóricas imágenes (pinturas, murales, «escultoras» e ilustraciones) que en todos los casos parecen pensadas para ilustrar, devocionarios y manuales de «Formación del Espíritu Nacional» y que, en cierto modo, vienen a enlazar (en algunos casos, muy directamente) con la «pintura histórica» que seguía haciéndose al amparo de los cada vez más tumultuosos y desacreditados «Salones Nacionales».

En esa misma línea del expresionismo «light» aún hay que destacar las obras de José Caballero, con ciertos matices del surrealismo daliniano, pero profundamente «kitsch», las de Domingo Viladomat, todavía más «kitsch» o, incluso, las pinturas de Rafael Zabaleta, de una «ingenuidad expresiva» (probablemente sea el más acreditado expresionista «light») tan fuerte como para que encuentren su justificación ontológica, también, a través de la ilustración...

Y en torno a todo el «subsistema» estético de estos primeros años aún hay que mencionar otro dato más: la actitud hacia las «vanguardias», una actitud que podemos concretar en las palabras de Jacinto Higuera, nombrado académico en 1943, y que respondía del siguiente modo a una entrevista aparecida en *Arte y Letras*⁸:

«Afortunadamente se vuelve a lo clásico, de donde nunca debió haberse salido. Hora es ya de olvidar tanto exabrupto y esperpento como se ha dicho y hecho. Por fortuna, entre los jóvenes se advierte una rectificación de camino...»

¡Pues sí que estaba enterado el bueno de don Jacinto!

¿Hasta dónde era posible llegar por ese camino? Personalmente creo que, precisamente, el campo artístico —tanto plástico como literario— es el que antes y con mayor crueldad, se materializan las contradicciones de cualquier sistema cultural impuesto «contra natura». De ahí que, dentro del propio sistema, aparecieran tan pronto iniciativas como la ya mencionada de Juan Aparicio, dirigidas, en última instancia a «modificar las premisas» y

⁸ *Arte y Letras*, 2, 20-I-1943.

a encontrar una forma expresiva que saliera de tan estrechos cauces y, por lo menos, se adaptara a la nueva situación artística y cultural del entorno... aunque con ello se rompiera el «el orden luminoso de la Patria entera».

De la instrumentalización de la imagen artística a la instrumentalización del fenómeno estético: la acción institucional

Tal parece que al general Franco y a quienes se movían en su órbita, no les pasó desapercibida la importancia sociocultural e, incluso, política del fenómeno estético en su conjunto porque nada más acabarse la guerra, comenzamos a encontrar muestras de una instrumentalización que, al margen de las torpes obras citadas, paradójicamente para quienes ejercían de hijos del Don Pelayo mítico, pareciera aprendida en las escuelas de la Ilustración (¿o tal vez, de las del Concilio de Trento?). Deprisa y corriendo, acaso desprisa de lo conveniente, el 16 de junio eran abiertas las puertas del Museo del Prado, tal vez, para que los madrileños, cuando menos, pudieran alimentar su desnutrada espiritualidad... Y es que algo así pudieron pensar las nuevas autoridades con una medida que, inevitablemente, asociamos a otra: el envío de varias obras de Zuloaga a Hitler en solemne gesto de agradecimiento por la ayuda alimentaria recibida.

Por encima de la anécdota, interesa destacar que, emulando viejos usos imperialistas, desde muy pronto, las autoridades franquistas otorgaron al objeto artístico una importante función extraestética que se concretará preferentemente en el ámbito propio del Ministerio de Asuntos Exteriores. Y es que, a lo largo y ancho de toda la existencia histórica del régimen franquista hallaremos una peculiar «lectura» del «carácter cultural» del arte (estoy pensando en la obligada referencia de la Kunstwollen de Riegl), propia de todos los regímenes totalitarios y de su interesada manipulación de todo hecho histórico. ¿Qué mejor argumento para demostrar el favor divino, el carácter de pueblo elegido o de «reserva espiritual» que nuestra riqueza artística? Si la habilidad artística, personal o colectiva, es un «valor espiritual» que, como acredita la mismísima Cruz de los Angeles (tan próxima a la Cruz de la Victoria), procede directamente de Dios ¿cómo no interpretar nuestra riqueza artística como solemne signo del Todopoderoso hacia un pueblo de místicos, guerreros y artistas? Y llevando el planteamiento sólo un poco más allá: ¿cómo no integrar a esos místicos, guerreros y artistas en la lucha por la «Causa Justa» contra la masonería y el comunismo?

En definitiva, para el sistema cultural preconizado por el franquismo y por encima de las letanías de frases estereotipadas, el arte, por su carácter testimonial de un «pasado glorioso», junto con la fe y las armas, deviene aportación de España el acervo universal y soporte ontológico de un modelo que, a pesar de todo, siempre estará presente en la demagogia grandilo-

cuenta de las manifestaciones oficiales y, de algún modo, condicionará la conducta estética de los españoles.

Así, pues, no puede extrañar que, desde estos presupuestos, Franco quisiera corresponder a Hitler con las pinturas de Zuloaga o de Goya. Porque junto a la «aportación guerrera» de la «División Azul», era su manera de seguir poniendo lo más florido de la muy noble cultura española al lado de quienes combatían contra el enemigo común. Lo uno, las obras de arte, con carácter testimonial; lo otro, la «División Azul», como muestra simbólica de una postura política (cultural) activa... Y digo «muestra simbólica» porque como es notorio, durante toda la Segunda Guerra Mundial, Franco tuvo mucho cuidado de no romper aquella vidriosa pasividad que primero tomó la forma de «neutralidad»; luego, la de «no beligerancia» y, por fin, cuando se intuía la derrota de Hitler, otra vez la de «neutralidad». Se trataba, pues, de colocar la «cultura española» —en realidad, lo que Franco y los grupos sociales por él representados habían definido cómo «la cultura española»— al lado de los «nobles teutones», a quienes se juzgaba poderosos paladines en la pugna contra «el comunismo», contra un «un modelo cultural» que preconizaba el más olímpico de los desprecios hasta los «valores espirituales», precisamente aquellos que daban fundamento y razón de ser a la católica «cultura española». ¿Qué sentido podía tener un místico en una cultura materialista? ¿Cómo justificar a los guerreros que forjaron un Imperio para ponerlo bajo el signo de la cruz? Puestas así las cosas ¿cómo no acelerar la apertura del Museo del Prado? ¿Cómo no mandar flechas y pelayos a celebrar con «desfiles patrióticos» el centenario de Fortuny?... Y lo que es más importante: ¿cómo no volcarse hacia el «más espiritual» de los fenómenos culturales?

Madrid. El nacimiento de una «Nueva Academia»

Por aquella manía de establecer jalones históricos en torno a los fenómenos temporales, acostumbra a establecerse el origen de la transformación estética del régimen —de la actitud estética del régimen franquista—, coincidiendo con la reapertura de un establecimiento que, desde entonces, se conformaría en una verdadera institución: el café Gijón. Un café que desde 1940 se convertiría en lo que ha sido —y, en cierto modo, sigue siendo— durante todo el franquismo: el centro de polarización de la actividad cultural generada por los sectores sociales ubicados topográficamente en sus alrededores. Unos sectores que en su concreción topológica venían a determinar los tristes límites de una «realidad cultural» tan estéril como provinciana, tan alejada de los polos de desarrollo supranacional como del pasado que se pretendía reivindicar, y tan ingenua como desorientada.

Sin embargo, en el desarrollo artístico, el protagonismo de estos primeros días aún no le corresponderá al café Gijón sino a otro casi olvidado en

los anales del foro: el café Lion d'Or, donde quedará asentada la «base de operaciones» de la entidad que pasará a la historia con el nombre de «Academia Breve de Crítica de Arte». Entidad que había comenzado a gestarse en torno a una publicación periódica de significativo nombre. «Santo y Seña», que apareció en 1941 y en la que se dieron cita los personajes fundamentales de la futura academia (su director era Eduardo Lloent —a su vez, director del Museo de Arte Moderno— y entre sus colaboradores figuraban personajes tan significativos como J. Miravent, E. Azcoaga, d'Ors y M. Abril). De todos modos, la creación de la «Academia» también tuvo lugar en el año 1941 y su actividad comenzó a manifestarse a mediados del año siguiente con una exposición de obras de Isidro Nonell, procedentes de la colección Blanco Soler y del Museo de Arte Moderno de Barcelona, y en íntima relación con la actividad de la galería Biosca, a la sazón, una de las pocas galerías madrileñas de cierta entidad.

Nos hallamos ante una «Nueva Academia Oficiosa» que fue preludeo del «Nuevo Museo Español de Arte Contemporáneo» y alternativa a la caduca e incorregible vieja «Academia» y que, sobre todo y a decir de sus reivindicaciones, jugó el importante papel de revitalizar el «ambiente social» y prepararlo para lo que sucedería en los veinte años siguientes: a saber, conformar una «nueva sensibilidad» más acorde con lo que, por entonces, era denominado Arte Nuevo. En realidad, conformar un «nuevo modelo estético» de cierta implantación social, capaz de resolver la esperpéntica disonancia de la «estética nacionalcatolicista» en estado puro y, tal vez, de llevar a Madrid una iniciativa que, como en los años anteriores, estaba arraigando en Barcelona⁹.

Y como es harto conocido, el protagonismo fundamental de tan interesante aventura le correspondió a Eugeni d'Ors. Un personaje sobre el que se ha escrito mucho, que ideológicamente hemos de situar a medio camino entre la más pura y rancia Escolástica y ciertos influjos de la filosofía alemana del XIX, y que supuso el origen de una poderosa e influyente «escuela crítica» —naturalmente, de crítica del arte— que marcará a toda la teoría artística española del franquismo y que, en cierto modo y convenientemente «reconvertida al izquierdismo», pervivirá en los templos institucionales de la Democracia.

Para esbozar su carácter ideológico y representativo, Dionisio Ridruejo nos transmitió una anécdota tan curiosa como significativa. Contaba Dionisio Ridruejo que, para formalizar su ingreso en la Falange, a modo de esperpéntico rito de paso, exigió se le nombrara caballero según los usos y costumbres del Medievo, en el interior de una iglesia, donde permanecería en vela, con el desnudo acerq en la mano. Más tarde se dijo que el gesto de

⁹ No se olvide que el modelo franquista era esencialmente centralista y que desde ese presupuesto, tenía que resultar molesto el más que evidente protagonismo artístico catalán.

d'Ors no fue sino fruto de su carácter estrambótico... Probablemente, el mismo carácter estrambótico que le indujo a captar para las actividades de su «Academia» un colectivo humano tan peculiar como el formado por la Condesa de Campo Alange, el príncipe Eugenio de Baviera y Borbón, el Conde de Montarco, los embajadores de Japón, Venezuela y Colombia, Monseñor José María Bulart, la infanta Mercedes de Baviera y Borbón, los marqueses de Casa Valdés, la duquesa de Montpensier, la marquesa de Mendigorria, el marqués de Santo Domingo, la condesa de Bailén, el marqués de Espejo, el conde de Guaquí, los condes de Yébenes, la marquesa de la Romana, la marquesa de Llanzol, los condes de Aguilar, el duque de Alba, el marqués de Casasola, Cayetano Luca de Tena, José María Pemán, Miguel Primo de Ribera, José Camón Aznar¹⁰. En definitiva, la «guapa gente de derechas» que, desde entonces, conformará lo más florido de las «gentes con sensibilidad» de la época de la autarquía, folklóricos miembros de la «novísima alta clase social» renacida en el conflicto y articulada por la más rancia aristocracia terrateniente del feudo capitalino y por unos cuantos advenedizos con vocación de «nuevos caballeros florentinos». Una nómina particularmente explícita de hasta donde llegaban las veleidades «parafeudales» de Eugeni d'Ors y de quienes se daban cita en las inauguraciones (de los dientes) de la galería Biosca, abierta al público en 1940, para ejercer un mecenazgo artístico que se califica a sí mismo por la calidad social de sus miembros, sobre todo, si tenemos en cuenta que en sus solemnes inauguraciones, a las que no era rara la visita del mismísimo Franco o de algunos de sus ministros, se daban cita la flor y nata de los latifundista hispanos y algunos «estrambóticos» más que en los años posteriores se distinguieron por su radicalismo reaccionario... Dicho en «román paladino», en estos años y desde un punto de vista social, d'Ors y su «Academia» no fueron sino «lo que tenían que ser»: entes más propios del Antiguo Régimen (de la España barroca) que de una sociedad en incipiente proceso de expansión industrial.

Pero también decía que, la academia orsiana nacerá y crecerá proponiendo una postura estética «presentable» que, cuando menos, resolviera la penuria artística de los años inmediatamente anteriores a la Guerra Civil e hiciera «dirigibles» la parte de las aportaciones de las «vanguardias históricas europeas» que no entraran en abierta confrontación con los «principios éticos» de la cruzada... Ante las posturas oficialistas más radicales de los

¹⁰ A ellos hay que añadir los nombres de Blanco Soler, Luis Felipe Vivanco, Enrique Azcoaga, José Félix de Lequerica, Conchita Montes, Emilio F. Peña, Eduardo Marquina, Pedro Moulame Michelena, Luis Moya, Benito Rodríguez-Filloo, Juan Valero, Manuel Sánchez-Camargo, Aurelio Biosca, Eduardo Lloset, Juan de Zavala, Eduardo Aunós, Gustavo Gili, Alejandro Busioceanu, Federico Galindo, Antonio Bilbao, Pablo Beltrán de Heredia, Lloréns Artigas, Lluís Plandiura, María Rodríguez Bouza, Ricardo Gullón, Juan Antonio Gaya Nuño y Vicente Aguilera Cerni.

primeros años del franquismo, empeñadas en imponer al desarrollo artístico los principios del Movimiento, d'Ors propugnará una postura ecléctica y «conciliadora», abierta a cualquier aportación artística que no entrañara enfrentamiento abierto con lo preconizado desde las atalayas ideológicas de los «azules». Postura que, desde los principios de estos, basados en el más radical catolicismo contrarreformista, dejaba un margen de maniobra especialmente amplio. Pero ¿de qué modo se perseguían esos objetivos? Recordemos las palabras de Eugeni d'Ors¹¹:

«Cuéntanse aún, entre los trabajos del grupo, los conducentes a la preparación de muestras de los impresionistas franceses, de los pintores italianos del Novecentos, de los dibujantes japoneses recientes, etc. Es urgente poner término a la vergüenza a cuyo tenor el público de Madrid, el de casi toda España y aún sus críticos militantes se encuentran ayunos de conocer una sola página del arte contemporáneo universal.»

Objetivo que, en positivo y en relación a las vanguardias históricas, no suponía otra cosa que la asimilación de las corrientes menos «conflictivas» del arte contemporáneo: el impresionismo, el posimpresionismo —en especial, de las figuras de Gauguin, Cézanne y Van Gogh—, el neoimpresionismo y el fauvismo, y en la apertura del debate sobre la abstracción. Y en negativo, en la peculiar prevención que desde entonces y por las razones que veremos más adelante, se arrojará sobre la incómoda figura de Picasso y sobre el concepto mismo de «vanguardia». No por casualidad, Eugeni d'Ors se vanagloriaba de haber hecho suyo el tópico de que «todo lo que no es tradición es plagio». Dicho de otro modo, d'Ors no propugnaba otra cosa que la asimilación de lo que, en el mundo occidental desarrollado, ya era un «caduco nuevo academicismo», es decir, el desarrollo de las vanguardias históricas no abstractas. Y digo «caduco nuevo academicismo» porque, por entonces, las aportaciones de Kandinsky y de Picasso ya estaban más que asimiladas en todo el mundo occidental...

Y se me perdonará el modo vehemente de expresarlo, porque el resto de las supuestas «aportaciones» de Eugeni d'Ors, desde su «macarrónica» adaptación de la Taine o, incluso, de «la escuela alemana» (Riegl, Dvorak... ¿Panofsky?) no son sino pura «especulación literaria»... Pura «especulación literaria» en la que d'Ors se muestra particularmente brillante; porque d'Ors es, ante todo, un «escritor» que se mueve en los ambientes artísticos, que escribe sobre arte y que, en consonancia con el ambiente que hizo posible su «éxito», no aportará otra cosa que un pesadísimo lastre al desarrollo de las vanguardias artísticas españolas. Un lastre configurado por su insistencia en alimentar el maridaje entre Ética y Estética y por la difusión de un tipo de

¹¹ Ver D'ORS, E.: *Mis Salones. Itinerario del arte moderno en España*. Madrid, Aguilar, 1945.

«crítica de arte» que, en su radical fundamentación en los aspectos subjetivos, no hará sino recalcar el componente «no-racional» de todo fenómeno artístico y, en consecuencia, detraer la comprensión del arte de la dinámica histórica, para convertirlo en algo sustancialmente subjetivo...

Esta curiosa postura, en relación a la práctica más inmediata, culminará en la tácita propuesta de que «lo español», un «nuevo espíritu español», que en su vaguedad tanto valdrá para la Cruzada, como para quienes se instalen en posturas críticas, busque el modo de integrarse en las «nuevas corrientes» estéticas; unas «nuevas corrientes» que, en estos primeros años, tal vez, creyeron personificados en los autores que compusieron la «Primera Exposición Antológica de la Academia Breve de Crítica de Arte» (Biosca, 1945): Nonell, Zuloaga, Benedito, Llorens Artigas, M. Villá, P. Cossío, E. Casanovas, A. Ferrant, Gómez Cano y M. Blanchard y a quienes habría que añadir Zabaleta (el preferido de Eugeni d'Ors y de los editores de algún perdido manual de «Formación del Espíritu Nacional»), B. Palencia, y algún otro autor de cualidades artísticas comparables. Autores que expresan el modelo estético y tácito de la «Nueva Academia Oficiosa», que señalaba más arriba, y que se mostraba perfectamente segregada de lo propiciado por los ambientes académicos más tradicionales (relacionados con personajes como Fernando Álvarez de Sotomayor, Pedro Pruna, Luis Berdejo, Marcelino Santa María, José Planes y, en general, quienes «controlaban» las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes¹²).

3. LA AUTARQUIA, 1945-1956

El desarrollo de los acontecimientos en los frentes europeos muy pronto proporcionaría a quienes se sentían vencedores un importante obstáculo para seguir por el camino trazado. Los caballeros teutones, a pesar del supuesto auxilio divino, sucumbían ante las «hordas rojas» y sus «compañeros de viaje» de las democracias occidentales... Y los nuevos próceres comprendieron enseguida que, si querían mantenerse en la poltrona, tendrían que replantear sus radicales posturas ante un entorno que no podía ver con buenos ojos a quienes participaban de los principios que habían convertido Europa en un lodazal de sangre.

Sin embargo, los acontecimientos del entorno geopolítico superaron con mucho lo que podría haberse derivado del esquema maniqueo de los juicios de Nuremberg, porque en el período comprendido entre los años 1945 y

¹² Ver los repertorios documentales de AGUILERA CERNI, V.: *La posguerra. Documentos y testimonios*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1975; CALVO SERRALLER, F.: *España. Medio siglo de arte de vanguardia, 1929-1985*. Madrid, Fundación Santillana, Ministerio de Cultura, 1985.

1956, además de la «condena universal» de los regímenes fascistas, surgiría una dinámica política nueva, derivada de las contradicciones internas del grupo que «había ganado» la guerra y articulada según la doble polarización este-oeste y norte-sur. Una doble polarización que se concretará, casi de inmediato, en una cascada de acontecimientos: en 1946, como un «fleco» de la Segunda Guerra Mundial, comienza el conflicto vietnamita (de momento, entre el general Giap y los franceses); en 1949, el mismo año de la proclamación de la República Popular China, se crea la OTAN; un año después, China y la URSS firman un pacto de amistad y alianza mutua; un pacto que mostrará su sentido casi de inmediato, con la crisis de Corea (1950-1953).

Por lo que aquí interesa, conviene destacar que entre 1945 y 1956, y por la conjugación de aquella doble polaridad, resulta la «clásica» articulación en países desarrollados, capitalistas, socialistas y Tercer Mundo. Y ya se comprenderá que, con este repertorio de posibilidades y desde los planteamientos jurídicos de 1939, la libertad de alineación del general Franco era muy limitada.

Sin embargo, a pesar de que a finales de 1946 la Asamblea General de las Naciones Unidas decidiera retirar los embajadores de Madrid, como veíamos en el período anterior, las autoridades franquistas también habían comenzado a caminar por los senderos una cierta integración política. Aprovechando las contracciones y paradojas derivadas de la confrontación entre el modelo capitalista alemán y el del resto del mundo desarrollado, el general Franco había comenzado a jugar en los dos tableros a la vez. Así, poco antes de que las tropas alemanas invadieran Polonia, algunas de las más importantes firmas norteamericanas ya habían comenzado a invertir en España... Más tarde vendrían la División Azul y las manufacturas textiles para los ejércitos aliados...

Desde 1945 la prensa, la controlada prensa española de la posguerra, se estaba haciendo eco de «noticias» en las que el «modo de vida americano» aparecía como referencia obligada y estrafalariamente exagerada. Desde esos momentos, todo lo norteamericano se presentará cargado de matices positivos; todo lo norteamericano —hasta lo más absurdo— se convertirá en material noticiable... En suma, el modelo cultural norteamericano aparecerá ante los ojos desconcertados de los españoles como un modelo a imitar... Desde su dogmático anticomunismo, las autoridades franquistas habían decidido dirigirse a quienes, sin ninguna duda, deberían preservar al «mundo civilizado» de los nuevos embates del Maligno. Y el Estado español comenzó a trabajar para que quienes se hallaban bajo sus designios comenzaran a ver al gran Estado norteamericano como un ente benefactor, como un polo de poder y de cobijo, como la gran esperanza blanca, como una especie nueva de señor feudal, hacia quien debíamos dirigirnos para intercambiar vasallaje y protección... Y la maniobra salió tan bien que, años después,

para el tristemente famoso «Comité de Actividades Antinorteamericanas», la militancia antifranquista ya era considerada como un «antecedente sospechoso»...

Y lo más curioso de todo es que, a pesar de que el sometimiento de Franco a los Estados Unidos estaba tan claro como el agua clara, las limitaciones de las respectivas administraciones y, sobre todo, las maniobras que tuvieron lugar en las Naciones Unidas, dejaron en suspenso un camino que en el plano institucional se tomó con retraso. Valga un dato poco conocido: el 22 de marzo de 1945 (el bombardeo de Hiroshima aconteció cuatro meses después), la agencia EFE hacía público un acuerdo entre los gobiernos norteamericano y español, según el cual, este último se comprometía a ceder a aquel un aeropuerto, próximo a Barajas, «destinado a manejar los suministros para las poblaciones europeas liberadas». Luego, en diciembre del 46, la Asamblea General de las Naciones Unidas acordaría la retirada de embajadores y la inauguración de Torrejón tendría que esperar hasta el 53, el mismo año del estreno de «Bienvenido Mister Marshall»... Todo un símbolo.

Desde estas premisas y desde entonces, los intereses aglutinados por Franco se manifestarán buscando el modo de aproximar el sistema político y la estructura económica a los de las potencias vencedoras...

El modelo cultural

Se ha dicho que, en el sentido ideológico, la autarquía es la fase de transición entre el ideario nacionalcatolicista y los postulados del pragmatismo tecnocrático que se diseñarán desde los cuarteles de invierno del Opus Dei (que, por cierto, es aprobado por la Santa Sede por esos años, concretamente, en febrero del 47). Ya hemos tenido ocasión de ver hasta qué punto este tipo de valoraciones han de ser matizadas. Y es que, como resulta obvio, hay muy poca «distancia ideológica» entre los planteamientos del Opus Dei y los que surgen del derecho canónico... De ahí que, para este período, resulte mucho más relevante destacar la sustanciación (estabilización) del «modelo cultural» del período anterior en el que, como mucho, tan sólo podemos advertir una cierta modificación en el «polo» de la praxis, que del indefinible carácter de las primeras «familias» del régimen, pasará a la rígida articulación impuesta por los cada día más poderosos e influyentes miembros del Opus Dei. Dicho de otro modo: podemos considerar este período como una fase de transición que se produce al pasar del estado anterior a un nuevo modelo de poder en el que el terreno de la praxis (la acción administrativa) será ocupado por un grupo social fuertemente homogeneizado según los «patrones tácticos» del Opus Dei.

Por el otro lado, por el de los «principios éticos», hay que destacar la acentuación del influjo de Ortega, que regresa a España, precisamente, en 1945, y encuentra el terreno libre para integrarse con rapidez en unos am-

bientes muy necesitados de «intelectuales» que, al menos, no militen en posturas antagónicas a los Principios de Movimiento Nacional, de manera que a su muerte, ocurrida diez años después, ya se habrá convertido en el gran santón de la inteligencia española oficial y oficiosa.

Por otra parte, y en relación a los acontecimientos del entorno, fueron años en los que, a partir de los sucesos que tuvieron lugar en la ONU y de la hábil propaganda franquista, el pueblo español acabó asumiendo el estado de «pueblo asediado e incomprendido» que tanto convenía al ideario joseantoniano y, sobre todo, a eso de «la unidad de destino en lo universal». Contra ese postulado, en estos mismos años, surgiría la otra bandera no menos banal del «España no es diferente», bajo la que se alinearían los incipientes sectores de «oposición», si por tal podemos entender a aquellos grupos que, a medida que son desplazados del poder, comienzan a cobrar carta de naturaleza y a difundir la idea de que, por encima de las peculiaridades culturales españolas, el Estado debería adaptarse a las formas políticas del entorno.

En definitiva, son años en que las nuevas autoridades deben ceder ante la presión del entorno y aproximarse aún más a los Estados Unidos de Norteamérica con lo que todo ello suponía. Por lo que a nosotros nos interesa: nos hallamos en una fase que desde el aspecto cultural supone la decisiva integración de España en el círculo de influencia norteamericano. O dicho de otro modo: a pesar del aparente aislamiento político español, la autarquía determina una fase de transición que acabará concretándose en la conversión del viejo modelo cultural español en un modelo supeditado a la hegemonía norteamericana y, por lo tanto, al sistema cultural propio del modelo capitalista desarrollado. Un modelo cultural del que aquí se tenía una idea tan distorsionada como la que, pasando por encima de los «recursos metafóricos», aparece en «Bienvenido Mister Marshall», y que pudo dar lugar a anécdotas como la que se atribuye a cierto alto funcionario cuando, a causa de sus obligaciones políticas, hubo de viajar a Nueva York y, al ver la ciudad desde el avión, dijo a su acompañante:

—Aquí, entre nosotros, hemos de reconocer que Nueva York es una gran ciudad...

Por efecto de todas esas circunstancias, se advierte una clara «apertura cultural» que se dejará sentir, sobre todo, en el ambiente literario. Son los años de la aparición de *Índice* (fundada en 1945 por Juan Fernández Figue-roa) e *Insula* (1946, Enrique Canito y José Luis Cano) el inicio de la difusión de la literatura del exilio. En 1947 Gabriel Celaya publica «Tranquilamente hablando»; un año después, el mismo en el que Ortega funda el Instituto de Humanidades, y desde unos planteamientos bien distintos, Miguel Delibes da a la luz «La sombra del ciprés es alargada» y Américo Castro, «Realidad histórica de España». En el 49, aparecen «La espera», de José María Valverde e «Historia de una escalera», de Antonio Buero Vallejo. En el 50, «Ángel fieramente humano», de Blas de Otero; en el 51, «La

colmena», de Cela; «Industrias y andanzas de Alfanhui», de R. Sánchez Ferlosio y «Redoble de conciencia», de José Hierro; «Escuadra hacia la muerte», de Sastre; «España, un enigma histórico», de Claudio Sánchez Albonoz...

En síntesis, la sociedad española comenzó a «reestructurarse» en torno a una serie de «modelos culturales» impuestos por la nueva situación y, a medida que se atemperó la presión represiva del franquismo, por la recuperación de los «viejos estigmas» que habían conducido a la contienda civil:

a) El sistema cultural de referencia, derivado de los valores explícitos del Movimiento Nacional, progresivamente reducido a una naturaleza puramente referencial, etérea y abstracta que, propugnado desde los sectores más integristas, ya hemos visto como desde muy pronto fue sustituido por la «praxis cristiana» que suponía la Ley de Educación. Ya por estos años parece clara la imposibilidad de conseguir una cultura material específicamente española según patrones nacionalcatolicistas (el supuesto «casticismo» de los años cuarenta y cincuenta muy bien puede interpretarse como la muestra tangible de incapacidad para hacer «otra cosa»).

b) El modelo cultural (el modelo de las sociedades capitalistas desarrolladas) enarbolado por quienes, desde posturas estrictamente teóricas, vienen a reflejar el carácter de provisionalidad del régimen franquista y apuestan por una total integración de la práctica política española entre el resto del mundo capitalista occidental. Supone la búsqueda de una cultura material acorde con la corriente política integradora (Ridruejo, Laín-Entralgo, Madariaga, etc.) que, por una lógica paradójica, enseguida se mostrará coincidente con la derivada de la praxis franquista en la tácita aceptación de los fenómenos generados en el área cultural dominante (USA).

c) El modelo socialista. Fomentado desde los grupos políticos y sociales que, reaparecen en estos años y comienzan a ejercer su actividad en la órbita del PCE. Grupos que propugnan un modelo cultural que, ante todo, conecte con el internacionalismo revolucionario que acaba de consagrar la consolidación del régimen soviético y que, de inmediato, entrará en una fase de expansión que se materializa, sobre todo, en el continente asiático.

Tres modelos culturales que contenían implícitos otros tantos subsistemas estéticos... Subsistemas estéticos que, desde el final de la Segunda Guerra Mundial y en relación a sus respectivas situaciones en los años treinta, se habían modificado sustancialmente. En primer lugar, el centro de gravedad de las vanguardias, como el «centro de gravedad económico», había pasado de París a Nueva York y, por si ello fuera poco, nuevas ideas y nuevos objetivos comenzaban a abrirse camino: es el momento en que el modelo de Kandinsky, a medio camino entre el metalenguaje poético y la tradición idealista, comienza a ser sustituido por una visión del arte que trata de entrar en contacto con patrones culturales orientales...

Desde 1945 Mathieu comienza a pintar directamente con el tubo. Entre 1946 y 1951 Wols replantea el concepto de «composición» perceptiva (el carácter estimular) tradicional de la pintura. En el cincuenta y dos, Harold Rosenberg emplea el término «Action Painting» para referirse a un conjunto de pintores norteamericanos muy relacionados con la galería Peggy Guggenheim. En contrapartida, al año siguiente y llevando al límite el nuevo concepto de «acción creadora», Rauschenberg, realiza su «Dibujo de De Kooning, borrado». En el cincuenta y cuatro, comienza el periplo del Espacialismo y la serie de «lienzos-pared» de Rothko...

La actividad de la «Nueva Academia»; de Biosca a Cultura Hispánica

Naturalmente, la «Academia breve de Crítica de Arte» continuó su «plácida» andadura durante estos años... Ya hemos visto las cualidades del colectivo humano, que desde un peculiar mecenazgo, hizo posible su aparición. Cumple ahora atender a su desarrollo que, en síntesis, podemos acotar en torno a los siguientes puntos:

a) Lo que se llamó la «Escuela de Madrid», extraño híbrido entre aquel «expresionismo light» propugnado desde las atalayas falangistas y el desarrollo formal del subjetivismo posimpresionista, que, en su propia naturaleza, acaso sea el más significativo dato para comprender el alcance real de la aventura orsiana y sus efectos en un ambiente social tremendamente conservador. (La nueva Escuela de Madrid, se mantuvo inalterable durante todo el período como el más importante «recurso» comercial de las pocas galerías madrileñas que merecían ese nombre.)

b) La implantación de la heterogénea «escuela de Barcelona», aglutinada entre el desarrollo de las fórmulas posimpresionistas derivadas del «noucentisme» y la expansión de la pintura «de género».

c) La perezosa reimplantación de lo que se han llamado «las vanguardias», efectiva a partir de 1949, en torno al «Séptimo Salón de los Once» (en ese Salón se expusieron obras de Bohigas, Dalí, Cuixart, Miró, Oteiza, Padrós, Ponç, Puig, Tàpies, Torres García, Zabaleta y Zanini), cuando las puertas de la galería Biosca se abrieron para dejar paso a Dau al Set y a unos cuantos autores más que, de hecho, representaban las posturas estéticas más «avanzadas» de esos años¹³; unas posturas que, por supuesto, seguían dependiendo de las tradiciones europeas anteriores a la Guerra.

¹³ Con el paso de los años, esta actitud vanguardista acabará decantándose en beneficio de Tàpies que, a partir de 1952, gozará de un fervor cuasimístico de la Academia sus obras aparecerán en el «Noveno Salón», en la «Octava Antológica de la Academia Breve de Crítica de Arte», en el «Décimo Salón» —en el término estará presente Saura—, en la «Novena Antológica», y en una exposición personal de la galería Biosca —1953—.

Pero, sin duda, lo más destacable de la «Academia Breve» de estos años se encuentra en la retícula de relaciones que sus miembros supieron establecer con la Administración franquista. Entre esas relaciones hay que señalar el fortísimo impulso recibido desde el Museo Nacional de Arte Moderno (su director, E. Lloset, es miembro de la «Academia»), en donde se celebrará el «Tercer Salón» (1945), el «Cuarto» (1947), el «Quinto» (1947) y el «Sexto» (1948), y el peculiar maridaje que, también por estos años, quedó establecido entre quienes participaban en sus actividades y el Instituto de Cultura Hispánica; una entidad que se dejará sentir su más decidido apoyo a «cierto» arte contemporáneo, sobre todo, a partir del año 1947.

En ese año de 1947, de acuerdo con los planteamientos propagandísticos del régimen, Cultura Hispánica promueve una exposición («Arte español contemporáneo») destinado a ser exhibida en Buenos Aires; su organización correrá a cargo de F. Alvarez de Sotomayor —director del Museo del Prado—, E. Lloset —director del Museo Nacional de Arte Moderno— y del pintor J. Aguiar. El resultado de la selección encendió las iras del sector orsiano que, de la pluma de E. Azcoaga, se dejó oír con un artículo «antiacademicista» (Índice, 15, 1947), en el que hacía responsable al «mal gusto» de Alvarez de Sotomayor del resultado de una exposición que no parecía haber tenido otra intención que apoyar un tipo de arte periclitado, y en todo caso, radicalmente ajeno a la realidad del momento...

El artículo de E. Azcoaga debía ser bastante representativo de lo que opinaba el círculo orsiano, porque ese año de 1947 supone la definitiva quiebra de la influencia del academicismo más tradicional sobre el escaparatismo artístico del régimen franquista. De manera que, cuando en 1951, bajo los designios de Sánchez Bella y de Leopoldo Panero, Franco acuda a visitar la Primera Biental Hispanoamericana de Arte, podrá ver obras de los autores más innovadores que habían pasado por los salones orsianos y entre quienes destacaban Oteiza, Tàpes, Cossío, Cuixart...

De hecho, en esos años y en los sucesivos, el Instituto de Cultura Hispánica se convertirá en la entidad que más se significará en apoyo del «nuevo arte», por encima, incluso, del Museo Nacional de Arte Moderno. Así, Cultura Hispánica aparecerá colaborando con Fernández del Amo en la organización del Congreso de Santander que, por cierto, interesó a otro «mago» de la propaganda franquista, el joven Fraga Iribarne, a la sazón, encargado del «Curso de Problemas Contemporáneos» en que se inscribió dicho Congreso. Cuadernos Hispanoamericanos se convertirá en una tribuna privilegiada desde la que se tomará decididamente partido por el «nuevo arte»...

Y no se crea que este influjo era algo personalizado en la figura de E. d'Ors, porque en 1954, poco después de su muerte, con ocasión de la III Biental Hispanoamericana, el apoyo al «nuevo arte» llegará al extremo de propiciar una exposición que habría sido absolutamente impensable diez años antes: «El arte moderno en los Estados Unidos». En ella y a partir de

los fondos del MOMA, pudieron contemplarse por primera vez en España obras de Albers, Baziotes, Breuer, Calder, Davis, de Kooning, Feininger, Gorky, Hooper, Kline, Lasansky, Levine, Man Ray, Motherwell, Pollock, Pendergast, Rothko, Rusel, Shahn, Joseph Stella, Stettheimer, Still, Tobey, Tomlin y Max Weber.

Como sucedería veinte años después con Franco, en el año 1953, d'Ors pudo morir tranquilo con la conciencia de haber cumplido su misión, de haber dejado el ambiente artístico capitalino oficial y oficioso «atado y bien atado» y, sobre todo, de haber sido el artífice de una especie de «círculo» o «polo emisor» del que saldrá lo más florido de los años venideros. Porque si repasamos la lista de nombres de quienes participaron activamente o simplemente colaboraron en las actividades de la «Academia Breve» durante estos años, encontraremos a quienes acabarán protagonizando¹⁴ la parte más significativa del desarrollo artístico contemporáneo español y... algo más. Hagamos memoria aleatoria: Camón, Luis Felipe Vivanco, Enrique Azcoaga, José Félix de Lequerica, Camilo José Cela, Manuel Sánchez-Camargo, Eduardo Lloset, Conde, Dionisio Ridruejo, Blanco Soler, Gustavo Gili, Lloréns Artigas, Juan Antonio Gaya Nuño, Vicente Aguilera Cerni, Tàpies, Saura, Oteiza...

Pero veamos la versión que Tàpies nos trasmite de aquellos momentos y de su relación con el círculo orsiano¹⁵:

«Entramos en contacto directo con él (con d'Ors) ya que nos invitó a participar en uno de los "Salones de los once". La idea que teníamos de d'Ors nos perturbó bastante en aquel momento. Recuerdo muy bien que nos reunimos todos a fin de resolver el dilema: participar o no participar. Dilema que actualmente aún se plantea con ciertas invitaciones. Al fin decidimos que era mejor acudir y que todo el mundo pudiera ver nuestra obra. Y la verdad es que cuando le tratamos personalmente nos llevamos una sorpresa agradable. En efecto, todavía conservaba una humanidad y una cultura que impresionaban.»

«Ingenuidad» que, como es obvio se concreta en la visión que Tàpies tenía —y sigue teniendo en el momento de contestar a las preguntas de Imma Julián— de ese «todo el mundo»; de esa «madre de todas las contradicciones» que lastrará a toda la práctica artística española contemporánea y, en especial, a la que surja en la «capital del Imperio»: un mercado o, si se prefiere, un entorno sociocultural que, frente a lo que sucediera allende nuestras fronteras desde la segunda mitad del siglo XIX, no se nutre de los «altos estratos» de la burguesía industrial y financiera, que hicieron posible la rápida recuperación del mercado artístico catalán, sino sobre los restos de una ana-

¹⁴ Ver nota 21.

¹⁵ JULIAN, I., y TAPIES, A.: *Diálogos sobre arte, cultura y sociedad*. Barcelona, Icaria, 1977, p. 28.

crónica aristocracia terrateniente, que se resiste a toda transformación, que se niega a modificar sus pautas de conducta, que, en definitiva, pretende vivir al margen del reloj de la Historia. Pero que, a la vez, y en principio, no tendrá ningún inconveniente para someterse a todos los «cambios formales» que impongan los nuevos tiempos, sobre todo, si no suponen merma alguna de sus privilegios y, de algún modo, pueden contribuir a proporcionar a sus egregios miembros una imagen de cierta modernidad que desarme a quienes les tilden de inmovilismo, de permanecer anclados en el paso o de rechazo a toda forma de progreso. En definitiva, que les muestre revestidos de una nueva imagen que, sin renunciar a su situación, les permitiera aparecer a tono con los nuevos tiempos, con las nuevas corrientes culturales y, cómo no, con los nuevos gustos. Es decir, una situación que, como resulta evidente, será la misma que asuma el régimen franquista al finalizar la Segunda Guerra Mundial, cuando sus dignatarios se hallen en una situación tan anacrónica como la de quienes conformaban su base social más significativa.

Y es el mismo Tàpies¹⁶ quien también ilustra muy bien esta situación en sus orígenes, poco antes de que se ponga en marcha toda la maquinaria de las Bienales:

«Creo que el Régimen tuvo deseos de dar una imagen oficial pero en un momento dado pretendió cambiar su imagen. Tenía a su servicio las revistas *Vértice*, la *Historia de la Cruzada* y el dibujante Sáenz de Tejada. Sin duda alguna, debían tener sus mercenarios pero se trataba de artistas más bien mediocres y sin prestigio alguno. En 1949, cuando expusimos en el "Salón de los once" nos dijeron que habría periodistas de *ABC* con fotógrafos pero la verdad es que nunca salieron fotografiados. Eugenio d'Ors nos decía que sí, pero también nos aclaró que era para la versión que se hacía para el extranjero, ya que querían demostrar que también tenían una vanguardia. En general, todo lo de Madrid nos daba mucho asco y todo lo que se producía allí nos parecía excesivamente académico...»

Al margen de las reservas de Tàpies sobre lo que le dijera d'Ors, indirectamente, una cosa resulta clara: la temprana concienciación de que, como desarrollo de lo que ya viéramos en el período anterior, el objeto artístico contemporáneo, estuviera o no sometido al intento de crear una «Nueva Cultura Hispánica», también podía «funcionar» como soporte de una cierta cosmética cultural, que ayudara a transformar la «imagen» internacional del régimen franquista¹⁷.

¹⁶ *Idem*, p. 49.

¹⁷ Es muy interesante destacar, en relación a estos círculos, el que, según Ayllón, se creó al poco de la llegada de Juana Mordó a España (1943), quien agrupó una tertulia que se reunía una vez a la semana y en la que, entre otros, acostumbraban a participar Eugeni d'Ors, el propio Ayllón, Saura, Lain Entralgo y Dionisio Ridruejo.

Los problemas estéticos españoles. El complicado problema de la abstracción

A comienzos de los años cincuenta, poco después de que la Cámara de Representantes de los Estados Unidos aprobara el primer crédito a España (1950), la Dirección General de Relaciones Culturales había tomado la iniciativa de concurrir a los premios convocados por el Instituto Carnegie de Pittsburg, en lo que puede ser interpretado como una de las más sagaces maniobras de Luis González Robles para construir el mecanismo que «lanzará a las vanguardias españolas» durante toda esa década, y que buscará un importante punto de apoyo en ciertas instituciones que, a su vez, actuarán de puente hacia otras —también norteamericanas— que, por entonces, ya tenían la facultad de «consagrar» a los «nuevos valores». La maniobra culminará con el lanzamiento internacional de *El Paso*... Pero antes de llegar allí había que resolver una importante serie de problemas de raíz común: la ya tradicional falta de sintonía entre el arte español y las vanguardias...

Y el primer paso en esa dirección tenían que darlo los creadores; unos creadores que, contagiados del ambiente general de integración, debieron esforzarse en quemar etapas tratando de asimilar las cualidades que, al menos en lo aparente, caracterizaban a «las vanguardias». Son los años en que surgen por doquier grupos más o menos organizados de creadores que, bajo la bandera del manifiesto, con el aval de algún «intelectual» (poeta o crítico) y el amparo de las instituciones, se lanzan a la aventura. Son, en definitiva, los años de la Escuela de Altamira, del Grupo Pórtico, de los Pintores Indalianos, de la Librería Clan, de Dau al Set, del Grupo Lais, del Grupo Z, de Inter-Nos, del Grupo Tahull, de la Agrupación de Artistas Actuales, de Sillex, Velasco, Espacio, Koiné¹⁸...

¹⁸ Son los años de la Escuela de Altamira (Santander, 1944-1949), en los que Mathias Goeritz encabeza el primer intento relevante de conectar con aquellas «iniciativas marginales» anteriores a la Guerra Civil (ADLAN). Las conclusiones de la «Segunda semana internacional de arte», en la que participan Baumeister, Gasch, Santos Torroella, Sartoris y Vivanco (IX-1, 50), pueden servir para caracterizar a la mayor parte de los movimientos de estos años:

- «1. La Escuela de Altamira no se adhiere a los postulados teórico-vitales del Surrealismo, pero reconoce que ha contribuido ampliamente a plantear el problema de la libertad de creación en el arte.
2. Esta libertad ha enriquecido el ámbito vital y expresivo del arte, facilitando la investigación de ciertos enigmas de lo desconocido.
3. El arte absoluto, por hallarse todavía en pleno desarrollo, no le reconocemos, por ahora, ningún límite.
4. Para que ese desarrollo pueda verificarse totalmente, subrayamos el hecho de que el arte absoluto debe entrar en un periodo de selección, para no ser diluido en el academicismo de sus simuladores.
5. No creemos en la existencia del arte social; creemos en la realidad del hecho social en el arte.

¿Qué puede extraerse de este variadísimo repertorio de grupos? Creo que los planteamientos estéticos implícitos en todos ellos, con la excepción de la AAA y las agrupaciones «cuasiacadémicas», pueden sintetizarse en los siguientes puntos:

1. El más que evidente predominio de la periferia sobre el centro y, en esa periferia, del área catalana en el desarrollo de las iniciativas artísticas innovadoras más importantes.

6. El hecho social en el arte es un hecho natural. La finalidad propagandística responde a una alteración de su naturaleza que corrompe sus valores específicos.»

Poco después aparece el «Postismo», en Madrid en 1945, por iniciativa de Carlos Edmundo de Ory, Eduardo Chicharro y Silvano Sernesi, dentro de una concepción del hecho artístico muy relacionada con el «primer arte franquista», en cuyo seno se edita un curioso manifiesto de fuerte sentido espiritualista y evidentes conexiones con el surrealismo, pero que, en lo tocante a la producción artística, permanece muy cerca de la tradición académica; acaso por ello, a pesar de un cierto brillo momentáneo, carecerá de trascendencia posterior.

Justo lo contrario sucede con el «Grupo Pórtico» (Zaragoza, 1947-1952), que por su parte, será una especie de expansión de la Escuela de Altamira, inclinado hacia ese «peculiar constructivismo» de quienes se agruparon en el Salón de Otoño de 1922 y que tendrá una enorme difusión en Zaragoza y en Madrid.

Como una curiosa solución de compromiso entre los planteamientos formales surrealistas (del «surrealismo figurativo») y la tradición académica en clara relación con aquel «expresionismo light» del primer franquismo y con el «Postismo», aparece en 1946 y en Almería, lo que dio en llamarse el grupo de «Pintores indalicanos»; un curioso grupo que, tratando de expresar el mismo «primitivismo» de la «Escuela de Altamira», se vuelve hacia las culturas prehistóricas del sur para desarrollar un tipo de producción que conocerá gran éxito durante todo el periodo de la autarquía.

En relación al tímido resurgimiento de los valores nacionalistas catalanes, también hemos de recordar la temprana aparición, en 1948, de «Dau al Set» (con los antecedentes de 1946: la exposición «Tres pintores y un escultor», en la Sociedad Excursionista Els Blaus, de Sarrià y en la que coinciden Joan Ponç, Cuixart y Tàpies; y la revista *Algol*, también de 1946, y en la que se reúnen Ponç, Mercadé, Boadella, Joan Brossa, Arnau Puig). «Dau al Set» es uno de los pocos movimientos que fueron capaces de enlazar, sin gran desfase cronológico, con las corrientes vanguardistas europeas del momento, a la sazón, polaridades en torno al surrealismo y que, de hecho, pudo dar una respuesta a la demanda generada por la sociedad catalana, manifiestamente alineada con los patrones socioculturales del resto de Europa. De hecho, Dau al Set, se sale de la «dinámica cultural española» para propiciar la asimilación y difusión de las aportaciones estéticas centroeuropeas y, en especial, de las obras de Klee, Ernst y Miró. Con unas formulaciones muy similares a los que luego asumirá «El Paso», también en Barcelona, hay que destacar la aparición (XI-1949) del grupo «Lais», responsable, a su vez, de un curioso manifiesto (el «Manifiesto negro»), que pudo ser referencia inspiradora de la mayor parte de los que se redactaron con posterioridad.

La librería Clan, especie de derivación del Grupo Pórtico en Madrid, que supondrá el punto de arranque de quienes acabarán integrando El Paso y, en especial, de Saura. Valencia tampoco quedará al margen de esta eclosión de grupos y manifiestos: en febrero del 47 se sustancia el «Grupo Z», en torno a la Librería Salvador Faus.

En relación al progresivo arraigo de la abstracción, a finales del 53 hallamos en Cataluña al efímero Grupo Inter-Nos, organizado en torno al Museo de Granollers.

2. La sólida implantación (reimplantación) de la discutida «tradición surrealista» europea, como elemento más característico de lo que se supone que es «la vanguardia» de esos momentos¹⁹.

3. Una muy fuerte actitud «primitivista» que está implícita en los nombres de los grupos y que nos remiten al punto anterior con unos matices que podrían haber hecho sonreír a Lévy-Strauss y a Morris.

4. Una actitud estética general muy abierta que se traduce en una clara predisposición hacia la abstracción, como «forma de expresión natural» de lo anterior, es decir, del arraigo surrealista y de las posturas «primitivas».

En otro orden de cosas, aunque en íntima relación con estos acontecimientos pero, sobre todo, con el explícito y general intento de conectar con «las vanguardias», aún hay que destacar otro fenómeno de complejas implicaciones: la implantación (recuperación) del «viaje a París» como especie de «rito de transición» en la conversión del «artista común» en «artistas de vanguardia» y, en consecuencia, de un «nuevo» modelo social de artista²⁰. Un nuevo modelo de artista que, para serlo de modo completo, debía haber entrado en «contacto» con el «Templo de las vanguardias» y, sobre todo, con el «Sumo Sacerdote» (naturalmente, Picasso)... Al margen de la «anécdota», me interesa destacar una circunstancia que está implícita en este «rito de paso» y que refuerza el punto 2: la conciencia generalizada de que, aún por estos años, el desarrollo de las vanguardias estaba teniendo lugar, sobre todo, en París.

También en 1953, se concreta «LADAC», otra «versión local» de la Escuela de Altamira, en este caso, encabezada por Millares. Su acción es prolongación de la emprendida por Westerdahl en su *Gazeta del Arte*, que será continuada por el Museo Westerdahl de arte abstracto de Tenerife (inaugurado en 1953).

Dos años después y en relación al desarrollo de «Tais» e «Inter Nos», aparecerán varios nuevos grupos de existencia variable, que, de hecho suponen un repertorio de posibilidades que van desde la más pura abstracción al más estricto academicismo: el «Grupo Tahull» (integrado por Muxart, Guinovart, Tharrats, Aleu, Cuixart, Tàpies, Mercadé y Rodríguez Aguilera); «Silez», «Velasco» —polarizado en torno a la galería del mismo nombre—, y por fin, ya en el 56 la «Agrupación de Artistas actuales», especie de agrupación «colegial» de artistas que tomará la iniciativa de una parte muy importante de las actividades artísticas la Barcelona de la estabilización.

En Córdoba y, al parecer, por influjo de Oteiza, en 1954, nacerá el grupo «Espacio»; dos años después, ahora en Salamanca, y con un manifiesto que acentúa el sentido elitista del arte y, en cierto modo, nos remite al «estilo literario» de Camino, surgirá «Koiné»...

¹⁹ No creo que, a pesar de las relaciones con el surrealismo, esta «vanguardia» pueda relacionarse con la obra que en esos mismos años realiza Dalí, quien ya se encuentra inmerso en una fase «manierista» (en el sentido de A. Bonito Oliva) de fortísimas connotaciones académicas. Su proceso, en coordinadas culturales y al margen de las circunstancias a que me referiré más adelante, creo que son comparables a las de Berruguete, una vez regresó a España.

²⁰ En relación a este fenómeno hay que destacar la acción de las instituciones francesas en España y, sobre todo, las ubicadas en Barcelona.

Naturalmente, la acción de los creadores será secundada y reforzada por el resto de los grupos de «formación específica» y, en particular» por los «teóricos». Unos «teóricos» que, mucho más volcados hacia las instituciones, darán muestra de una relativa capacidad organizadora, que se concretará en la proliferación de publicaciones periódicas especializadas en arte, en torno a las cuales irán «definiéndose» distintos «grupos de valoración estética» homogénea que, en lo más significativo, se definen de acuerdo a la postura tomada ante el problema de la abstracción²¹.

Un problema desarrollado en paralelo a la acción de los salones orsianos, desde el final de la Segunda Guerra Mundial hasta el año 1956, y que generó una serie de polémicas que acaso sean los mejores testimonios para reforzar lo que en los anteriores capítulos pudieran haber parecido juicios gratuitos, y sobre todo, para contemplar hasta dónde habían calado las «nuevas ideas estéticas» entre quienes, a la sazón, componían los grupos sociales de elevada cualificación estética; porque, como veremos enseguida, si los legos

²¹ Así, a la desaparición de «Santo y Seña», a la que me refería antes en relación a la «Academia breve», fue seguida de el nacimiento de «Arte y Letras» (1943), dirigida por Jesús Sainz Mazpule y en la que destacaban Castro Arines y Manuel del Arco. Previamente a la aparición de «Arte y Letras», en 1942, había surgido otra importante revista: «El Español. Semanario de la política y el espíritu», creado por Juan Aparicio, Jefe de Prensa y Propaganda, y en la que, entre otros, colaboraron con asiduidad José Francés, Lloset, E. Azcoaga, Sánchez Camargo, L. Gil Fillol y J. M. Junoy (esta revista desaparecería temporalmente en 1947, para reaparecer poco después en el cincuenta y tres).

Poco después, y en relación a la creación del CSIC, ve la luz otra importante publicación, la «Revista de Ideas Estéticas», y en la que destacan los nombres de Camón, Mirabent, Lafuente Ferrari, Chueca, Eugenio Montes, F. García y Ortiz Taranco, E. Aguado, R. del Arco y E. Azcoaga. Ya dentro de la autarquía, en junio del cuarenta y cinco, aparecerá «Cartel de las Artes», dirigida por E. Azcoaga y en la que destacan las colaboraciones de Santos Torroella, F. Mateos y J. E. Cirlot. En el mismo año surgirá «Leonardo», revista que pretende relacionarse con la tradición orteguiana y en la que escribirán E. Lafuente Ferri, R. Gullón, E. Azcoaga, X. de Salas, bajo la dirección de Tristán de la Rosa y la tutela editorial de Alejo Climent.

En Barcelona a mediados del 47 hay que destacar la aparición de un germen que acabará convirtiéndose en el polo más activo e influyente del desarrollo artístico catalán de los años cincuenta. Me refiero a la revista «Cobalto», dirigida por J. M. Junoy y en la que actúa como subdirector Santos Torroella que, a su vez, asumirá la dirección a partir del número 4. Esta revista, que en el año 1949 tomará el nombre de «Cobalto 49», será el portavoz del «Club 49», en cuyo haber hemos de citar, en primer lugar, el apoyo decidido que prestó a Dau al Set y a todo el arte catalán de vanguardia y un conjunto de actividades de «divulgación cultural» perfectamente sintonizadas con las actividades de Cultura Hispánica de esos mismos años. Entre esas campañas de divulgación cultural destacan las que tuvieron como objeto el Jazz, y que se concretaron en una serie de conciertos en los que fue posible oír a Dizzy Gillespie, Big Broonzy, Lionel Hampton, L. Armstrong, Sammy Price y Count Basie.

También en Barcelona y a partir de 1942 hay que señalar la aparición de «Revista». Una publicación en la que colaboraron Gregorio Marañón, R. Roquer, S. Suñer, D. Ridruejo, Solé Roig, E. Molist, R. Llates, R. Benet, M. Masriera, J. del Castillo, Tharrats, Rodríguez Aguilera y E. d'Ors. De su primer editorial:

enfocaban mal el «problema», no lo enfocaban mejor los ilustrados. Y digo «lo enfocaban mal» porque en los años cuarenta, treinta años después de la realización de las primeras acuarelas abstractas y cuando «la punta de la lanza» de las vanguardias trataba de abrir camino por derroteros bien distintos, en la España del Franquismo, aún se estaba discutiendo acerca de la «licitud estética» de la abstracción. Y se discutía sobre la «licitud estética» porque en los sistemas de valores del modelo cultural de referencia y del modelo «liberal», radicalmente cristianos, el maridaje entre Ética y Estética era algo absolutamente incuestionable. El resultado de tan peregrina situación será una de las curiosas paradojas que ha conocido el desarrollo del arte del presente siglo.

Desde los sectores oficiales, el problema surgía con una importante tara institucional: la «condena» a que había sido sometido el llamado «arte degenerado» por Hitler. No obstante, aunque esa tara fue disolviéndose con el paso del tiempo y con el curso de los acontecimientos políticos internacionales, aún mantendrá cierta relevancia hasta la década de los sesenta, cuando todavía eran muchos quienes seguían creyendo que el «arte abstracto» era, sobre todo, un arte subversivo...

Sin embargo, lo más relevante no fueron este tipo de argumentaciones, sino las que, en cierto modo, fomentaron las periódicas fases de crisis de la imagen no representativa y que tanta importancia tuvieron en los modelos culturales de fuerte impronta ética: me refiero, claro está, a los «problemas» derivados de su capacidad comunicativa. Una capacidad comunicativa que debe ser condición obligada para un «arte» que no puede vaciarse de «contenido», porque entonces y por pura cualificación «semántica», se convertiría en «algo decorativo» y, por lo tanto, en «no-arte». Ya lo advertía más arriba a propósito de la crítica de Abril y en veinte años poco o muy poco cambiaron las cosas: en los años cuarenta y cincuenta, en la sociedad española, los sectores artísticamente más cualificados seguían sin comprender las transformaciones estéticas surgidas al amparo de las vanguardias y, en especial, las que se derivaron de la transformación de su «esencia»; las que se salieron de los cauces kantianos y las que surgieron de la «objetualización» del «nuevo arte».

«... nos hemos reunido un vasto grupo de personas a quines nos unen las siguientes y expresas sinceras adhesiones: al cristiano como raíz y fundamento en el mismo modo de ser hombre; a Europa como ámbito concreto de la propia existencia cultural, y a España como centro forzoso y orgullosamente aceptado de la propia vida histórica y política... Estas condiciones: cristianismo, europeísmo e hispanidad, nos vedan una manera de ser intolerantes y nos empujan a no reconocer en un orden temporal valor más importante que la persona humana trascendente y engrandecida en su servicio a la patria, la verdad y al Creador, y en la fusión compasiva con sus semejantes...»

En el 56 aparecerá «Revista Mediterraneum», bajo la dirección de Cirici...

De ahí, las dudas, las vacilaciones y los movimientos pendulares que pueden seguirse en los textos de la época, procedentes de unas plumas que, además, debían soportar la «presión social» impuesta por una sociedad que desde 1945, y por las razones ambientales señaladas, no podía permitirse el lujo de salir de la «modernidad».

Sin embargo, no todos los «puntos de partida» del sistema franquista eran negativos para la imagen no representativa. Frente al supuesto carácter «degenerado», frente a los problemas de «contenido» y frente a la «raíz realista del alma hispana», en los planteamientos ideológicos más íntimos del franquismo existía una puerta que ya he mencionado y por la que, como en el chiste, cabían «trenes de costado»: su alineación con el modelo filosófico cristiano más conservador, que presuponía la Ley de Educación de 29 de julio de 1939 y que, de hecho, configuraba el «modelo cultural de referencia».

Y para describir las cualidades de esa puerta nada mejor que leer atentamente el conocidísimo elogiadísimo discurso que, en 1951, pronunciara Ruiz Jiménez (publicado en Cuadernos Hispanoamericanos, 26, 1952) con ocasión de la inauguración de la primera Bienal Hispanoamericana, una de las primeras ocasiones en que los políticos franquistas abrían sus instituciones de mayor rango al arte «abstracto». Un discurso que es todo un manifiesto» de algunas de las circunstancias que ya hemos visto, que ahora podemos reconsiderar, y de la interrelación entre ellas y los «nuevos modelos estéticos»:

«La exposición Bienal Hispanoamericana de Arte constituye la ofrenda de los artistas hispanoamericanos y españoles a la reina Isabel, en el año de su centenario. No es inmerecida esta ofrenda porque en “la divina manera de gobernar” de la Reina se encuentra el módulo perfecto al que se deben ajustar las relaciones entre el quehacer artístico y el quehacer político. Cabría considerar estas relaciones en varios sentidos. La reina Isabel, en primer lugar, organizó un inteligente mecenazgo entre el arte y los artistas que redundó en la creación de aquel espléndido modo de construir del renacimiento español que lleva su nombre. Pero no se limita a favorecer el Arte desde su esfera política sino que traspasa también a esta belleza. En la corte de la reina Isabel, una de las de mayor refinamiento espiritual que han existido en la historia, se ideó la expresión “buen gusto”. Toda la empresa creadora del Estado fue concebida con un sentido de totalidad y proporción que la equiparó a una de arte, a una melodía o a un edificio.»

He ahí un nuevo testimonio de los grados de manipulación a los que llegaban las autoridades franquistas en su empeño por «reconstruir» los hechos del pasado, para poner la Historia al servicio de sus propios planteamientos. Así, pues, se nos excusará que no insistamos en ello más allá de destacar de qué manera Ruiz Jiménez, como tantos de sus colegas, lleva esa reconstrucción hasta el extremo de generar unos «modelos» (políticos o éticos) de todo punto descabellados. Porque hay que ser muy atrevido para decir que «en la divina manera de gobernar de la Reina se encuentra el módulo perfecto al que se deben ajustar las relaciones entre el quehacer artístico y el

quehacer político»; concretamente, en una época en la que el quehacer artístico aún estaba sujeto a patrones sociales medievales. Y en cuanto a considerar al «estilo Isabel» como espléndido modo de construir del renacimiento español», *baste recordar la opinión de Torres Balbás que, en tal peculiar «estilo» veía una de las pruebas más palpables de las peculiaridades de la cultura española del siglo XV y, en especial, de su dependencia de los modelos «anticlásicos» —es decir, «anti-renacentistas» propios de una sociedad aún dependiente de sus tradiciones «orientalizantes».*

Lo del «refinamiento espiritual» acaso sea un modo un tanto «alegre» de calificar hechos como el uso de la Santa Inquisición o la política aplicada a los judíos... sin duda, las más importantes pruebas para concebir la política isabelina como una melodía... Ya se comprenderá que estos planteamientos no son sino una manifestación más del utópico y torpe imperialismo cultural que, por aquellos años, quiso abanderar el régimen franquista a través del Instituto de Cultura Hispánica para, cuando menos, conservar algún rasgo de la parafernalia que se enarboló para desencadenar la Guerra Civil y que, ahora, aparecía absolutamente carente de sentido.

Pero sigamos con las palabras de Ruiz Jiménez:

«Y es que entre el Arte y el Estado existen por razones permanentes y ahora también por otras circunstancias propias de nuestro tiempo, vinculaciones que no pueden olvidarse. La educación del sentido estético es una de las tareas más importantes de los poderes educativos de la Iglesia y del Estado. No es suficiente una formación intelectual mediante ideas; es necesario también estimular la actividad del espíritu creador de formas, y la capacidad para comprenderlas y vibrar ante ellas. Sólo así alcanzaremos una formación íntegramente humana, en la cual los tres valores fundamentales de la Verdad, el Bien y la Belleza no se presenten divorciados.»

Nos hallamos ante el resultado lógico de un sistema que, desde las formulaciones legales del año 1939, lleva aquellos planteamientos hasta sus últimas consecuencias; consecuencias que en el terreno estético pasan por establecer el curioso «menage a trois» definido por el Bien, la Verdad y la Belleza. Entes, que aquí se sobrentienden con los atributos de lo «absoluto» y, por lo tanto, resultan incompatibles con una parte importantísima de los planteamientos artísticos posteriores al año 1900²².

¿Y la función de la Iglesia? ¿Cómo se puede sostener, a mediados del siglo XX, que corresponde a la Iglesia un papel rector en la educación del «sentido estético»?

«Por lo que toca a la creación de las obras artísticas el Estado tiene que huir de dos escollos, que no son sino el reflejo de dos eternos escollos de la política

²² Me refiero al expresionismo alemán y, en general, a todas las corrientes «críticas», hasta entonces, Dada, la parte más agria del surrealismo y, desde luego, obras tan emblemáticas como «El Guernica».

dentro del problema que ahora nos ocupa: el indiferentismo agnóstico y la intromisión totalitaria. El primero prohíbe ante la Verdad y también ante la Belleza; el segundo, las esclaviza, haciendo de las obras de la inteligencia y del arte unos serviles instrumentos de política concreta.

Entre ambos peligros, la actitud a adoptar tiene que arriesgarse a una comprensión viva, inmediata de la naturaleza del Arte. Tiene éste una legítima esfera de autonomía, como expresión libre del alma individual, en la cual no puede el Estado, por su propio interés, inmiscuirse. Lo auténtico es siempre impolítico; lo auténtico en arte —esto es, lo no arraigado en la autonomía creadora— revierte a la larga, sean cuales fueren las medidas proteccionistas adoptadas y los éxitos aparentes, en empobrecimiento y menoscabo de la propia obra política.

Únicamente pues, ayudando a los artistas a ser auténticos, apartándoles de cuantas insinuaciones extrañas puedan desviarles de su propio ser, puede concebirse una verdadera política artística. En nuestra situación concreta, nos parece que esta ayuda a la autenticidad debe adoptarse en dos direcciones: por una parte estimular el sentido histórico, esto es, la ubicación del artista en el tiempo actual huyendo de todo engañoso tradicionalismo formalista; por otra parte, fortificar el sentido nacional, huyendo de todo falso universalismo, de toda provinciana admiración por lo que se hace fuera de la propia patria. Lo cual no representa, ni muchos menos, desviar a los artistas de las corrientes universales del arte, sino tan sólo procurar estén atentos a sus valores propios, a aquellos en los cuales deben apoyarse para producir una obra fecunda.

Ambos peligros (el del tradicionalismo falsamente entendido como una petrificación de las formas antiguas y el del falso universalismo entendido como una superficial y cómoda afiliación a lo que el último grito impone) son dos especies de fugas de la autenticidad propia: una fuga en el tiempo; otra, en el espacio: Son dos encarnaciones externamente diversas, pero idénticas en su profundidad, del pecado capital de la pereza.»

Quizá hasta aquí no se comprendiera la oportunidad de esta dilatada cita en relación al problema de la abstracción. Es de suponer que el asunto haya quedado claro, entre otras razones, porque los razonamientos empleados en estos cuatro párrafos parecen concebidos para otorgar justificación a la imagen no representativa, es decir, a la imagen que, desde la época de Kandinsky, se concibe como nexo de unión entre los espíritus del creador y del contemplador. Un nexo que tiene por fundamento autenticador la preeminencia que, desde este tipo de posturas, se otorga a la individualidad y, por supuesto, al fundamento ontológico de toda imagen artística que se someta al triángulo conformado por el Bien, la Verdad y la Belleza: el sistema de creencias que otorga valor absoluto a estos tres entes y descalifica —como lo hace el propio Ruiz Jiménez— a toda postura materialista que, al parecer, se inhibe ante la belleza. ¿Estaría pensando Ruiz Jiménez en una Belleza artística que, entre sus múltiples cualidades, debe mover al Bien? ¿A qué tipo de «Bien-absoluto» podría mover, por ejemplo, la contemplación de las «pinturas negras» de Goya? ¿A qué «Bien-absoluto» podría mover la contemplación de los «ready made» de Duchamp?

«Este libre despliegue del espíritu, que se propugna como fundamental política artística, es una arma especial para luchar contra el materialismo, al que llamaba Belloc “la gran herejía de nuestro tiempo”. Tanto más grave y urgente es

aquí nuestra tarea cuanto que los Estados comunistas se esfuerzan en poner el arte bajo su servicio, haciendo una tremenda caricatura y mistificación del arte verdadero. Si se logra que éste sirva a su dueño propio, el espíritu, por ese sólo hecho, se convertirá en un aliado esencial de toda la obra política cristiana.»

¿No advertiría Ruiz Jiménez que el fundamento de esta argumentación también podía plantearse a la inversa y que, desde el punto de vista artístico, habían sido los sistemas antimaterialistas los que habían llegado a la caricatura.

«Especial actualidad cobra hoy el ejemplo de la Reina Isabel, como mecenas real, por estar agotado o por lo menos muy disminuido a consecuencia de la crisis económica mundial, el antiguo mecenazgo burgués que existió durante el siglo XIX. Al abandonarla la sociedad, el Estado tiene que recoger la ilustre función de Mecenas, en su doble aspecto completo y estimulante; desde la educación en centros formativos adecuados hasta el encauzamiento de las inquietudes pasando por la compensación y estímulo de los esfuerzos mediante el otorgamiento de premios y la organización de exposiciones.

Dentro de los marcos diseñados, la ayuda estatal al arte no puede tener un exclusivo sentido económico. Es necesario contagiar al artista de anhelos de servicio y trascendencia; pero no imponiéndoselos desde fuera opresivamente con la cual la raíz misma del arte quedaría dañada, sino haciendo que sean el riego que nutra su vida. Un ilustre historiador de arte español ha dicho que el mundo es para los artistas el escenario donde se despliega la grave aventura del vivir personal, esta es, en esencia, la gran preocupación que debe orientar la política artística; hacer que el arte sea para sus servidores, no una ocupación trivial o una rutina, sino una "grave aventura", un factor dramático de su existencia en relación con todo lo que ella tenga de mejor y de más noble, tanto en el orden individual como en el colectivo.»

Palabras sugerentes que, a pesar de sus concomitancias con los argumentos de Sánchez Mazas (recuérdese la cita recogida más arriba y publicada en Escorial, 24, 1942), aún hoy suscribirían la inmensa mayoría de «nuestros» artistas y que le sugirieron a A. Tàpies el comentario de que «... es evidente que todo esto lo habían planteado los surrealistas en su época mucho mejor». Comentario que nos deja perplejos ante la «pequeña circunstancia» —que parece pasarle desapercibida a A. Tàpies— de que el discutido fundamento del surrealismo era, sobre todo, materialista.

He ahí otra de las claves de las conductas estéticas de estos años: la pretensión de la «burguesía liberal» (y de sus ideólogos) de identificar «valores subconscientes e inconscientes» con los «valores espirituales» de la tradición cristiana y la acomodación a ello de todos los fenómenos de conducta relacionados con la experiencia estética, sin advertir que, con ello, no sólo se desnaturalizaba el supuesto carácter del surrealismo, sino también el propio sentido cultural de todo lo que había surgido en la Viena de principios de siglo. Porque, como es obvio, poco, muy poco tiene que ver los arrebatos místicos que propugna Ruiz Jiménez con los fenómenos proyectivos o los gestos «primarios» con la impronta del «otro espíritu»... Y lo más curioso es que una atenta lectura de Eugeni d'Ors parece indicar que tales problemas

no le habían pasado desapercibidos al mandarín del oficialismo artístico, quien en 1949, con ocasión de la presentación del VII Salón de los Once (en el que participaron los miembros de Dau al Set), había escrito:

«... Ya las manifestaciones más audaces de la abstracción son patrocinadas por los gobernadores civiles, benditas por Lozoya y acarreadas hacia los más lejanos confines por Macarrón... ... Ahora bien, cuando en un hombre o entidad la función social utilitaria se extingue, aún le queda, y acaso es cuando empieza propiamente, su tarea de especulación espiritual...»

Pero volvamos a las palabras de Ruiz Jiménez... Y culminaba el Ministro de Educación Nacional:

«Creemos que esta exposición significa una importante muestra de las posibilidades que en el mundo de la creación artística tienen hoy los pueblos hispánicos. Goya, padre de todo el arte moderno, es genuinamente nuestro, y a partir de él podemos y debemos dar acogida a todos cuantos sean artistas verdaderos, incluso a los más alejados.

La generación del 36 ansía vivir y realizar la trilogía de la Verdad, el Bien y la Belleza. Entre estos tres valores no puede haber disociación; no nos podemos contentar con una Verdad fea, con una Belleza mala. Si por el Imperio, como dice nuestro lema, se va a Dios, vayamos por los caminos del espíritu al Imperio único de la Verdad, del Bien y de la Belleza.»

Digno remate para un planteamiento que no podía terminar de otro modo: repitiendo las ideas de Sánchez Mazas y sugiriendo que el arte se imbrique en el «camino hacia Dios», es decir, que ocupe «su lugar» en el sistema cultural preconizado, en un sistema regido por su pretendida supeditación a los principios cristiano-kantianos. Unos principios que si, por un lado, acabarán siendo fuente de toda suerte de contradicciones, por otra, darán sólido sustento a un tipo de arte que había nacido, precisamente, de emplear esos mismos principios como fundamento de un «nuevo» metalenguaje, aquel que, con cierta dosis de metáforas, concretara Kandinsky en su «obra literaria».

Sin embargo, aquella Primera Exposición Iberoamericana no sólo pasaría a la historia por el discurso de Ruiz Jiménez porque, como advertíamos líneas arriba, se la puede considerar como un importante jalón en la actitud que, ya por entonces, tenían las autoridades franquistas hacia el arte «abstracto» y que, acaso, podamos concretar en las palabras que E. d'Ors — siempre D'Ors— escribió para el catálogo:

«... La tarea del arte no puede estar en la simple producción de lo real. No puede encontrarse tampoco en la simple especulación sobre lo conceptual. Ha de hallarse en distintos grados y medidas, con pluralidad de soluciones, que dejen margen a las preferencias individuales o a las determinaciones históricas, a la infinidad de escuelas y estilos que en el mundo han sido en aquella tarea, donde en la transformación de lo real y en la encarnación de lo conceptual se halla el resorte de la belleza y, con el resorte de la belleza, la abolición de la sabiduría...»

Comentario que, asumido por la «ortodoxia academicista» fáctica posterior a su muerte, parece reflejar su propia máxima acerca del carácter cíclico del desarrollo cultural, puesto que, como es obvio, las palabras que dedica al conflicto representación-abstracción, del mismo modo y en los mismos términos, podría haberse formulado en cualquier momento entre los siglos XV y el XX. Y que, por otra parte, también parecen reflejar una curiosísima comprensión del arte contemporáneo como solución de compromiso entre figuración y abstracción, es decir, como una especie de academicismo matissiano, al modo de lo que, en nuestro días, siguen defendiendo los estamentos académicos más reaccionarios.

El debate había saltado a las páginas de los diarios en la década de los cuarenta, especialmente, en relación con las críticas que fueron apareciendo una vez comenzaron a proliferar las exposiciones a las que se refería E. d'Ors. Dentro de ese debate y a propósito de una cierta polarización, merece especial atención el artículo de León Degand, quien en 1951 (Índice, 41, 1951), ya habla de «academicismo abstracto»... También en el 51 tendrá lugar la «curiosa discusión» entre López Ibor y Saura (Índice, 48, 1951 y 48, 1952), que es todo un documento sobre los grados de desinformación de unos y otros. No tiene menos interés otro debate entre Eduardo Ducay y Mariano Tomás (Índice, 54-55, 1952) en el que se discute acerca de si el arte de vanguardia podía seguir siendo considerado un «arte antiespañol» o, lo que es lo mismo, si el arte de vanguardia seguía siendo antagónico al modelo cultural propugnado desde el poder...²³.

De todo ello, aún interesa subrayar, por su carácter indicativo, la patética carta de Alvarez de Sotomayor, escrita a finales del cincuenta y uno, cuando ya era un hecho el apoyo del aparato propagandístico del franquismo hacia lo que patrocinaba Eugeni d'Ors, al presidente de la Sección de Psiquiatría del Colegio de Médicos y que, tal vez, sea el más dramático testimonio de la «incomprensible» pérdida de influencia de los, hasta entonces, todopoderosos sectores academicistas, que poco a poco se veían relegados en un sistema que tan sólo unos pocos años antes se había manifestado absolutamente antagónico a las vanguardias artísticas:

«Muy señor mío: Ante la estupefacción de la sociedad, que tiene ojos para ver y una sensibilidad normal, se está desarrollando una batalla artística de las más lamentables consecuencias para la juventud.

Por un lado, los que defendemos la tradición de las artes plásticas con los más elementales cánones de belleza y los nobles oficios de pintar y modelar a

²³ Sin salirnos de las anécdotas significativas, y a propósito del maridaje entre ética y estética, merece la pena destacar el pio comentario que le produjo a Pemán la «Exposición de arte religioso actual» (ABC, 30-VII-52) y que es muy significativo acerca de la postura tomada por quienes militaban en el cristianismo más conservador:

«...Todo lo que iba a pedirte se me queda en el alma. Algo muy industrial y económico está interpuesto entre mi oración y Tú...»

base de realidades objetivas y subjetivas, y por otro, los que pretenden una rápida liquidación con el pasado y la creación de un arte nuevo (que, por cierto, lleva cuarenta años de gestación) en el cual quepan todos los mayores absurdos y fealdades, las más inauditas aberraciones y las más divertidas experiencias, a las que ponen titulares de arte surrealista, abstracto, indaliano y cuantos otros pueden irse inventando, sin que hasta ahora haya podido apreciar el público sencillo otra cosa que un afán de sorprenderle con extravagancias y las más torpes ofensas a la estética, y a veces a la moral.

Todo ello no parecía tener importancia alguna, ustedes señores psiquiatras no perderán el sueño ni el apetito, a pesar de su trato constante con enfermos: "¡cosa de locos!", dirán ustedes. Pero... ¿y si de improviso les dijese que los que tienen razón son los locos y que los que deben ser encerrados son ustedes?

Pues esa es nuestra situación. Mientras unos señores producen cosas raras, nos decíamos "allá ellos". Pero el caso es que la crítica de arte, esa carrerita corta de Literatura, se ha empeñado hace tiempo en demostrar con teorías explicadas, por cierto, en un léxico ininteligible y pintoresco, que aquellos, los analfabetos en arte, son los que tienen razón, y que no hay cosa de mayor autoridad que no saber pintar para, pongamos por ejemplo, ser un gran pintor.

Todo ello ha llegado a producirnos tal confusión en nuestro espíritu y tal desorientación en la juventud, que hemos pensado en dirigirnos a ustedes para que nos aclaren esta duda: ¿Quiénes son los locos?

En el caso de que seamos nosotros, prometemos no volver a ocuparnos de las Bellas Artes y dedicaremos nuestros esfuerzos a la agricultura y al comercio, afanes sencillos, materiales y a veces lucrativos.»

En todo caso, lo cierto es que, en los albores de los años cincuenta, y en relación a esa polémica que se dejaba sentir en buena parte de las revistas culturales, en la vertiente institucional, el planteamiento del problema cobraba unos tintes espectaculares, gracias al concurso de dos personajes que se unen a la citada labor de Eugeni d'Ors y en cuyas manos estarán durante mucho tiempo los hilos del entramado artístico del Régimen: Luis González Robles —una especie de «comisario perpetuo» de las exposiciones organizadas en el extranjero— y José Luis Fernández del Amo —Director del Museo de Arte Contemporáneo—. La acción combinada de ambos, bajo la aquiescente complicidad de Sánchez Bella y los altos funcionarios del Instituto de Cultura Hispánica, creará el ambiente institucional necesario para que arraigue en España una suerte de vena vanguardista, decididamente volcada hacia la abstracción, que se manifestará por doquier y que, como es notorio, culminará en la génesis, agonía y disolución de El Paso.

En el 52 Ricardo Gullón, con el concurso editorial de Cultura Hispánica, y desde unos presupuestos estéticos absolutamente kandinskyanos, publica su libro «De Goya al arte abstracto», en el que destaca el carácter minoritario del arte y la función de «los expertos»... En ese mismo año, y en el mismo número de Cuadernos Hispanoamericanos en el que aparecía el artículo de Ruíz Jiménez, aparecía un interesante decálogo sin firma:

«1. La pintura empieza mañana.

2. La creación artística, es decir, el arte nuevo, consiste en "traducir" la realidad de una manera inédita.

3. En el arte, lo que no es nuevo no es auténtico.
4. Mucho cuidado con el desorden: la claridad es la claridad del estilo.
5. El dibujo no es la forma, sino la manera que tiene el pintor de ver la forma.
6. Ciertamente, no deben confundirse "el tema" y "el motivo" de un cuadro. La superficie total del lienzo es el único tema de la pintura.
7. La pintura nace desde el color; es decir, el color es la naturaleza propia de la pintura.
8. ¡Dejadlos! Conviene que haya viejos. En arte, lo único que sabemos con seguridad es, justamente, lo que ellos nos enseñan: lo que ya está resuelto, lo que no debe hacerse.
9. La mirada no ve la realidad. La mirada no lo ve todo. La mirada seleccionada, en cada una de sus contemplaciones, la realidad de su propia visión.
10. Para ver, hay que mirar y hay que saber.»

No creo que sea fácil hallar un testimonio tan sintéticamente adecuado a lo que estamos contemplando. Al margen de otras circunstancias que podrían llevarnos hasta el siglo XVIII —hasta unos planteamientos académicos demasiado arcaizantes—, punto por punto: una postura pretendidamente innovadora (punto 1, 3 y 8); el mantenimiento en coordenadas representativas (punto 2), y académicas (formalistas, punto 4); la gran dependencia del posimpresionismo y de Matisse (punto 5, 6 y 7) y, por fin, el carácter elitista del arte (puntos 9 y 10).

Y los acontecimientos se materializan en cascada. En 1953 se inaugura el Museo de Westerdahl de Arte Contemporáneo. En el mismo año, J. L. Fernández del Amo organiza el Primer Congreso Internacional de Arte abstracto, bajo los auspicios de la Universidad de Verano de Santander y la inestimable colaboración de Cultura Hispánica, que publicará las ponencias. Casi al tiempo, la II Bienal Hispanoamericana de Barcelona muestra los primeros cuadros informales de Tàpies, así como las obras abstractas de Canogar y las esculturas de Pablo Serrano; precisamente, en ella y un gesto inequívoco hacia «lo moderno», se otorga a este último el gran premio de escultura...

Poco después (1954), el mismo año en que Sánchez Camargo publica su «Pintura española contemporánea» y trata de consagrar lo que se llamó la Escuela de Madrid, Fernández del Amo da otros dos espléndidos golpes de efecto con otras tantas exposiciones: la «Muestra de París» y, sobre todo, «Maestros del arte abstracto». Un año después, a propósito de la I Bienal de Arte Mediterráneo de Alejandría, González Robles selecciona obras de Canogar, Feito, Guinovart, Muxart y Vaquero Turcios...

Por fin, 1956 supone el primer año triunfal de la abstracción. Entre los acontecimientos más importantes y significativos hay que señalar, como casi siempre en relación a Cultura Hispánica, la publicación de un volumen dedicado al «arte abstracto y sus problemas» y, sobre todo, la organización del «Primer Salón Nacional de arte no figurativo», en mayo (1956), en la sala de exposiciones del Ateneo Mercantil de Valencia y con el patrocinio del

Museo Nacional de Arte Contemporáneo y organizado por el Instituto Iberoamericano de Valencia. El catálogo tiene textos de Fernández del Amo, Cirlot, Gasch, M. Conde, J. M. Moreno Galván, Vivanco, Sánchez Camargo, Aguilera Cerni, Gaya Nuño y C. Popovici. Y se expusieron obras de Azpiazu, Chirino, Ferrant, Alcoy, Canogar, Farreras, Feito, Gumbau, Lagunas, Millares, Planell, Rivera, Saura, Sempere, Tharrats y Valdivieso. Interesa destacar el texto de Vivanco («Planteamiento radical de la pintura abstracta»):

«Según Heidegger, la obra de arte como transcurrir de la verdad es la oposición o disputa fundamental entre mundo y tierra. Mundo es el descubrimiento de la mirada del hombre (teniendo en cuenta que entre el mirar y el ver hay, según la expresión de Machado, una tercera cosa: la imaginación). Y tierra es la materia opuesta con la que hay que contar, lo que llamamos los valores plásticos. Históricamente, el planteamiento de la pintura abstracta —opuesto al del surrealismo— vuelve a tener en cuenta los valores plásticos, y la imaginación del pintor sigue funcionando dentro de la mirada descubridora del artista. En este sentido podemos decir que el abstractismo es un último esfuerzo para no perder contacto con la tierra. El cuadro abstracto es un aumento de realidad porque sigue siendo universo humanizado o resuelto por la imaginación plástica del hombre. Al resolver sus nuevas formas abstractas o absolutistas, esa imaginación no persigue ningún fin práctico o de satisfacción material, sino de liberación del espíritu. Al humanizar así al resto del universo, el hombre sigue humanizándose asimismo, es decir, sigue oponiéndose a la amenaza de deshumanización materialista y en masa. Frente a la tesis de la deshumanización del arte, el escultor Ferrant ha denunciado que lo que se deshumaniza es el hombre, y el arte, en cambio, sigue siendo uno de los pocos reductos en que el hombre funciona específicamente como hombre y no sólo como animal superior. Según Ferrant, no ha sido el arte el que, deshumanizándose se ha apartado del hombre, sino el hombre el que, deshumanizándose, ha llegado a desentenderse del arte y del sentido vivo de las formas.

Para Wasili Kandinsky, el pintor más importante de la primera obra del abstractismo, la forma abstracta sigue siendo una representación, pero no del mundo exterior, sino del mundo interior humano, infinitamente más vasto que el otro. Sin embargo, no debemos confundir esa representación de Kandinsky con las imágenes también interiores de los surrealistas. A estos les resulta indiferente la procedencia de la imagen, llegando a manejar imágenes naturalistas mutiladas y entreveradas. El surrealismo se queda en la actividad, mientras el abstractismo reside en la forma. Kandinsky es un abstracto desde su necesidad de crear y no al revés, por eso lo que elimina de su pintura son todas las imágenes que se interponen entre él y esa pura necesidad interior. Después, esa misma necesidad da origen a un nuevo mundo de imágenes que se organiza tal vez como las antiguas, pero poseen una significación espiritual más absoluta.

Frente a Kandinsky, que representa el abstractismo intuitivo y musical, el pintor holandés Mondrian representa el abstractismo como estilo. De hecho, la revista del grupo holandés se ha llamado así: *Estilo*, y el teorizador del grupo, el arquitecto Theo Van Doesburg, ha dado esta estupenda definición de estilo: *Estilo*, es contemplar la verdad en paz. A esta contemplación en paz de la verdad tiende la creación absolutista de Mondrian. También él concibe el cuadro plásticamente como una exposición de la pura actividad espiritual, pero sometiendo los elementos y hallazgos intuitivos a una elaboración racional y consciente. Para Mondrian, ser pintor es partir de lo más profundo de sí mismo, de la propia cons-

ciencia plástica. Precisamente Mondrian ha sido si no el inventor de la expresión *conciencia plástica*, el que le ha dado más amplia explicación en sus escritos. Lo que admira Mondrian en los pintores del pasado es el supremo equilibrio de la forma. "La cultura, según él, avanza en la medida en que sentimos la opresión de lo trágico." En el orden de la naturaleza es imposible liberarse de lo trágico. En el orden existencial o de la vida del hombre, esta liberación no puede ser más que relativa. Sólo en el supremo equilibrio de la forma artística la liberación existencial de lo trágico puede ser absoluta. Este es el verdadero sentido de su pintura: liberación de las condiciones trágicas de la existencia humana. A pesar de su *apariencia geométrica*, se trata de una *pintura hondamente existencial*, y su grandeza estriba en lo que podríamos llamar su dialéctica interna de la serenidad. En vez de adentrarse, como el pintor expresionista, en el drama mismo de la conciencia —para permanecer en él—, en vez de aborrecer o despreciar la existencia real como el surrealista, Mondrian, a través de su *dialéctica de la serenidad*, logra eliminar todas las situaciones particulares en el equilibrio de una forma total que conserva, gracias a su tensión interior, su referencia a todas ellas. Por eso no se trata de una pintura deshumanizada, sino de una exaltación del espíritu que a través de sus debilidades reconoce su capacidad de superarlas. A la existencia humana la amenaza siempre lo mismo su propia naturaleza que los acontecimientos exteriores, y Mondrian quiere conquistar un terreno donde el espíritu encuentre una satisfacción semejante a la que el progreso material proporciona al cuerpo. Con una diferencia radical para el cuerpo, la felicidad consiste en la satisfacción del placer, en el confort y la comodidad —se trata, en definitiva, del animal humano satisfecho, mientras para el espíritu la felicidad consiste en esa contemplación de la verdad que proporciona el estilo.

Un cuadro abstracto es tal vez difícil de entender, pero una vez entendido nos instala en una de las dimensiones más exigentes de lo humano.»

A propósito del planteamiento estético de Vivanco, explícitamente *kandinskyano* (incluso en sus referencias a Mondrian y a Theo Van Doesburg, interesa advertir; sobre todo, su profunda alineación con los planteamientos de Ruiz Jiménez y, por lo tanto, con los principios culturales del régimen franquista; porque desde tan curiosa postura se nos presenta al arte abstracto como la mejor medicina contra el materialismo... No, no puede levantar ampollas recordar que aquellos gobernadores civiles y militares que, desde la ola de huelgas del 51, ordenaban detener agitadores de madrugada, por la tarde asistieran engolados y perplejos a solemnes inauguraciones de «pintura abstracta». Y es que aquello que fue «condenado por decadente», se había convertido en banderín de modernidad y reflejo de cierta «apertura cultural» para un régimen que, tal vez, no podía manifestar apertura de otro modo...

Y para completar el panorama, un dato más: en el año 1956, la Sección Femenina convoca un concurso para la decoración de la Capilla de la Escuela Nacional de Instructores de Juventudes, en el castillo de las Navas del Marqués; el concurso lo ganará F. Ferreras con un mural abstracto. Decididamente, a los seguidores de Alvarez de Sotomayor no les quedaba otra salida que dedicarse al noble arte de cultivar cebolletas...

Bajo una política de «hechos consumados», el debate aún continuará cuando, a partir del 57, surja la «crisis social de la abstracción», de manera

que entre 1958 y 1959, La Estafeta Literaria, por iniciativa de Manuel García Viñó, publicará una serie de artículos-entrevistas bajo el título «La verdad y la máscara del arte nuevo». Entre dichas entrevistas sólo recordaré una parte de las respuestas de Cirlot:

«... una pintura abstracta puede ser juzgada: a) comprobación si sirve para su uso, esto es, si nos gusta, si nos produce determinados sentimientos estéticos, si resiste el paso del tiempo, si posee interés “per se” gracias al atractivo —real y estudiado por la Psicología experimental y por la Psicología de la Forma— de sus líneas, colores, formas y cualidades, y b) por comparación con otras pinturas abstractas. Personas carentes de sensibilidad, de interés, de cultura aplicada al arte actual, raramente podrán establecer semejantes juicios».

En estas palabras aún podemos seguir lo que comienza a sonar como una aburrida reiteración: la referencia a las «minorías» y, por lo tanto, la acentuación de la capacidad cosmética de la imagen abstracta, y el uso de argumentos «anti-rationales» para justificar la naturaleza de unas obras que, consideradas como «campos visuales», no responden a las expectativas que tiene un espectador «normal» (no habituado a los metalenguajes post-kandiskyanos). Y es que apoyarse en la «Psicología de la Forma» y en la «Psicología experimental» para defender el «interés “per se” gracias al atractivo de sus líneas, colores, formas y cualidades» es, cuando menos, sorprendente. Porque es, precisamente, desde el estudio de las cualidades de la «máquina humana» desde donde están más claras las cualidades y «limitaciones» de la imagen no representativa...

El «problema Picasso»

Ciertamente, desde postulados como los de Ruiz Jiménez, Vivanco o d’Ors, la obra de quien, como Picasso, se confesara alineado ideológicamente en corrientes materialistas era una verdadera carga de profundidad para los supuestos intentos de sintonizar con la vanguardia. Porque Picasso era probablemente el mejor argumento para desmontar de un plumazo todo el frágil entramado ideológico y estético de quienes se decían «defensores de la modernidad»; no sólo era falsa la preeminencia ideológica de la tradición cristiana (y kantiana) sobre el desarrollo de las vanguardias, sino que además, algunas de las más importantes aportaciones a su desarrollo se habían hecho, precisamente, desde posturas críticas y explícitamente materialistas...

De ahí que el, tantas veces vilipendiado, artículo de J. M. Junoy, en el que se decía que «se empieza hablando de Picasso y se termina construyendo checas», no sea sino el más claro testimonio de algo que debía estar en la mente de todos los que asistían a los Salones Orsianos. El hecho de que sea el mismo Junoy, al parecer, amigo de Apollinaire, y uno de los pri-

meros valedores de Tàpies, quien dice algo tan... peculiar, es tremendamente significativo y, desde luego, comprensible. Hablando de Picasso, de un modo u otro, había que hablar de su explícita militancia comunista y, desde luego, del Guernica. Y hablando del Guernica, había que hablar de aquel genocidio simbólico de la Legión Cóndor, de las motivaciones reales de la sublevación del 18 de julio... Mientras que en relación a las, pongamos por caso, obras de Tàpies ¿de qué se podía hablar? ¿De problemas estéticos? ¿Tal vez, de absolutos existenciales?... Y, en el mejor de los casos, los resultados de una crítica de absolutos existenciales sólo se dejan sentir a muy largo plazo...

De todas formas, la inequívoca actitud de las autoridades franquistas con respecto a Picasso no se tradujo en una agresividad especialmente activa. Y una prueba de ello es que, desde muy pronto, y contra lo que «se decía» en determinados ambientes, asistimos a una verdadera proliferación de acontecimientos que tuvieron como eje a la obra y, sobre todo, a la persona de Picasso. Acontecimientos que, poco a poco, fueron saliendo de las catacumbas de las áreas marginales para, en este período y en paralelo a las transformaciones que ya hemos visto, acabe afectando a los sectores más influyentes de la política artística española. Así, desde que Joan Mauri Espalder diera una conferencia en la Academia de Bellas Artes de Sabadell sobre Picasso hasta que, en 1956, Camón publique su libro «Picasso y el cubismo», parece haber pasado un siglo. Un «siglo» en el que Junoy ha pasado de una actitud «comprensiva» a otra intransigente; un siglo en el que d'Ors reprocha a Picasso su militancia política (1946, d'Ors, E.: «Pablo Picasso en tres revisiones y Mis salones. Itinerario del arte moderno en España»). Un siglo en el que se sigue esperando la «conversión» de Picasso²⁴. Y un «siglo» en el que, a pesar de lo que luego manifestarían los miembros de El Paso, la obra de Picasso no había permanecido al margen de la actividad artística y comercial en España. Así, pudieron verse dibujos de Picasso en 1948, con ocasión de una exposición de Biosca; en 1950, en Clan; en el 56 la Sala Gaspar presenta litografías de Picasso. En el ámbito institucional o parainstitucional hay que destacar la inclusión de Picasso en una exposición de la Dirección General de Relaciones Culturales realizada en El Cairo, la publicación del libro de Gaya Nuño (Picasso, 1950)... En 1956 hay que constatar la aparición que un grupo «Picasso», en relación a la revista Caracola (Enrique Molina, Alberka, Brinkmann, Chicago, Guevara, Lindell, Montero, Owe Pellsjö). Y todo ello sin olvidar las kafkianas y per-

²⁴ CIRICI, A.: *La estética del franquismo*. Barcelona, Gustavo Gili, 1977, p. 61-63. A propósito de este sugerente e interesantísimo libro, debo manifestar mi extrañeza y desconcierto de la tácita mutilación que en él se infringe al ente «arte franquista», limitado a la producción institucional de los primeros años de la dictadura.

manentes alusiones de Dalí entre las que destaca la celeberrima conferencia («Picasso y yo») del Teatro María Guerrero, del 11 de noviembre de 1951, que puede entenderse como uno de los más importantes antecedentes del happening, y que supone la solemne condensación de todas las estupideces que, con la aquiescencia de las personalidades del «establishment estético» franquista, podían haberse oído también en cualquier despacho oficial. Como muestra de ello, recordemos aquel comentario que apareció en Revista (n.º 4, V-1952), bajo la firma de AS:

«En su reciente estancia en París, Salvador Dalí ha reiterado su propósito de convencer a Picasso para que abandone las filas del comunismo. Por la prensa francesa de estos días rueda el comentario de Picasso: "Dalí tiene la mano tendida, pero yo sólo veo la Falange".

Coincide la frase de Picasso con su vergonzante sumisión a la nueva "línea" de Moscú reclama de sus pintores. Libertad de inspiración y creación con conceptos no admitidos en el arte soviético.»

Y nadie crea que Revista era un reducto de la intransigencia franquista, porque entre las personalidades que escribían y colaboraban en esta publicación hallamos a Gregorio Marañón, R. Roquer, S. Suñer, D. Ridruejo, Solé Roig, E. Molist, R. Llates, R. Benet, M. Masriera, J. Subias Gualter, C. J. Cela, P. Lain Entralgo, J. del Castillo, Tharras, Rodríguez Aguilera y E. d'Ors; es decir, a la plana mayor de ese «liberalismo» que merece ser entrecomillado.

Tal vez, por la proliferación de conductas como esta, poco a poco, Picasso acabó convirtiéndose en una figura que trascendía por completo su estricto carácter artístico para convertirse en algo que repetía un fenómeno que ya hemos contemplado: durante todo el período franquista, Picasso y en especial el Guernica, fueron utilizados como verdaderos estandartes anti-franquistas por quienes decían militar en «la oposición». Y es que, también en ese sector social, y con independencia del credo estético de sus integrantes, el arte comienza a ser utilizado como un instrumento cosmético de caracterización personal (en este caso, política) que, periódicamente, despertará las iras de los sectores más integristas; esos sectores que, desde entonces y periódicamente, se harán notar quemando librerías y destruyendo las galerías que pongan a la venta la obra gráfica de Picasso.

De ahí que, desde estos momentos, en relación a Picasso, podamos tipificar una serie de conductas de motivación extraestéticas, según los grupos culturales más activos, que van desde el más visceral de los rechazos, propio de los sectores más integristas del régimen, hasta la aceptación incondicional de quienes defienden el modelo cultural socialista, pasando por aquellos otros que de hecho, proponen una especie de «sacralización estética» — sobre todo, entre los sectores sociales de la burguesía liberal— configurada a partir de la idea de que «Picasso fue (es) uno de los más grandes genios del arte contemporáneo»; idea que se acepta sin discusión y, en la mayor

parte de los casos, sin comprender el alcance ni el sentido de las aportaciones artísticas de Picasso. (Desde una visión «accidentalista» —particularista— del desarrollo histórico resulta realmente muy difícil aceptar una cadena causal en la que se manifiesten las «aportaciones» de Picasso o Duchamp.)

Para ilustrar la entidad de estas conductas, nada mejor que recordar lo que comentara Tàpies a I. Julián²⁵:

«Para nosotros Picasso era algo muy grande, al igual que Miró. A este último le conocíamos más íntimamente. Conocer a Miró fue algo fantástico»...

(A Picasso) «Le vi en 1950 cuando estuve en París con la beca. Picasso era para mí una especie de símbolo que en el aspecto político me explicaba lo que había pasado en este país, lo cual no estaba nada claro para los jóvenes, porque los vencedores lo tergiversaban todo. Tanto Picasso como Miró fueron quienes nos pusieron alerta e hicieron que empezásemos a preguntarnos algunas cosas; esto no es lo que nos dicen..., antes habían pasado otras cosas... El ejemplo de Picasso me estimuló a estudiar la época de la República.»

Realmente, es difícil hallar textos de estos años que, en relación a la producción de Picasso entre los años 1905 y 1914, contengan algo más que esas «valoraciones subjetivas» que, según Schlosser, vacían de contenido la literatura artística desde el siglo XVI.

El comercio como síntoma

Sabemos que, poco a poco, durante este período el «nuevo arte» acabó siendo tan asimilado por las estructuras administrativas españolas que hasta «me he atrevido» a formular la posibilidad de que las autoridades franquistas comenzaron a contemplarlo como argumento del «nuevo arte franquista» que se venía reclamando desde la época de Sánchez Mazas. Pero ¿hasta dónde llegaba esa aceptación? ¿hasta qué punto la renovación estética del franquismo respondía a un cambio estético de la sociedad española?

Desgraciadamente, cuarenta años después del desarrollo de los acontecimientos que estamos contemplando resulta muy difícil argumentar un juicio que vaya más allá de las opiniones recogidas en relación al «debate de la abstracción». De todos modos, no me resisto a recoger aquí varios datos que permiten una muy simple extrapolación. El primero, el reiterado y discutible argumento de Juana Mordó de que sólo pudo vender obras de los miembros de «El Paso» en los años setenta. El segundo que, dejando a un lado los artificiales conductos comerciales de las galerías españolas y atendiendo exclusivamente a las subastas, en los años setenta, aún habrían podido seguir paladeando Alvarez de Sotomayor el frío plato de «su venganza», porque sus obras y las de quienes integraron o integran los círculos académicos más

²⁵ JULIAN, I., y TAPIES, A., 1977, p. 45-46.

conservadores, seguían siendo las de mayor cotización y, por lo tanto, las que movilizaban mayor demanda social. Y el tercero que la más superficial de las visiones al ambiente artístico español de estos años arroja un dato sumamente elocuente: la incuestionable preeminencia de Barcelona, tanto en el desarrollo comercial, como en el más puramente vanguardista.

Y es que, los tres «datos» son tremendamente significativos, al menos, para cuantificar el termómetro de la «realidad social» del arte contemporáneo; un «termómetro» que en Barcelona, al igual que en Madrid, se orienta con meridiana claridad hacia el «mediterraneísmo», hacia la pintura académica y de género; en suma, hacia la figuración. Un «termómetro» que, en los lugares de «máxima temperatura», no señala otra cosa que una «banda de apreciación» definida entre el más rancio academicismo y las diferentes formas de posimpresionismo, con alguna derivación hacia fórmulas surrealistas.

De manera que, como resulta fácil deducir, el éxito que comenzaban a tener las obras del «arte nuevo» en el seno de las instituciones franquistas no era reflejo de su éxito social sino, por el contrario, muestra de un claro fenómeno de «dirigismo estético» que ni tan siquiera era capaz de sustentarse en los círculos sociales relacionados con la galería Biosca y que dieron amparo físico a su propia existencia. Dicho de otro modo: a lo largo de este período, el «éxito» de las incipientes corrientes informalistas no era más que el éxito que esas corrientes tenían entre un grupo muy reducido de personajes que, en la práctica totalidad de los casos, se hallaban tan bien «situados» dentro de la administración franquista como para que, en los certámenes y exposiciones oficiales, sus juicios pudieran imponerse a los criterios de los «sectores mayoritarios», decididamente proacademicistas. Personajes que, con independencia de sus respectivas adscripciones ideológicas, reflejan con claridad la conveniencia de que el régimen franquista se asomara hacia el exterior dando muestras de una «modernidad» que debía reflejarse en el más decidido apoyo al «nuevo arte». Y digo «hacia el exterior» porque mientras estaban sucediendo estas cosas, las autoridades franquistas siguieron prestando todo su apoyo a las Exposiciones Nacionales...

En definitiva, la Autarquía contempla la configuración de un subsistema de conductas estéticas que podemos sintetizar en torno a los siguientes puntos:

1. El entronque con un «paradigma surrealista» caracterizado, a su vez, por la acentuación de los factores «primitivos» de toda creación.
2. La apasionada orientación hacia las «vanguardias europeas» y una cierta «apertura» hacia lo que sucede en USA pero, en todo caso, permaneciendo dentro de los modelos derivados de Kandinsky (Mondrian y Van Doesburg).

3. La aparición de un nuevo «arquetipo» de artista de vanguardia, caracterizado, sobre todo, por la acentuación de los componentes «intelectuales» sobre los «manuales».

4. El decidido apoyo de las instituciones propagandísticas del franquismo hacia el «Nuevo Arte», como forma de canalizar su instrumentalización cosmética de cara al exterior.

5. La sólida pervivencia del maridaje *Ética-Estética* como punto de coincidencia entre la pretendida alineación con las corrientes derivadas de Kandinsky y el visceral antimaterialismo del subsistema ideológico franquista.

6. La aparición de unas difusas posturas «existencialistas» que, desprovistas de sus connotaciones ideológicas críticas, acabarán incrementando la complejidad de todo el panorama «intelectual» —del que ya comienza a ser partícipe del ambiente artístico— español.

7. El establecimiento del correspondiente «Culturburgo» hispano (tal vez, habría que hablar de «Culturburguillo»), fomentado desde una parte de las instituciones franquistas, en un ambiente sociológico en el que predomina un modelo de preferencia estética de marcado carácter académico.

4. 1957-1960. LA ESTABILIZACION

Acaso sea una de esas espectaculares enseñanzas que proporciona la Historia el modo con que los dignatarios españoles pretendieron transformar su «imagen» de régimen fascista en un engendro de difícil clasificación a partir de lo que dicen los manuales de teoría política. Porque a pesar de las posturas maniqueas que, con posterioridad, se fueron formulando en torno a los círculos de oposición, lo cierto es que aún resulta muy complicado desentrañar la naturaleza del gobierno español una vez Franco consiguió estabilizarse en el concierto internacional. Porque, incluso, admitiendo que Franco instauró un férreo gobierno dictatorial, con él ocurre lo que con los «tiranos» de la Antigüedad: con frecuencia ignoramos a qué intereses concretos servía, cuáles eran los objetivos de su gestión o bajo qué impulsos movía las fichas de su peculiar tablero político.

Y me atrevo a formular tales dudas porque, a pesar de lo mucho que se ha escrito sobre la época de Franco, apenas existen estudios que no estén profundamente mediatizados por la enconada polarización que él mismo engendró en los círculos desde los que se escribe y analiza la Historia. De manera que, para una parte de esos sectores Franco fue, sencillamente, un fascista y su gobierno supuso una especie de horripilante periodo de «vacas flacas». Para el resto, Franco fue un enviado de Dios que nos salvó del Apocalipsis y retrasó nuestra entrada en el Purgatorio.

Para los periodos anteriores ya hemos tenido ocasión de recordar algu-

nas de las decisiones «contra natura» que determinaron el «carácter anómalo» del régimen franquista; sin embargo, tampoco podemos olvidar que, con el paso de los años, ese «carácter anómalo» acabó siendo aceptado por el cuerpo social de un modo tan concluyente como para que, a pesar de todo, Franco pudiera culminar con relativa «normalidad» su propio periplo vital y político... A. López Pina y E. Aranguren explicaron esta circunstancia con un argumento que arrancaba de una cita de Antonio Gala que no resisto a reproducir:

«... cómo hemos llegado a ser lo que somos, cómo el pueblo español, aquel pueblo que era sutil, gracioso, ágil y rápido de mente se ha transformado en un pueblo que te da susto verlo por su zafiedad, porque es la exaltación de la mediocridad, por su vulgaridad: ¿qué ha sucedido? ¿quién, conscientemente, ha hecho esto o quién ha consentido que se llegase a ese extremo? Si, puede achacársele a la sociedad de consumo, pero no sólo a ella. Alguien ha embrutecido a este pueblo, alguien ha querido que el Pueblo no tuviera conciencia de sí mismo»²⁶.

Para concluir que todo ello no era sino el lógico resultado de una práctica política que, en sus aberraciones, acabó absorbiendo a la sociedad entera:

«... el franquismo ha sido la forma de vida adquirida por la sociedad española asociada a un curso histórico involutivo y a una política aberrante —caracterizada por el despotismo, la ausencia de sensibilidad para lo que no fuera la estabilización a ultranza de la situación legada por la Guerra Civil, la obsesión por el orden y el moldeamiento de la sociedad a la propia imagen y semejanza como consecuencia»²⁷.

No creo que sea necesario insistir en mi desacuerdo con una visión tan simplificada como la que supone otorgar a Franco y a su régimen un poder tan grande como para que fuera capaz de moldear la sociedad hasta tales extremos... Porque desde una perspectiva cultural las cosas están muy claras... en su complejidad: ¿en qué pueblo «sutil, gracioso, ágil y rápido de mente» pensaba Gala? ¿cómo conciliar ese pueblo idílico con el analfabetismo de los años treinta? Y es que las mitificaciones negativas son consustanciales a las mitificaciones positivas y, a pesar de la simplificación que siempre suponen, apenas sirven más que para disfrazar la «incómoda realidad». Frente a planteamientos de este tipo, sólo cabe recordar que, en la dinámica cultural, las instituciones y los estadistas sólo pueden ser aquello que la sociedad consienta, dentro del proceso de realimentaciones (las «realimentaciones que siempre existen entre los subsistemas») que, en todo caso, se establecen entre la «base social» y quienes tratan de dirigir el funcionamiento de las

²⁶ LOPEZ PINA, A., y ARANGUREN, E.: *La cultura política de la España de Franco*. Madrid, Taurus, 1976, p. 22.

²⁷ LOPEZ PINA, A., y ARANGUREN, E., 1976, p. 214.

instituciones. Dicho de otro modo: entiendo que es muy «atrevido» cargar toda la responsabilidad de la penuria de la cultura española sobre el régimen franquista y olvidar, con ello, las cualidades reales de una sociedad que, como señalaba al principio de este trabajo, venía padeciendo un proceso «involutivo» desde, al menos, la época de los Reyes Católicos, y que se había acentuado en los aspectos materiales como consecuencia de la implantación de una Revolución Industrial pobre, tardía, e irregular²⁸.

En todo caso, en relación a los procesos de realimentación mencionados, y al margen de las circunstancias de fundamento histórico, está claro que Franco fue capaz de mantenerse en el poder gracias a que supo aplicar con cierta habilidad la política del palo y la zanahoria; gracias a que supo apretar y aflojar las riendas con cierta soltura y, por supuesto, gracias a que, de acuerdo con la tantas veces mencionada «política de praxis», supo adecuar la rigidez de «su modelo» acomodándolo a los aires que imponía el proceso evolutivo general propio y del entorno sociopolítico, aunque ello supusiera el más descarado abandonismo.

Y en ese proceso fueron quedando en la cuneta, primero, los ideólogos de su propia camarilla (los teóricos del nacional-sindicalismo); luego, quienes no fueron capaces de garantizar la eficacia exigida (en una primera fase, los llamados «azules», poco después... Y tal vez en ello se encuentre «otra» de las claves fundamentales para «entender» por qué Franco fue capaz de sostenerse en el poder hasta que falleció de muerte natural; unas claves que parecen apuntar justo hacia el lado contrario de lo propugnado por López Pina y Aranguren: su capacidad para no perder la iniciativa en la institucionalización de ese «sistema de praxis», que ahora ya podemos definir como un «sistema de compensación», y amparándose para ello en unos sectores sociales eminentemente pasivos y —desde luego, mayoritarios— y en la incapacidad de los sectores activos para concretar una «alternativa real», es decir, adecuada a las «cualidades reales» de la sociedad española, mucho más interesada en resolver sus dramáticas carencias materiales que en la «forma» del sistema político. De ahí los planteamientos de López Rodó (primero, el desarrollo económico; luego, «todo lo demás») y de ahí también la radical disociación entre la parte más mayoritaria de la sociedad española y los «sectores de oposición» que, descontando el, por entonces, difuso mundo sindical, apenas dejaron sentir su influencia en muy contadas excepciones.

²⁸ Con posterioridad al acceso del PSOE al poder se viene hablando de un «franquismo sociológico» que, supuestamente, y por efecto de una cierta «inercia social», debería «justificar» la persistencia de ciertos hábitos políticos y sociales ajenos a las «formas democráticas» propias de una sociedad desarrollada. Desde mi punto de vista, esos rezagos no son sino contrastación «a posteriori» de lo expuesto: la pervivencia de unos patrones culturales «anómalos» y residuales que vienen determinados por las características específicas del proceso histórico español, y que, por supuesto, están muy por encima de las «formas políticas».

En relación a esa «praxis», ya hemos tenido ocasión de contemplar aquellos «primeros hechos consumados» derivados del progresivo abandono de los principios sobre los que, en teoría, se asentaba el Movimiento Nacional y que fueron catapultados al limbo por la progresiva integración en el círculo cultural de influencia norteamericana... Sin embargo, con la rotura del aislacionismo internacional surgía un nuevo problema: el de la integración económica (a todos los efectos) en las estructuras capitalistas internacionales. ¿Cómo transformar un país de estructuras económicas arcaicas y con fuertes desequilibrios regionales en una entidad homogeneizable con los estados capitalistas avanzados? ¿Cómo forzar un desarrollo que fuera capaz de adquirir una velocidad superior a la de sus vecinos europeos para enjugar el viejo desfase? Franco, con el auxilio de los más significados miembros del Opus Dei (encabezados por López Rodó), puso en marcha un mecanismo que pasaba por intentar regularizar, según patrones del capitalismo desarrollado y a partir del Plan de Estabilización, la operatividad de la iniciativa privada, tratando de romper la vieja tendencia del capitalismo español hacia las actividades especulativas, al tiempo que se procuraba abrir el mercado financiero a los capitales extranjeros. El resultado de este proyecto no se dejaría sentir hasta los años sesenta...

Pero volvamos a nuestros objetivos fundamentales... Aunque en la articulación que propongo me he inclinado por establecer el cierre del periodo anterior en 1956 y el comienzo de este en el 1957, se me disculpará que ahora, buscando el necesario «solape histórico», retroceda al año 1956. Y es que a lo largo de dicho año se sucedieron una parte de los acontecimientos que más condicionaron el proceso cultural de la estabilización. Así, el año 1956, con la apertura de las puertas de la ONU, se pone fin al teórico aislacionismo de España y comienza una nueva época en la que, por fin, será posible poner en marcha aquel proyecto que estaba más o menos definido una vez finalizó la Segunda Guerra Mundial. Un proyecto que, como veíamos en los epígrafes anteriores, de hecho, ya había comenzado a configurarse en el terreno de la praxis y, por supuesto, en el de la cultura material. De todos modos, también ese año de 1956 contempla todo un repertorio de acontecimientos que acaso convenga recordar para completar la compleja retícula de factores que gravitará sobre el proceso cultural hispano. Como claro testimonio de lo que puede entenderse como el definitivo divorcio entre la intelectualidad y la praxis política del franquismo, se acostumbra a citar dos importantes jalones. El primero, la concesión del premio Nadal a Rafael Sánchez Ferlosio por «El Jarama» y la consiguiente consagración de un tipo de literatura «formalmente» opuesta al franquismo, pero que, en realidad, venía a integrarse (a alimentar) en el par dialéctico que definíamos para el periodo anterior. Y el segundo, las consecuencias de las revueltas de estudiantes, que tienen su inicio en el periodo anterior, pero que adquiere ahora toda su virulencia y que, de hecho, acaban precipitando unas

peculiares relaciones de teórico enfrentamiento entre Franco y la Universidad.

Como sabemos, el régimen franquista no había nacido en buenos tratos con los sectores «intelectuales» de la sociedad española. Sabemos que, a pesar de su manifiesta intención de entrar en contacto con los círculos intelectuales cristianos (Ortega) o, tal vez, por ello, habían quedado excluidos del «sistema oficial» quienes caminaban por senderos neopositivistas y materialistas. Y con el paso del tiempo las relaciones con estos últimos fueron de mal en peor.

Recordemos los «hechos». El guión del «drama» había comenzado a escribirse muy pronto, tal vez, a finales de la década de los cuarenta, con los debates dentro del sistema entre «comprensivos» y «excluyentes», con la cristalización de otras tantas «posturas intelectuales» representadas por Tovar («La conciencia española») y Lain («España como problema»), por un lado, y Calvo Serer («España, sin problema»), por la otra... La puesta en escena coincidirá con las huelgas de 1951, cuando los sectores más liberales del régimen, probablemente participando de la condición de provisionalidad que se otorgaba al régimen franquista desde la victoria aliada, creyeron ver en esos acontecimientos la sustanciación de las condiciones objetivas necesarias para la transformación política (formal) del régimen franquista. Cuatro años después, el «enfrentamiento» entre Franco y los sectores intelectuales alcanzará un punto culminante cuando el entonces rector de la Universidad Complutense, Lain Entralgo haga público su trabajo «Situación espiritual de la juventud universitaria», en el contexto de la celebración del Congreso Universitario de Jóvenes Escritores Universitarios. Son tiempos en los que Blas de Otero ha escrito «Pido la paz y la palabra», Celaya, sus «Cantos íberos»; Juan Goytisolo, «Duelo en el paraíso» y Tierno Galván, «XII tesis sobre funcionalismo europeo»...

El Gobierno suspende el Congreso y, a decir de «las crónicas», se gana la radical enemistad de los sectores implicados; unos sectores que se movilizarán al año siguiente para organizar el primer gran conflicto estudiantil del franquismo. La respuesta de Franco supondrá la destitución de los rectores de Madrid (Lain Entralgo) y Salamanca (Tovar), y la detención de un grupo humano tan heterogéneo como el formado por Ridruejo, Bardem, Pradera, Sánchez-Mazas, Tamames, Múgica, López Pacheco, Julián Marcos, Sánchez Dragó, José Luis Abellán, Ruiz Gallardón, Gabriel Elorriaga. Y, por fin, Franco suspende el Fuero de los Españoles y sustituye a Ruiz Jiménez por Rubio García-Mina. El escándalo será tan extraordinario que hasta Menéndez Pidal encabezará una solicitud de libertad para los detenidos...

El resultado supondrá la acentuación del antagonismo entre praxis y principios éticos que comenzará a caracterizar al desarrollo social de estos años, sobre todo —y esto es muy importante— en unos ambientes muy limi-

tados²⁹. Fruto de ello será, en primer lugar, un desmesurado incremento de la complejidad de la retícula social, desde estos momentos, particularmente sujeta a las «sutilezas» de unas relaciones contradictorias, equívocas y, sobre todo, inestables. El traslado de aquella polaridad entre praxis y principios éticos al terreno de la «inteligencia», y la consiguiente distribución de «roles» entre quienes desde estos momentos serán «burócratas» e «intelectuales». En consecuencia, aquella compleja y matizada disociación entre la «España real» y la «España oficial», que, por supuesto, sigue encerrando un problema mucho mayor que el simple antagonismo entre praxis y principios éticos cristianos, adquirirá ahora unos tientes espectaculares y complejísimo que, bajo ningún concepto puede ser trivializada —ahora, muchísimo menos—, creyéndola equivalente a la disociación entre «Franco» —el ente abstracto «Franco»— y la «oposición democrática».

Para nuestros objetivos, interesa destacar que en estos años y en lógica derivación del mencionado reparto de «roles», se concretará un «tipo de intelectual» que, por las razones comentadas a propósito del periodo anterior, también se dejará sentir en el campo de la creación artística y que, en líneas generales, quedará configurado por la «toma de postura» en relación al reiterado par dialéctico compuesto por la praxis y la numantina defensa de unos principios éticos que, en principio, deberían regir sobre aquella. Y es que durante estos años, todavía no han cobrado relevancia los modelos culturales «heterodoxos» (no cristianos)³⁰.

Los modelos culturales

Y naturalmente, esas circunstancias se harán sentir en el ámbito cultural. De manera que el modelo nacionalcatolicista de referencia culminará su pasivo periplo hasta convertirse en algo etéreo y desconectado de la realidad social del país, que, sin embargo, seguirán enarbolando los más recalcitrantes, decrecientes y minoritarios sectores integristas. El modelo socialista, por su parte, continuará en las catacumbas como paradigma de unos grupos sociales y políticos que, sin embargo, comenzarán a multiplicar su actividad en estos años (a ello volveremos en la segunda parte de este trabajo).

²⁹ Es el arranque de la ya clásica articulación social española en: integristas («azules» y miembros del Opus Dei), integrados dialogantes («falangistas liberales» y «liberales» del «aparato»), críticos no radicales (demócratas no integrados en el «aparato» político pero sí en algunas instituciones fundamentales, sobre todo, en la Universidad) y críticos radicales (sobre todo, comunistas).

³⁰ Aunque la aparición de las primeras propuestas sujetas al modelo socialista tiene lugar en este periodo, en todo lo relacionado con ello, me remito a la segunda parte de este trabajo.

Para la línea que venimos desarrollando, lo más interesante de este período es que al modelo cultural europeísta y democrático de la etapa anterior hay que unir ahora uno nuevo y patrocinado desde el poder: el modelo cultural desarrollista, también orientado hacia la integración con las sociedades capitalistas europeas, pero de las que se distinguirá por lo que se desprende del empeñamiento en mantener posturas ideológicas (en el subsistema de las creencias) pre-racionalistas que, en otros lugares, ni tan siquiera habría defendido la Democracia Cristiana más conservadora.

Ahora bien ¿hasta qué punto una simple «diferencia política formal» puede servir para distinguir a un sistema cultural de otro? Dicho de otro modo: ¿hasta qué punto podemos hablar, en estos años, de una separación entre el modelo cultural de integración franquista, del propugnado por los sectores «liberales» y democristianos? ¿No sería más lógico, recuperar, de nuevo, lo que planteábamos a propósito de los períodos anteriores y presentar a ambos grupos dentro de la polaridad dialéctica definida por la «praxis» y los «principios éticos cristianos»?

Historia de una «realimentación»: El Paso

Desde los antecedentes que ya conocemos, a principios de 1957, Ayllón, Canogar, Conde, Feito, Francés, Millares, Rivera, Saura y Serrano firman el manifiesto que supone el inicio de la andadura de El Paso:

«El Paso es una agrupación de *artistas plásticos* que se han reunido para vigorizar el arte contemporáneo español, que cuenta con tan brillantes antecedentes, pero que en el momento actual, falto de una crítica constructiva, de “marchands”, de salas de exposiciones que orienten al público, y de unos aficionados que apoyen toda actividad renovadora, atraviesa una aguda crisis.

El Paso *organizará* una serie de exposiciones, colectivas e individuales, de pintura, escultura, *arquitectura* y *artes aplicadas*, en un vasto programa a desarrollar paulatinamente, así como también homenajes a los artistas que nos enorgullece considerar nuestros maestros. Fin primordial de nuestra tarea es la celebración de un salón anual agrupando a todos los artistas, tanto españoles como extranjeros, que consideramos de interés, y la publicación de un boletín de información y divulgación de las modernas corrientes del arte contemporáneo

Escritores, cineastas, músicos y arquitectos serán llamados entre nosotros a fin de que nuestro trabajo sea más completo y nos ayuden en nuestra búsqueda y en la formación de una juventud entusiasta, hacia la cual va especialmente dirigida nuestra actividad *desinteresada*.

Nuestro solo propósito es favorecer el desarrollo de tantas posibilidades que yacen enterradas en una *atmósfera plásticamente superada*.

El Paso no se fija en determinada tendencia. Todas las manifestaciones artísticas tendrán cabida entre nosotros. Con este fin, hemos reunido cuanto en la actualidad creemos válido, con un criterio riguroso, mirando hacia un futuro arte más español y universal» (la cursiva es mía).

Este primer manifiesto de El Paso resulta un buen documento indirecto

acerca de lo que rodea al mundillo artístico de esos años, un «dato» a propósito de los fenómenos que citábamos hace un instante y, desde luego, un espléndido testimonio sobre los planteamientos de sus propios miembros. Respecto de lo primero, apenas insistiré en algo que ya estaba enunciado: la relativa pobreza de la estructura comercial artística española y la carencia de «aficionados» capaces de apoyar con su demanda el desarrollo de las fórmulas estéticas renovadoras³¹.

Pero destaquemos los aspectos culturales más importantes del «manifiesto»:

a) El explícito interés por divulgar el arte contemporáneo. Más adelante veremos hasta donde llegaba este interés.

b) La inexistencia de una postura ideológica explícita clara (de una postura ideológica heterodoxa o, sencillamente, «anómala»). A pesar de todo lo que se «ha dicho» con reiterada machaconería, este manifiesto no supone «compromiso» político, estético o social explícito alguno que supere lo que podría haber dicho o escrito cualquier funcionario franquista de los que ya habían tomado partido por la «renovación artística» de la «cultura española» (¿«Cultura Hispánica» con mayúsculas?) y de los que habían puesto en marcha la «aventura» de las bienales.

c) La aparición de las primeras contracciones: a pesar de su explícito carácter integrador, en el «manifiesto» sólo se cita vagamente a «los artistas que nos enorgullece considerar nuestros maestros» (¿estarían pensando también —o sólo— en Picasso?), aunque como hemos tenido ocasión de ver, sus precedentes —mediatos e inmediatos— eran innumerables. Y todo ello contra el hecho de que, como resulta obvio, este manifiesto tiene tantas concomitancias con el del grupo Lais.

En síntesis, con independencia de la grandilocuencia del manifiesto, El Paso nace con una alineación absolutamente clara dentro de las pautas estéticas del período anterior que, por su sometimiento a los cauces de realimentación mencionados, ya habían sido asimilados por el aparato franquista y que venían recogiendo casi todos los grupos artísticos que habían ido apareciendo en los años finales de la autarquía. Tal vez, por ello, merezca la pena

³¹ En realidad, las estructuras comerciales artísticas españolas, en términos relativos, estaban algo más desarrolladas de lo que pudiera deducirse de estos comentarios. GABLIK, S.: *¿Ha muerto el arte moderno?* Madrid, Hermann Blume, 1987, p. 12: «En aquellos días sólo vivían en Nueva York (hacia 1952) unos 50 artistas modernos que dependían principalmente los unos de los otros para apoyarse, y existían menos de 20 galerías». Frente a este dato, en los años cincuenta y tan sólo entre Madrid y Barcelona, presentaban con cierta regularidad «arte contemporáneo» las siguientes galerías: Alfil, Altamira, Biosca, Cuchholz, Cano, Clan, Estilo, Fernando Fe, Macarrón, Mediterránea, Nebli, Palma, Pereanton, Suma, Toison, Vilchez, Alfa, Argos, Augusta, Barcina, Busquets, Campaña, Caralt, Catalonia, Españolas, Franquesa, Gaspar, Jardín, Layetanas, Parés, Pictoria, Pinacoteca, Reig, Rovira, Syra, Vayreda y Vinçon.

recordar el artículo que publicara Castro Arines, que me parece especialmente adecuado para valorar el clima estético (por supuesto, dentro de los grupos de formación específica) en que apareció El Paso («Las exposiciones, grupo "El Paso"», *Información*, 27-III-57):

«El Paso, pese a que su propósito es el de "romper moldes", lo cierto es que nada nuevo descubre en esta su primera salida... lo que me interesa de esta Exposición... (es) el espíritu que la anima... Así, el primerísimo cuidado de este grupo es oponerse a toda conformidad...»

Es de suponer que, al ver las obras de quienes integraban El Paso, Castro Arines y muchos otros críticos e historiadores tenían que pensar en Bore, en Pancho Cossío y, sobre todo, en quienes desde Barcelona, Tenerife, Córdoba, Santander, etc., ya habían emprendido unas líneas estéticas desde principios de los cincuenta, respecto de los cuales y, aunque pueda ser molesto reconocerlo, «tan sólo» podía haber una cierta diferencia de «espíritu»... Y pongo el «tan sólo» entre comillas porque en relación a la imagen no representativa, los matices pueden ser importantes. Pancho Cossío y, en general, quienes siguieron el sendero abierto en la Escuela de Altamira, a pesar de sus galanteos con los principios orientales de la Escuela del Pacífico, seguían muy vinculados a la tradición cultural europea y de modo tácito defendían aquella visión de Braque, que propugnaba una abstracción de dentro a fuera... El «cambio de espíritu» al que se refiere Castro Arines ¿puede entenderse como una modificación en este sentido y, por consiguiente, como un giro hacia las «nuevas corrientes» norteamericanas?

Lo cierto es que en ese primer manifiesto y en la mayor parte de los textos que aparecieron en los años sucesivos resulta muy difícil hallar planteamientos homologables a los que definen el «paradigma» expresionista norteamericano (Rosemberg). Y es que, por razones de simple continuidad cultural, y como ya he tenido oportunidad de ver, los miembros de El Paso arrancan de una tradición cultural eminentemente «europea», aún muy dependiente de las «vanguardias históricas» que, como sucede en Italia, Francia y Centroeuropa, sólo conecta con el Expresionismo Abstracto a través de los «resultados plásticos». En definitiva y en este sentido, El Paso no supone, pues, la aportación de un cambio relevante en relación a la tradicional disociación entre la Vanguardia y la producción artística española.

¿A qué otra faceta podría referirse el «cambio de espíritu» de El Paso? Entiendo que la respuesta ha de buscarse por caminos más prosaicos y, en especial, por el de los planteamientos estratégicos con que aparece revestida toda su actividad... Unos planteamientos que, aunque pueda parecer sorprendente para las peculiaridades de la cultura española —creo que ese es el «gran mérito» de quienes protagonizaron las iniciativas—, sintonizan perfectamente con el «marco» que imponen las estructuras (el sistema) de las sociedades capitalistas desarrolladas y que se traducen en unas cualidades muy concretas: una «sólida» organización, la conexión formal con las co-

rrientes derivadas del desarrollo de la Vanguardia y, desde luego, el uso de conductos eficaces de promoción. Y en este sentido, está claro que enseñada El Paso aparecerá revestido de un «nuevo espíritu», aunque para ello sea preciso (y, desde luego, obligado) ceder a las dinámicas del «feedback» (realimentación) con el resto de los subsistemas de la sociedad franquista de estos años.

Como muestra de ello, dos meses después de la publicación del manifiesto, se inaugura una exposición en el Museo Nacional de Arte Contemporáneo bajo la denominación «Otro Arte» en la que figuran —según el «curioso» orden en que aparecieron citados en el catálogo—: Appel, Bryen, Burri, Falkenstein, Francken, Guiette, Hossiasson, Imai, Jenkins, Mathieu, Riopelle, Saura, Salles, Serpan, Tàpies, Fautrier, Wessel, Domoto, De Kooning, Pollock, Tobey, Wols, Lazlo Fugedy, Tharrants, Vila Casas, Canogar, Feito, Millares. Exposición que, al margen de otras importantes consideraciones, con el aval de Fernández del Amo, resulta difícil no interpretar como una cierta jerarquización dentro de El Paso, que implícitamente supone la consideración de Saura, Canogar, Feito y Millares como «artistas principales».

Por fortuna, la abundante documentación generada por El Paso permite continuar el análisis. Ahora se trata de una «carta» escrita con ocasión de «la primera exposición de Picasso que en la patria del pintor se realiza desde el año 1935»:

Carta de El Paso I (IV-1957): «La irrupción del hombre en el espacio abre nuevas y extraordinarias perspectivas. De repente, el mundo se nos ha quedado pequeño. Creemos, pues, llegado el momento de ponerse a la altura de las circunstancias que el hombre ha creado por sí mismo, si no quiere verse en ridículo. Ya no se trata de reivindicaciones de orden primario, que no hay duda deben ser satisfechas a entera satisfacción de todos. Científicos, artistas, filósofos, están conformando nuestro tiempo con nuevos y sorprendentes hallazgos; características inéditas que han creado un concepto diferente del mundo y que ofrecen a los hombres para que puedan vivir acordes con el presente desarrollo de la humanidad. Se pretende salvar al hombre del absurdo en que vive, prisionero de conceptos que sólo admiten las innovaciones con una utilidad material inmediata; pero, como su adquisición está limitada a una minoría, la consecución del producto le parece lo esencial del mismo, dejándole indiferente la repercusión espiritual que pudiera representar en su vida. Por lo tanto, al no poder satisfacerse las necesidades generales, la posesión se convierte en el objetivo principal, perdiéndose el efecto que debería producirse sobre toda la humanidad y dejando de cumplirse la finalidad que pudiera haber tenido. No es de extrañar que tales contradicciones produzcan el caos. Y hay muchos interesados en que continúe esta situación. A las ideas nuevas les oponen los conceptos viejos, pretendiendo desacreditar aquellas y argumentar la confusión, aun a costa de prolongar una situación desesperada. No les importa reducir la única salida del hombre a un materialismo repugnante, creyendo que de esta manera serán más fácil presa de sus *maquiavelismos económicos y espirituales*. Hay que ofrecer al hombre de hoy una nueva unidad del mundo creando *otra moral* que pueda contenerlo por entero. Por ello es imprescindible, antes de nada, que satisfaga las nuevas necesidades que han surgido

en esta época, con el fin de que pueda desarrollar y comprender las nuevas formas de sentimiento que tienen que determinar al hombre de nuestro tiempo. Tampoco queremos una civilización mecanicista que domine al hombre y le convierta en un robot. *Debemos salvar la individualidad del ser humano*. Es una responsabilidad de la que son conscientes muchos hombres en los que ha ido creciendo el sentimiento de esta liberación individual. Así, nuestro propósito es luchar por la *integración de la época en el individuo*. Estamos, pues, con los científicos, pero no con los que utilizan los descubrimientos de estos para lograr sus fines particulares, sean del orden que sean. Nos satisface la nueva era, que ya habíamos presentado; teníamos necesidad de ella para expresarnos antes de que existiera la certidumbre de su posibilidad. Ahí están nuestros espacios abiertos, infinitos; nuestros signos; nuestros microcosmos y macrocosmos... Por eso nosotros, que hemos estado trabajando con la contienda clara del absurdo en que se estaba debatiendo el mundo y hemos tenido que enfrentarnos con tanta incompreensión, *acogemos entusiasmados las conquistas de los científicos* y esperamos unir nuestros esfuerzos para luchar por la causa común, no permitiendo que nadie se oponga a la realización del hombre de esta época.

Picasso en Barcelona

La Sala Gaspar de Barcelona (la única galería realmente importante que existe en España) presenta en estos días la primera exposición de Picasso que en la patria del pintor se realiza desde el año 1935... La juventud española necesita de él y de su obra. Es indigno que el mejor pintor español no pueda influir directamente a través de su soberbia producción en una juventud que ha perdido en esta calamitosa emigración de nuestros mejores artistas hacia «tierras mejores» la hilazón histórica que nos falta, el empuje y el empleo vital de una obra sin temor, violenta y batalladora. La culpa de ello no es de Picasso, todos lo sabemos. La juventud española lo comprende. Lo único que la juventud española pide casi mendigando es la presencia de una obra de Picasso en cualquier sitio.»

A destacar:

a) Que se sigue jugando con una calculada «indiferencia» ideológica: su «protesta existencial» no se concreta en nada, porque, con la excepción de la referencia a Picasso, se pierde en vagas apreciaciones impersonales, que también habría podido suscribir cualquier ministro franquista: ¿qué espiritualidad es la que se siente amenazada ante los «maquiavelismos económicos y espirituales»?

b) Una «imagen de modernidad» que se concreta en la adhesión incondicional a los nuevos descubrimientos científicos que procuran desmarcar de todo carácter instrumental.

c) La defensa de unos etéreos «valores individuales» que, como el resto de los aspectos «tocados», tampoco quedan definidos, a no ser que deseemos hallar algo de sustancia en la infantil defensa de que sea la época la que se integre en el individuo y no al revés.

d) A pesar del supuesto carácter testimonial asociado al hecho de que se utilice la exposición de Picasso para publicar esta carta, lo cierto es que también aquí nos encontramos con el fenómeno que mencionábamos a propósito del período anterior: una aparente toma de postura estética que se diluye en «denuncias patrimoniales» (en la carencia de obras suyas en las co-

lecciones del Estado) y en sutiles cuestiones éticas («la culpa de ello no es de Picasso, todos lo sabemos») que, sin duda, informan de hasta qué punto los miembros de El Paso participaban de aquel añejo y peculiar maridaje entre Ética y Estética preconizado por Eugeni d'Ors y sostenido desde todas las atalayas del sistema y que, como tenemos visto, había dado fundamento a las estranbóticas apreciaciones de Junoy. Y es que, como se dijera en aquel artículo de Revista, sólo Picasso podía ser responsable de su propia política.

e) Se echa en falta la formulación de todo juicio (o crítica) concreto y la concreción de alguna propuesta de acción (plástica, naturalmente). Como en el primer manifiesto, tampoco aquí argumentan explícitamente su alineación que, por lo tanto, debemos deducir del carácter de su obra y de sus vagas «referencias existenciales»: la vaga preocupación de hallar una «nueva forma expresiva» acorde con la marcha del desarrollo científico de esos años.

Pero sigamos con tan significativo caudal documental. Ahora con la «Carta de El Paso 2», de marzo del 57:

«Michel Tapié, el conocido crítico francés, autor de "Un art autre", *entre otros textos agitadores*, apasionado defensor de la pintura informalista y consejero de la *galería Stadler de París*, ha estado en España para la inauguración de la exposición "Otro arte", que primero en Barcelona, en la Sala Gaspar, y más tarde en la sala Negra, patrocinadas por el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, se ha desarrollado en medio de la mayor expectación. El crítico catalán Sebastián Gasch ha afirmado que esta exposición es, sin duda alguna, *la más importante* que en España ha visto después de la del impresionismo y la del cubismo, celebradas hace ya mucho años... Aparte los pintores *Tapiés* y *Saura*, que ordinariamente forman parte del grupo de la galería Stadler, participaron igualmente algunos pintores españoles más cuya obra se ha integrado en tan seleccionada exhibición, dado su gran interés y su viva actualidad (...) (las obras) formaban un conjunto excelente, *marcado por el sello de la sobriedad y la profundidad que contrasta felizmente con otras obras de carácter más dionisiaco y colorista. Nuestro propósito de sentar las bases de un futuro arte español de carácter universalista* en el cual predominen ciertas características mantenidas como constantes en el *arte ibérico de todos los tiempos*, si bien queda en pie por irrealizado, ha tenido su primera y cálida confirmación en la presencia española en esta sensacional exposición. Nunca agradeceremos suficientemente al Museo de Arte Contemporáneo todas las facilidades y la ayuda material que ha ofrecido por el traslado de esta exposición a Madrid.»

Con un guiño «hermenéutico» podemos destacar:

a) La aparición explícita de algo que jugó un papel fundamental en el «éxito» de El Paso y que, desde luego, ilustra lo que decía más arriba a propósito de la inteligencia (el «nuevo espíritu») con que fueron planteadas sus actividades: el recurso a la «consagración en el exterior»: «Michel Tapié, el conocido crítico francés... consejero de la *galería Stadler de París*, ha es-

tado en España...» para pasar el hisopo sobre un conjunto de artistas españoles.

b) La referencia a un carácter «agitador» («Michel Tapiè, el conocido crítico francés, autor de «un art autre», *entre otros textos agitadores...*) del arte, que habría estado mejor ubicado antes de la primera reacción de Duchamp. De todos modos, la alusión al carácter agitador de Tapiè es un signo muy claro de algo que debían recuperar quienes buscaran la integración entre las «nuevas vanguardias»: el carácter matizadamente agitador de quienes, en el grupo de «los intelectuales», han de ser considerados «artistas» dentro del modelo cultural dominante (modelo cultural propio del capitalismo desarrollado).

c) La pretendida preeminencia de Tapiès y Saura («Aparte los pintores Tapiès y Saura, que ordinariamente forman parte del grupo de la galería Stadler...»), «garantizada», precisamente por ser quienes ya están «bendecidos» por la «crítica internacional».

d) La pervivencia de formas de conducta que, inevitablemente, nos remiten a las maneras de instrumentalizar los «hechos históricos» como lo habían hecho las autoridades franquistas: decir de ella que «es sin duda alguna *la más importante* que en España ha visto después de la del impresionismo y la del cubismo, celebradas hace ya muchos años...» resulta, cuando menos, pretencioso.

e) En profunda relación con tan inmodesto proceder, también hay que destacar la pretensión de que con dicha exposición se estaban sentando «*las bases de un futuro arte español de carácter universalista*». Pretensión que permite dos lecturas: la primera, en relación a los postulados de d'Ors, de Ruiz-Giménez, y del objetivo del Instituto de Cultura Hispánica, y la segunda en relación a una serie de circunstancias que culminarán en la Bienal de Venecia del año 76 y que, sobre todo por efecto de la hábil acción de Saura, supone la construcción de una «historia del arte español» que, por curiosos vericuetos (y digo curiosos vericuetos, porque se me escapan los «nexos») supone la línea evolutiva que, desde Picasso, llega a El Paso y Tapiès, pasando por Miró y por el «anómalo» Dalí.

f) El recurso a una forma de «valoración artística» que nos remite al «estilo orsiano»: las obras «... formaban un conjunto excelente, *marcado por el sello de la sobriedad y la profundidad que contrasta felizmente con otras obras de carácter más dionisiaco y colorista.*»

En síntesis: nos hallamos ante unos testimonios que, con independencia de su «ingenuidad», presuponen todo un monumento a la realimentación entre subsistema estético y subsistema ideológico del franquismo (superestructura)...

Y por si quedara alguna duda, acerca de ello, en el verano del 57, El Paso hace público un nuevo manifiesto tan significativo como los textos anteriores:

«El Paso es una "actividad" que pretende crear un *nuevo estado del espíritu* dentro del mundo artístico español.

El Paso nace como consecuencia de la agrupación de varios *pintores y escritores* que por distintos caminos han comprendido la *necesidad moral* de realizar una acción dentro de su país.

El paso pretende crear un ambiente que permita el libre desenvolvimiento del arte y del artista, y *luchará por superar la aguda crisis por la que atraviesa España en el campo de las artes visuales* (sus causas: la falta de museos y de coleccionistas, la ausencia de una crítica responsable, la radical separación entre las diferentes actividades artísticas, la artificial solución de la emigración artística, etc.).

Creemos que nuestro arte no será válido mientras no contenga una inquietud coincidente con los signos de la época, realizando una apasionada toma de contacto con las más renovadoras corrientes artísticas.

Vamos hacia una *plástica revolucionaria —en la que estén presentes nuestra tradición dramática y nuestra directa expresión—, que responda históricamente a una actividad universal.*

Conscientes de la inutilidad de la discusión sobre los términos "abstracción-Figuración", "arte constructivo-expresionista", "arte colectivo-individualista", etcétera, nuestro propósito es el de presentar una obra auténtica y libre, abierta hacia la experimentación e investigación sin fronteras, y no sujeta a cánones exclusivistas o limitativos.

Propugnamos un arte recio y profundo, grave y significativo.

Luchamos por un arte hacia la salvación de la individualidad, dentro del signo de nuestra época.

Nos encaminamos hacia una gran transformación plástica en la cual encontrar la expresión de una "nueva realidad".

Y hacia una antiacademia, en la que el espectador y el artista tomen conciencia de su responsabilidad social y espiritual.

La acción de El Paso durará mientras las condiciones antes expuestas se mantengan en nuestro país.»

(Este manifiesto sería corregido dos años después por Saura, que, entre otras modificaciones de menor entidad, eliminará la alusión a la «radical separación entre las diferentes actividades artísticas».)

Los datos indirectos son tan explícitos como los directos:

a) Los miembros de El Paso persisten en dar testimonio de un credo estético profundamente vinculado a la dualidad Ética-Estética («El Paso nace como consecuencia de la agrupación de varios *pintores y escritores* que por distintos caminos han comprendido la *necesidad moral...*») Una dualidad asumida desde una postura radicalmente idealista (kantiana): pretenden «crear un *nuevo estado del espíritu* dentro del mundo artístico español».

b) Aunque el asunto ya había aparecido en el primer manifiesto, ahora se aboga decididamente por una utópica integración de todas las artes, que será atemperada con las modificaciones de Saura en el 59.

c) Proponen una curiosa «*plástica revolucionaria —en la que estén presentes nuestra tradición dramática y nuestra directa expresión—, que responda históricamente a una actividad universal (...)*. Propugnamos un arte recio y profundo, grave y significativo». De nuevo, el tufillo grandilo-

cuenta del casticismo de la posguerra, en perfecta concordancia con los postulados oficialistas reflejados en todas las actividades promocionadas desde el poder.

d) Timidamente, aparece una vaga alusión social: «hacia una antiacademia, en la que el espectador y el artista tomen consciencia de su responsabilidad social y espiritual».

e) En este manifiesto, olvidan su carácter de promotores.

f) Insisten en las ideas de «libertad plástica» e individual, propias del modelo cultural que, implícitamente, preconizan.

g) Y en contradicción con sus pregonadas posturas integradoras, siguen sin hacer mención alguna de los grupos más o menos relacionados con ellos.

En el verano del año 1957 y por razones poco claras (acaso, personales), ya han dejado El Paso, Serrano, J. Francés, Suárez y Rivera, de manera que dicho grupo queda restringido a las cuatro personas que participaron en la exposición de la Sala Negra —Millares, Saura, Feito y Canogar— a quienes se unirá M. Chirino a principios de 1958.

En un despliegue sin precedentes, un año después de aquella exposición de «Art Autre», se organiza otra más en la misma sala (7-15-III-1958): «La Semana de arte abstracto en España organizada por El Paso», con obras de Aguayo, Basterrechea, Canogar, Feito, Lago, Millares, Saura y Tàpies; Chillida, Chirino y Ferrant; cerámicas de Cumellas y Jaqueline Canivet; conferencias a cargo de M. Conde, Juan Ramírez de Lucas, J. Ayllón y Saura. La víspera de la clausura, El Paso rindió un Homenaje a Joan Miró, a propósito de la exposición de una obra de la colección Huarte...

Sin embargo, el «lanzamiento» no estará culminado hasta ese verano, cuando, tras la incorporación de Viola y con ocasión de la XIX Bienal de Venecia, bajo los auspicios de González Robles, el pabellón español presente obra de Pancho Cossío, Ortega Muñoz, Guinovart, Cuixart, Feito, Planasdurá, Tharrats, Vaquero Turcios, Canogar, Millares, Saura, Suárez, Tàpies (a quien se concede el segundo premio de pintura —1.º Mark Tobey—; el Premio de la David E. Brigh Foundation; Premio Especial de la UNESCO compartido con Kenzo Okada), Vela, Farreras, Mampaso, Povedano, Rivera y Chillida que, por cierto, obtiene el gran premio de escultura.

En definitiva, el mismo año de los graves disturbios asturianos que supusieron la suspensión de los artículos 14, 15 y 18 del Fuero de los Españoles, el régimen franquista se manifestaba en un marco tan prestigioso como el de Venecia con un fastuoso y extensísimo alarde «modernizador»... Conde y Aguilera Cerni criticarían que se presentara a tantos autores... No obstante, creo que dicha muestra fue una de las pocas veces en que no se excluyó a casi nadie... de quienes se movían en Madrid y Barcelona (sólo faltó Ponç, de Dau al Set). Y las motivaciones oficiales estaban muy claras:

Tàpies (a propósito de la bienal de Venecia de 1958): «Observé que las cajas que enviaba a Venecia (González Robles) iban marcadas con el rótulo "Material de propaganda de España". De ese modo nuestros cuadros saldrían por conducto diplomático, sin tener siquiera que atravesar la aduana. Cai del burro, como vulgarmente se dice, y me di cuenta de que aquella gente nos estaba utilizando de una forma insoportable. Entonces decidí que no participaría nunca más.»

I. J.: «Ayllón me dijo algunas cosas muy clarificadoras al respecto. Una de ellas cuando en el 58 os llevó a la Bienal (se sigue refiriendo a González Robles) de Venecia a ti, al grupo "El Paso" y a Chillida, no lo hizo únicamente por el valor artístico de vuestra obra sino por motivos que se podrían calificar de extraestéticos. Vosotros presentabais con vuestra obra la imagen literaria de una España Negra y torturada que respondía bien a la realidad del país y llevar un grupo de combate a una Bienal era una baza importante que no dejaría de dar prestigio a un régimen dictatorial. Por otra parte habría influido el deseo de hacer aparecer en el exterior que el Régimen apoyaba el arte contemporáneo. Pretendieron lanzar una campaña internacional de apoyo e identidad total entre el arte contemporáneo y el Régimen. Este último punto también fue denunciado por Ayllón en el artículo antes citado (publicado en *Architecture d'Aujourd'hui*).»

Pues sí que tardó Tàpies en caer del burro... Por cierto que, a propósito de la línea que estamos siguiendo, acaso convenga continuar con su testimonio ³²:

«En la Bienal de Venecia (el reparto de premios) era una especie de "pasteleo" que organizaban los comisarios. En realidad eran comisarios políticos y todo lo manipulaban entre ellos: "si tu votas a éste yo votaré a aquél..." No se miraba demasiado la calidad de las obras de arte. Lo que más importaba era que todos estuvieran contentos y que cada año fuera un país distinto el que se llevase el premio. En realidad era un puro arreglo diplomático, en el que debía jugar su papel el problema de la guerra fría y la coexistencia pacífica. Cuando yo estuve en Venecia oí decir a González Robles: "porque yo he prometido al comisario americano que votaré a Tobey y así podré tener su voto para Chillida".»

I. J.: «Ciertamente, no es la primera vez que alguien me dice que existía juego sucio. El hecho mismo de que los comisarios fueran jurados ya puede dar una idea. Creo que fue en 1958 cuando España consiguió los premios para ti y para Chillida. Se produjo un gran escándalo y a partir de ese momento se prohibió que los comisarios fueran jurados a fin de evitar esos manejos. Porque, es indudable —y Ayllón me lo confirmó— que se jugaba con los intereses nacionales. A González Robles no le duró mucho la posibilidad de manipular en Venecia, pero en cambio se ha ocurrido lo mismo en Sao Paulo y en Alejandría...»

...
(Julián, I., y Tàpies, A., 1977, p. 54): «A Sánchez Bella lo conocí en Barcelona cuando se celebró la Tercera Bienal Hispanoamericana. Recuerdo que José María Moreno Galván me proponía un gran premio de abstracto y a la salida del Avenida Palace vi un señor bajito y gordito que dijo: "José María, no hagas tanta propaganda de los catalanes, porque el gran premio ya está concedido". Lo increíble fue que dijera esto antes de que el jurado se reuniese y votase. El premio se lo dieron al pintor Guayasamín, que era un hombre de izquierdas. Esto demuestra que se quisieron disfrazar de liberales y conceder el premio a un pintor

³² JULIÁN, I., y TAPIES, A., 1977, p. 70.

sudamericano que a lo mejor era comunista. Todo de cara al extranjero. Como José María había hecho tanta propaganda, a mí me dieron un pequeño premio. Un agregado cultural de la embajada de Colombia contribuyó notablemente a que se me concediera el premio...»

El siguiente paso fue la exposición que, en mayo del 59 se debía realizar en el Museo de Artes Decorativas de París bajo el lema: «Trece pintores españoles actuales». Para el nuevo escaparate, fueron llamados: Tàpies, los miembros de El Paso, Mier, L. Muñoz, V. Vela... En un principio, Tàpies y El Paso se negaron a participar aduciendo circunstancias marginales... luego, se barajaron cuestiones políticas. Por fin, Tàpies se retira y El Paso se presenta.

Veamos como recuerda Tàpies el acontecimiento ³³:

(Para Ayllón) «González Robles es una persona que ha conseguido prestigio para el Régimen a base de premios y contactos y lógicamente las cosas, ahora, han cambiado muy poco a niveles gubernamentales. Es una persona muy cómoda y que sabe bien como funcionan esos tinglados y seguirá de comisario hasta que cambien las estructuras del Gobierno. Por otro lado, ha demostrado ser un hombre útil. Es un hombre con el cual yo no me hablo desde hace años. Un personaje que prometía, comprometía, intrigaba y manejaba los hilos de la situación. Cuando la Bienal de Venecia de 1958, la directora del Museo de Artes Decorativas de París invitó al grupo "El Paso", a Antoni Tàpies y a Modest Cuixart a hacer una exposición en París. Tàpies se negó a ir porque no quería saber nada con el Régimen y estaba decidido a no colaborar más. Por otro lado al gobierno de Franco no le interesaba que el grupo "El Paso" figurara como un bloque ya que entonces no sería una exposición de España sino del grupo, y por eso decidió invitar a un número de artistas. La directora decidió entonces retirarse y no quiso escribir el prólogo para el catálogo. La exposición la presentó el que era director de Relaciones Culturales, Ruiz Morales, que nada tenía que ver con el mundo del arte. El escrito, como puedes imaginar, era evidentemente político y muy manipulado. Fue entonces cuando Saura decidió retirarse pero su decisión no tuvo ninguna efectividad puesto que los cuadros ya estaban en París y no le permitieron retirarse. De ahí viene su enemistad con González Robles, pues se negaba en redondo a una exposición de esas características...»

A partir de estos momentos, fuera porque en determinados ambientes, la «imagen pública» de El Paso quedó terriblemente maltrecha o fuera, porque, como ellos mismos dijeron, les resultó insoportable el peso de la manipulación política, sus integrantes decidieron dar por terminado el periplo del grupo. De manera que, a pesar de la celebración de la exposición en Roma (Gal. l'Attico), en mayo, el grupo ya estaba disuelto.

¿Qué balance podemos hacer de lo que supuso El Paso? Para Ureña ³⁴: (El Paso)... «mostró una habilidad especial para apurar techos y agotar lími-

³³ Idem, p. 93.

³⁴ UREÑA, G: *Las vanguardias artísticas en la posguerra española*. Madrid, Istmo, 1982, p. 168.

tes; para incrustarse, a su debido tiempo, en la maquinaria institucional y despegarse oportunamente de ella, para establecer una completa y pragmática red de relaciones; si evidenció un saber enmascarar el tejido de "operaciones" que garantiza la brillante y rápida proyección artística de El Paso».

Si cotejamos los datos recogidos hasta ahora con los modelos culturales de estos años, enseguida advertiremos que las cartas y los manifiestos acreditan una alineación que oscila entre lo que llamábamos «el modelo cultural desarrollista» (el que defenderá el Opus Dei) y el «democrático», pero con una acusadísima inclinación hacia el primero, de manera que da la sensación de que, como sucede con las referencias a Picasso de la carta de abril del 57, las etéreas referencias democráticas no son sino un gesto forzado, para «salvar el tipo» entre unos sectores «cultos» que, desde 1955 —concretamente, desde la suspensión del Congreso Universitario de Jóvenes Escritores—, han quedado en situación anómala.

Los mismos miembros de El Paso y, sobre todo, Saura, han manifestado en repetidas ocasiones su consciencia del hecho³⁵:

«Ha habido mucho malentendido con El Paso, y, aunque después todos hemos sido amigos, sí que hubo bronca entre nosotros. La crisis surgió cuando el gobierno español quiso mostrar el trabajo del grupo como un medio de propaganda cultural en el extranjero. Esto ocurrió después de la Bienal de Venecia de 1958, en la que El Paso colaboró después de largas discusiones. Algunos desistieron de colaborar con el Gobierno. Hicimos un manifiesto, sin acuerdo, que abría el segundo periodo del grupo. Pero, yo pensé que había que disolver El Paso antes de que todo empeorara. Tengo un buen recuerdo, porque en la historia del arte español figura El Paso como el único grupo que ha funcionado en el momento oportuno de la manera más oportuna.»

En definitiva, El Paso resulta ser un espléndido ejemplo de la ineludible realimentación que siempre ha existido y siempre existirá entre la superestructura institucional y el subsistema artístico; en este caso, entre el Estado franquista y un conjunto de artistas que supieron ofrecer al Régimen lo que el Régimen necesitaba para proyectar hacia el exterior la imagen que convenía, de acuerdo con la nueva situación internacional. Y que aprovecharon esa circunstancia para acceder a unos foros de difusión que no habría podido hallar de otro modo y que les permitieron superar una de las barreras más importantes que, por entonces, tenía el mercado español del arte y que ellos mismos habían señalado en múltiples ocasiones: su marginación de las corrientes comerciales internacionales. Porque, gracias a la acción de Gon-

³⁵ Entrevista de Saura, *El País*, 31-XII-89. A propósito de los planteamientos estéticos de los miembros de El Paso y, en especial de Saura, es muy indicativa la respuesta que este autor le dio a L. Toussaint (El Paso y el arte abstracto en España, Madrid, Cátedra, 1983, p. 181) acerca de sus gustos personales («artistas preferidos»): «... San Juan de la Cruz, Rimbaud, Lautréamont... Goya, Grunewald, Picasso, Rembrandt, Velázquez, Matisse...»

zález Robles en Estados Unidos y en las Bienales de Sao Paulo y Venecia, Tàpies y los miembros de El Paso pudieron acceder a un mercado internacional que, de otro modo, les habría resultado muy difícil alcanzar.

El repaso de los «acontecimientos curriculares» inmediatos no puede ser más explícito: en noviembre de 1959, se presenta en el Minneapolis Institut of Arts, la exposición «European art Today», con la participación de Millares, Canogar y Saura (la exposición recorrerá varios museos USA); entre marzo y abril de 1960, la galería Pierre Matisse, de Nueva York, presenta la exposición «Four Spanish Painters» (Canogar, Millares, Rivera y Saura); en junio del sesenta, el Guggenheim Museum, de Nueva York inaugura la muestra «Before Picasso, After Miró» con la participación de El Paso; por las mismas fechas, el Museo de Arte Moderno de Nueva York, es decir el Gran Templo del arte contemporáneo, expone «New Spanish Painting and Sculture», también con la participación de El Paso... Y sigue contándonos Tàpies³⁶:

«En principio, más que una apropiación por parte del Régimen fue un aprovechamiento por parte de los artistas de algunas plataformas oficiales. Yo creo que todos nos aprovechamos en cierto grado. La manera de salir al extranjero era participar en las bienales, que permitían ir a Venecia o a Sao Paulo. Nosotros pensábamos que si los comisarios nos daban la oportunidad de salir al extranjero no debíamos desaprovecharla.»

¡Naturalmente! Porque para quienes habían tenido la «desgracia» de nacer y formarse en el seno de una cultura atrasada y periférica esa era la única manera de «salir del pozo...»

¿Cómo recibió la sociedad española la obra de estos autores? Ya hemos visto y analizado algunos de los fenómenos que gravitaron en torno al «problema de la abstracción» en los sectores «intelectuales» (supuestamente intelectuales) y las circunstancias fundamentales sobre las que se fundaban esos fenómenos: las limitaciones para transmitir un «mensaje objetivo», que superara el mero «mensaje estético»; la tácita alineación con los modelos y con las creencias del sistema filosófico «neo-escolástico» implícito en la obra de Kandinsky y en las palabras de Ruiz-Jiménez y, por fin, la capacidad de estas obras para «funcionar» como estímulos proyectivos (como «imágenes de apercpección temática»).

Sin embargo, junto a quienes admitían la «validez estética y social» de este tipo de obras, existían amplios sectores de la población que reaccionaron de muy distinto modo. Entre los grupos de formación estética específica, en especial en los círculos académicos, siguió habiendo un grupo muy relevante que, a partir de esa carencia de «contenido», y continuando con los

³⁶ JULIAN, I., y TAPIES, A., 1977, p. 91.

argumentos que ya hemos visto, tildaban a este tipo de obras de «formas sin contenido» y, en definitiva, de «no-arte».

Por razones bien distintas, entre los sectores sociales «menos ilustrados», entonces como ahora, sólo cabían dos posturas: o bien manifestarse preferentemente hacia ellas como mero gesto de cosmética social, o reconocer la más absoluta perplejidad ante unas obras que no respondían a las expectativas que, en aquellos años, cualquier persona de escasa formación estética tenía ante una «obra de arte». Porque, como aún sigue sucediendo, a finales de la década de los cincuenta, en esos sectores sociales estaba muy arraigada la idea de que toda «pintura» debe ser, ante todo, un «campo visual». Un campo visual que, expresado en términos psicológicos, debe permitir el «normal desarrollo» de la función perceptiva, y la obtención de alguna «identificación»; o dicho en «román paladino», que toda obra debe representar algo «reconocible». Y, como es lógico, la ruptura de esas expectativas debía producir, cuando menos, desconcierto... (La «irritación» que presuponen hechos como los desórdenes producidos por quienes, en abril de 1958 y en Murcia, pretendían quemar las obras de Millares, que en este sentido deben relacionarse con la conducta de los sectores sociales más reaccionarios.)

Como es sabido, el resultado de ambas circunstancias dará lugar a la rápida crisis de la imagen no representativa y, en consecuencia, a lo que sucederá casi de inmediato en el panorama artístico español y a lo que volveremos más adelante... Pero recordemos algunos de los datos más significativos que, en relación a dichos problemas, se concretaron entonces.

El primer testimonio es la conocida, «imaginaria» y «maldita» entrevista de M. del Arco a M. Millares:

—¿«El Paso», por qué?

—Consideramos que en España no había formada todavía una juventud capacitada para entender las tendencias más nuevas del arte. Y el grupo «El Paso» sale para poner fin a este enojoso problema.

—¿Es que ustedes creen que todo lo nuevo, por ser lo último, ha de aceptarse?

—Sí es bueno, sí, y si es sincero.

—¿Quién es capaz de dar el juicio definitivo?

—El artista y una serie de hombres capacitados.

—Los que le niegan rotundamente a usted y a cientos como usted, ¿son incapaces?

—No lo sé; pero creo que tienen estropeado el receptor de la sensibilidad, con relación al tiempo en que vivimos.

—A mi me ha parecido un solemne disparate toda su obra que expone, a base de arpilleras, sacos zurcidos y estropicios, ¿esto es arte?

—Para mí, sí lo es; para usted, no lo sé.

—No, no; para mí, rotundamente, sin duda, no; es una tomadura de pelo.

—No considero que sea una tomadura de pelo el hablar en un lenguaje durante once años, a pesar de 20.000 oposiciones; lenguaje que, a pesar de ser mío, me duele constantemente. Yo podría hacer cosas mucho más amables y no me costaría nada, pero serían falsas en cuanto a mi personalidad.

—Ya estamos en lo de siempre, en la sinceridad. ¿Y a mí, qué me importa sus sufrimientos, si en su exposición pictórica, por llamarla de alguna manera, a mí no me llega?

—A usted, no; pero a muchos hombres, sí. De todas formas, no es problema que me preocupe.

—¿Qué le preocupa a usted cuando coge las agujas y el saco para pintar, en vez de los pinceles?

—Las mismas preocupaciones que el hombre que coge el buril, o los pinceles. Para expresarse, no es necesario utensilios determinados (sic).

—Yo no la llamo pintura, son cuadros, que es muy diferente.

—¿Cuadros? ¿Por ser cuadros nada más?

—Exacto, aunque en el «nada más» entre la expresión del hombre, que es lo importante.

—¿Qué ha querido usted expresar en cada una de su, siga llamando, «Cosa»?

—Es más complicado de explicar.

—Usted dice que hace eso como expresión de un momento suyo; yo no lo entiendo y pido que me lo explique. Ayúdeme a entenderle.

—El arte no se puede explicar, incluso mucho de lo yo hago, escapa a mi entendimiento.

—¿Tampoco lo entiende usted?

—Repito que mucho de lo que yo hago, tampoco lo entiendo yo.

—¿Estamos discutiendo por discutir?

—Posiblemente.

—No vamos a ninguna parte...

Meses después, sin detenerse en la contradicción entre los supuestos objetivos explícitos de El Paso (objetivos reiterados en los manifiestos), de dar a entender a la juventud las nuevas tendencias del arte y su propia incapacidad para comprender, incluso, su propia obra, desde los privilegiados Papeles de Son Armadans (37 abril, 1959), Millares haría saber:

«Pocos artistas se atreven a confesar su ignorancia frente a su propia obra, demostrando su falta de valentía y de sinceridad. Porque olvidan que en el enseñar su sangre así, sencillamente, sin ningún abalorio, y confesando esa única y vital necesidad del acto creador, es donde se esconde la más preciosa autenticidad. Nunca me asusté y lo repito ahora, si dije que mucho de lo que hacía escapaba a mi entendimiento. Y no me asusto porque, en rigor, no siento la necesidad de entender todo lo que pinto.»

Parece fuera de toda duda que este tipo de «expresión plástica» se escapa incluso de los límites del más amplio «metalenguaje», por cuanto, si no interpretamos mal el «espíritu» de las declaraciones de Millares, en el contexto de El Paso, a lo que nos está remitiendo es a una forma de «expresión» al margen de la racionalidad consciente —al margen de la «racionalidad lógica»—. De manera que surge el problema que, poco antes de la aparición de «El Paso», ya advirtiera José de Castro Arines (Informaciones, 20-II.1954) y que expusiera en relación a su crítica sobre una de las primeras exposiciones que se hicieron en Madrid, bajo el patrocinio de Fernández del Amo:

«El abstractismo es, a mi juicio, tan noble, tan legal como cualquier otra manifestación artística. Lo malo del abstractismo es que, en general, se ha pasado de rosca, ha ido más allá de lo permitido a las posibilidades humanas. Por apurar estas últimas posibilidades, por quintaesenciar el saber artístico, se salió —casi siempre— del propio terreno de las artes. Confundió el “arte puro” con la metafísica super pura. Dio tal importancia a la teoría, que la práctica —aquella “práctica” de que hablaban los tratadistas clásicos— quedó relegada a un simple accidente circunstancial, ya no interesó tanto el efecto final de la pintura, de la escultura, de cualquier otra manifestación artística, como la intención intelectual que a ella conducía. Por eso el arte abstracto es un hacer tan puro, tan químicamente intelectual, que camina por la más peligrosa de las vías de la comprensión humana, aquella que adentra el abstractismo en unos medios expresivos ajenos a todo lenguaje inteligible.»

...
 «... El arte, por muy abstracto que sea, lo hacen los hombres, y el hombre no puede abandonar su humana posición cuando se le antoje. A ella se debe y a ella está obligado. Así, pues, la inutilidad del abstractismo comienza cuando quiere adentrarse en un terreno ajeno a su propia naturaleza artística, cuando sus medios de expresión, su configuración arquitectónica, se aparte de ese “algo” motivador de toda general belleza. La de un conglomerado de líneas, masas, superficies o volúmenes puede llegar a producir en el contemplador una especial corriente de emociones. “Puede” producir, entiéndase; depende del personaje que combine —artísticamente— estos diversos elementos. Si es un artista es posible que llegue a soluciones afortunadas; si es un pensador, un filósofo, es también muy posible que quede todo en un “puro”, alegre e ingenioso juego de la inteligencia... y nada más.

He aquí el peligro del arte irrealista; que en él los artistas hayan de dejar su posición a los intelectuales...»

En definitiva, desde ciertas posturas y desde muy pronto, estaban claras las circunstancias que en este sentido rodeaban (y rodean) a la imagen artística no representativa. Pero, naturalmente, las cosas relacionadas con la experiencia estética son complejas...

U. Eco, en su bien trabado e interesante modelo «semiótico», partía de una hipótesis que, probablemente convenga «revisar» y merece la pena recordar aquí. Para él, todas las obras artísticas y, por supuesto, también las no representativas, contienen un «nivel microfísico (de comunicación) cuyo código (expresivo) extrae el artista de las estructuras de la materia con que trabaja», de manera que sus formas se constituyen como signos comunicativos, «aunque los signos no puedan ser codificados y recogidos claramente» puesto que se rigen por «*idiolectos*» que sólo comparten unos pocos sujetos, en realidad, una parte de quienes participan del mismo concepto de imagen.

Ahora, bien, en la pensada réplica de Millares a M. del Arco, advertimos que, ni tan siquiera para el creador, están claros esos «*idiolectos*»... ¿Nos hallamos ante un sistema comunicativo muy especial? Eso es lo que parece desprenderse de manifestaciones como las de Eco y las de sus seguidores, entre cuyos argumentos se maneja el que aparecía en el diálogo citado: la imposibilidad de verbalizar ese tipo de comunicación porque sus valores pertenecen al mundo de la creación artística, no al universo lógico-de

la expresión racionalizada. O dicho de otro modo, la capacidad comunicativa de la obra artística que supera los niveles elementales es ajena a la linealidad del discurso lógico porque, ante todo, opera en ámbitos emotivos.

Pero ¿quién acepta este tipo de comunicación? ¿Cómo distinguir a quien se integra en este tipo de comunicación de quien, tan sólo, dice experimentarla para manifestar su integración en el grupo de quienes poseen una «sensibilidad» más desarrollada? O, expuesto en otros términos: ¿cómo distinguir «comunicación» de pura actividad «proyectiva»? ¿Cómo demostrar que el tipo de «comunicación» que generan estas obras no es idéntico al que sirve de fundamento al test de Rorschach?

No me puedo resistir a la tentación de transcribir lo que, al borde de la crisis del expresionismo abstracto, en plena «polémica interdisciplinaria», publicó Lévi-Strauss al respecto:

«Los fanáticos de la pintura sin duda protestarán contra el puesto privilegiado que damos a la música, o por lo menos reivindicarán el mismo a favor de las artes gráficas y plásticas. Creemos no obstante que desde el punto de vista formal los materiales puestos en juego, sonidos y colores respectivamente, no residen en el mismo plano. Para justificar la diferencia se dice a veces que la música no es normalmente imitativa, o más exactamente que no imita nada sino ella misma, mientras que delante de un cuadro la primera pregunta que se le ocurre al espectador es saber qué representa. Pero planteando hoy de esta manera el problema, se tropezaría con el caso de la pintura no figurativa. Como apoyo de su empresa ¿no podría el pintor abstracto invocar el precedente de la música y pretender que tiene derecho de organizar las formas y los colores, ya que no de un modo absolutamente libre, si sometiéndose a las reglas de un código independiente de la experiencia sensible, como hace la música con los sonidos y los ritmos?»

Al proponer esta analogía se sería víctima de una grave ilusión. Pues, si «naturalmente» existen colores en la naturaleza, no existen —como no sea de manera fortuita y pasajera— sonidos musicales: solamente ruidos. Así que los sonidos y los colores no son entidades del mismo nivel...

Entre pintura y música no existe, pues, verdadera paridad. Una halla en la naturaleza su materia: los colores son dados antes de ser utilizados, y el vocabulario atestigua su carácter derivado hasta en la designación de los más sutiles matices: azul nocturno, azul pavo real o azul petróleo; verde agua, verde jade; amarillo paja, amarillo limón; rojo cereza, etc. Dicho de otra manera, no existen colores en pintura más que porque hay seres y objetos coloreados antes, y sólo por abstracción pueden desplegarse los colores de esos sustratos naturales y tratarlos como términos de un sistema separado.

Se objetará que lo que puede ser verdad de los colores no se aplica a las formas. Las de la geometría, y todas las demás que de ella derivan, se ofrecen al artista creadas ya por la cultura; no provienen de la experiencia en mayor grado que los sonidos musicales. Pero un arte que se limitara a explotar semejantes formas adquiriría inevitablemente un sesgo decorativo. Sin ganar nunca existencia propia se volvería exangüe, a menos que al adornarlos se aferrara a los objetos para sacar de ellos su sustancia. Todo pasa, pues, como si la pintura no tuviese a su disposición más que elegir entre significar los seres y las cosas incorporándose a sus empresas o participar en la significación de los seres y las cosas incorporándose a ellos.

Nos parece que esta sumisión congénita de las artes plásticas a los objetos viene del hecho de que la organización de las formas y los colores en el seno de la experiencia sensible (que es ya, ni qué decir tiene, una función de la actividad inconsciente del espíritu) desempeña, para esas artes, el papel de primer nivel de articulación de lo real. Sólo gracias a él están en condiciones de introducir una segunda articulación, consistente en la elección y disposición de las unidades y en su interpretación conforme a los imperativos de una técnica, de un estilo y de una manera: es decir, en trasponerlos según las reglas de un código, características de un artista o de una sociedad. Si la pintura merece ser llamada lenguaje es porque, como todo lenguaje, consiste en un código especial cuyos términos son engendrados por combinación de unidades menos numerosas que participan ellas mismas de un código más general. Hay, sin embargo, una diferencia con respecto al lenguaje articulado, de la cual resulta que los mensajes de la pintura son recibidos primero por la percepción estética y después por la percepción intelectual, mientras que en el otro caso ocurre lo contrario. Tratándose del lenguaje articulado, la intervención del segundo código oblitera la originalidad del primero. De ahí el "carácter arbitrario" reconocido a los signos lingüísticos. Los lingüistas su brayan ese aspecto de las cosas cuando dicen que los "morfemas, elementos de significación, se resuelven a su vez en fonemas, elementos de articulación despojados de significación", por consiguiente, en el lenguaje articulado del primer código no significante es, para el segundo código, medio y condición de significación: de suerte que la significación misma está acantonada en un plano. La dualidad se restablece en la poesía, que vuelve a tomar el valor significante virtual del primer código para integrarlo en el segundo. En efecto, la poesía opera a la vez sobre la significación intelectual de las palabras y de las construcciones sintácticas y sobre las propiedades estéticas, términos en potencia de otro sistema que refuerza, modifica o contradice a dicha significación. Lo mismo pasa en la pintura, donde las oposiciones de formas y colores son acogidas como rasgos distintivos que participan simultáneamente de los dos sistemas: el de las significaciones intelectuales, heredado de la experiencia común, resultante de la fragmentación y la organización de la experiencia sensible de los objetos, y el de los valores plásticos, que sólo se vuelve significativo a la condición de modular el otro integrándose a él. Se engranan dos mecanismos articulados y acarrear un tercero en que se componen sus propiedades.

Se comprende entonces por qué la pintura abstracta, y más generalmente todas las escuelas que se proclaman "no figurativas", pierden el poder de significar: renuncian al primer nivel de articulación y pretenden conformarse con el segundo para subsistir...³⁷

Matícense los conceptos de «percepción» aparecidos en la cita, en el sentido de «captación de elementos (componentes) intelectuales y plásticos» y, por lo demás, todo lo recogido resulta incuestionable. Porque, aunque aún fuera posible matizar algunas circunstancias más, como las derivadas de la capacidad perceptiva de «identificar valores no representativos», contra lo que defenderá Eco poco después, ello no altera en absoluto el sentido del discurso de Lévi-Strauss, sencillamente, porque no se puede componer un complejo de intercomunicación sólo con «morfemas» del tipo

³⁷ LEVY-STRAUSS, C.: «Overtura», en *Mitologías: Lo crudo y lo cocido*. México, FCE, 1968 (Paris, Plon, 1964).

«mancha», «escurrida», «brochazo», excepción hecha de los «niveles comunitarios estéticos elementales», aquéllos que, de acuerdo con el desarrollo de la estética de vanguardia, suponen la tácita defensa de que también con manchas, escurriduras y brochazos es posible «hacer arte».

Otro testimonio, en este caso de Tàpies³⁸:

... (en relación a la Bienal) «Hay una fotografía muy curiosa en la que aparece Franco delante de mis cuadros, rodeado de su camarilla. Hay una anécdota que he relatado muchas veces: Franco aparece rodeado de gente y todos están riendo a mandíbula batiente. Al parecer, al entrar en la sala de alguien le dijo: "Excelencia, ésta es la sala de los revolucionarios". Se produjo un regocijo general y Franco respondió: "Mientras hagan revoluciones así ya están bien". Algún tonto ha sacado la conclusión de que esta anécdota demuestra la inoperancia del arte llamado de vanguardia o de mi propia pintura. A mi me demuestra exactamente lo contrario: la ignorancia de Franco sobre el arte contemporáneo. Los hechos prueban que el arte, la cultura toda, si bien no desencadena instantáneamente las "revoluciones" espectaculares que algunos imaginan, hace, en cambio, una labor callada que prepara las conciencias de forma generalmente más sólida que muchos actos violentos. Franco infravaloró siempre la cultura, a los intelectuales, a los artistas... sin darse cuenta de que su propio descrédito y el de todo el franquismo en la conciencia de la mayor parte de los habitantes del estado español fue alimentado precisamente por los intelectuales y los artistas...»

Y, sin embargo, Franco permaneció en el poder hasta el día de su muerte. Creo que, con independencia de los vehementes juicios de Tàpies, la anécdota es muy explícita... por mucho que le pese al mismísimo Tàpies, a quien, tal vez, le podría haber dado que pensar el hecho de que Eugeni d'Ors llegara a proponer una de sus obras para decorar, nada más y nada menos, que la basílica del Valle de los Caídos.

De todos modos, no cabe la menor duda de que El Paso y los grupos y autores afines, fueron capaces de conseguir un producto artístico relativamente homologable a lo que, por aquellos años, y desde la hegemonía cultural norteamericana, proponían los sectores punteros de la vanguardia artística internacional, y que, a pesar de la disolución de El Paso, acabó convirtiéndose en la bandera estética de quienes siguieron propugnando la absoluta integración de España en su entorno geopolítico «natural»... Y tal vez en ese sentido, en el sentido de renunciar a toda forma artística propia, tuvieran razón los miembros de El Paso cuando dijeron que la exposición de la Sala Negra había sido el acontecimiento artístico más importante desde la exposición cubista... Porque de lo contrario no cabe la menor duda de que, con el «éxito» de El Paso, y sobre todo con la dependencia que ese éxito tuvo de los santuarios exteriores (París, Venecia, Nueva York), de modo tácito e inevitable, por efecto de la situación cultural internacional, el arte español de vanguardia estaba perdiendo la escasa autonomía que pudiera ha-

³⁸ JULIAN, I., y TAPIES, A., 1977, p. 54-55.

ber tenido y, sometiéndose al imperio de los hechos, estaba aceptando el papel de «escuela regional formalista»... entre otras razones, porque no había ninguna otra solución, porque las directrices evolutivas de la cultura occidental se definían en lugares muy alejados de la Península Ibérica.

Tàpies

Con las importantes matizaciones nacionalistas que supone la obra de Tàpies, en relación a las «conductas estéticas», su caso es muy parecido al de El Paso. Tan parecido que la mayor parte de las consideraciones que acabamos de hacer pueden hacerse extensivas a este autor que, si se distingue en algo, es por haber producido una «obra literaria» que, con todas sus contradicciones y en términos relativos, manifiesta una indudable «altura intelectual».

Como en el caso de Saura, Tàpies accederá al informalismo desde un «surrealismo europeo» que apenas participa de los fundamentos de la «Escuela del Pacífico» y que sigue inmerso en los problemas de «introspección» que caracterizarán al «renacimiento» de la abstracción europea³⁹:

«En el momento en que dejé la pintura surrealista, que coincidió con mi marcha a París, la influencia de la estética comunista, con el realismo socialista, estaba en su apogeo. Aquella etapa surrealista dejó paso a otra de carácter social en la que desde luego aún conservaba los simbolismos y efectos propios de la línea surrealista. De repente me di cuenta de que me estaba introduciendo en un terreno literario, de que mis cuadros habrían podido explicarse literariamente y entonces fue cuando empecé a preocuparme por los aspectos más puramente plásticos. Así, fui eliminando imágenes que me parecían excesivamente descriptivas para buscar otras imágenes signicas, el color en libertad... y pasé a un período más abstracto en el que incluso había una cierta influencia del geometrismo. Era el momento en que en toda Europa, e incluso en Estados Unidos, se iniciaba lo que se denominaría abstracción lírica y que más tarde acabaría recibiendo el nombre de informalismo. Me di cuenta de que lo geométrico ahogaba la producción y de que los signos debían moverse en absoluta libertad.»

«... Para empezar recordemos que la pintura no es ni la realidad, ni una norma moral, ni un panfleto político... En todo caso, la pintura podrá despertar en el que la contempla una idea de la realidad, o podrá hacerle deducir un comportamiento moral o político. El arte es simplemente un "agitador", un medio... Es el dedo que señala el camino pero no es el camino.

En segundo lugar, hay que tener en cuenta que existen distintos niveles. A uno le interesará la pequeña anécdota moral, o política mientras a otro puede ser que le llamen más la atención las grandes coordenadas que justifican la moral, las relaciones, de ésta con la metafísica, con el conocimiento en general... y toda una amplia concepción de la realidad de la que la moral y la política no son más que una parte.

En tercer lugar, todo eso está en función tanto del estado de conocimientos

³⁹ Idem, p. 64.

como de la idea de belleza de un momento dado. Creo que una sentencia del libro del Tao puede aclarar perfectamente este extremo: "Cuando todo el mundo se ha puesto de acuerdo sobre lo que es la belleza entonces surge la fealdad." En cierta manera, siempre estamos rectificando lo anterior.

Hace falta una gran dosis de educación estética y de sensibilidad para que la gente comprenda perfectamente el lugar que ocupa el arte, y muy especialmente la pintura en nuestras vidas ⁴⁰»

«... Sinceramente, yo ya no me planteaba demasiado a fondo el problema de la comunicación de determinadas ideas. Sabía que si se profundiza demasiado en este terreno surge enseguida el problema de la comprensión, para comunicar algo resulta necesario que la obra pueda ser comprensible para ciertas mentalidades. Yo, verdaderamente, consideraba que debía olvidar este aspecto... Yo siempre digo que no me preocupaba el problema de la comunicación; pero debes entender que eso sucedía cuando me lo planteaba en forma concreta. En el fondo, a nivel del subconsciente creo que sí sentía tal preocupación, incluso en la época surrealista. A menudo me satisfacía hallar símbolos que fueran "legibles"... había quien pensaba que mi obra podía "leerse" simbólicamente, aunque ni yo mismo me lo propusiera conscientemente» ⁴¹.

Tàpies participa de una «voluntad signíca» que pretende hallar una forma expresiva autónoma y, sobre todo, perfectamente diferenciada de la «expresión verbal» —es decir, de la «expresión lógica»—. De una forma expresiva que se inclina hacia los valores absolutos, hacia cuestiones «metafísicas», para cuya comprensión es precisa «una gran dosis de educación estética»... No insistiré en las consideraciones que exponía a propósito del «problema de la abstracción». Pero sigamos ⁴²:

«Dau al Set está muy íntimamente ligado a mis años de búsqueda, de investigación y todos los problemas relativos a lenguajes, identidad, etc. Pero en el fondo no se trataba de un mero problema de forma. Y por ello poníamos gran entusiasmo en todo lo que hacíamos. Yo casi no pensaba que estaba haciendo arte. Lo importante era explicar y transformar el mundo. Pero por otro lado, no teníamos contacto con el mundo, con el público. Dentro del grupo nos habíamos dividido el trabajo y el contacto con el público estaba a cargo de Tharrats que era quien distribuía la revista. Nosotros nos limitábamos a elaborar la revista, cosa que en general hacíamos en colaboración. Yo con Brossa, otras veces Cuixart, Ponç y Brossa...»

(A propósito de una pregunta de I. Julián acerca de las reacciones «de protesta por la expresión, contenido y forma» de Dau al Set):

«Se trataba de una publicación que sólo llegaba a manos de una reducida minoría y carecía de trascendencia en la opinión pública. Aquellos que la recibían ya estaban de acuerdo y convencidos de antemano. Cuando empezó a tener mayor difusión fue en los últimos momentos, en 1951, cuando se produjo todo el jaleo del cierre de la exposición de la sala Caralt por la policía.»

«... Me parece que nos consideraban como una banda de gamberros culturales. Pero en aquel momento éramos todos terriblemente individualistas. En reali-

⁴⁰ Idem, p. 82-83.

⁴¹ Idem, p. 73-74.

⁴² Idem, p. 36.

dad, no nos preocupaba excesivamente lo que se dijera de nosotros, por otra parte, estábamos luchando por hallar un lenguaje propio, y eso nos hacía estar bastante cerrados hacia el exterior. Algo que cambió nuestro punto de vista e inauguró una nueva etapa fue el conocer a Joao Cabral de Melo, el cónsul de Brasil en Barcelona. Gracias a él se avivó en nosotros la conciencia de la función social que puede tener el arte; y, concretamente, desde un punto de vista marxista.»

Sin embargo, esa «función social», según Tàpies, siempre debería estar «por debajo» de la función estética, y en relación a la propuesta de Sastre — artículo de 1957 en *Acento Cultural*— en sentido contrario, nos dice⁴³:

«En aquellos años, —de haber leído—, yo hubiera estado seguramente en contra de cuanto decía Sastre. Yo rechazaba todo cuanto oliera a arte político “dirigido” y consideraba nefasta la influencia del realismo soviético. Me parecía una gran equivocación que la gente sólo se ocupase de política y de problemas sociales y que se dejasen de lado otros problemas, los problemas existenciales más generales, por ejemplo, o los del lenguaje artístico. Recuerdo que todo esto ya nos lo planteábamos en la época de nuestras reuniones con Cabral, que siempre nos decía: “Ustedes tienen que esforzarse en que su obra tenga un mensaje, un contenido humano, incluso socialista, pero sin necesidad de hacer concesiones formales. Si usted pinta en un estilo surrealista tiene que hacer surrealismo. Lo que sucede, y eso no lo pueden olvidar, es que si tienen que transmitir un mensaje”. A mí, incluso esto me parecía un tanto contradictorio. Cabral era enemigo acérrimo del abstracto y yo siempre le preguntaba: “Sí, tu dices que nos expresemos cada uno en nuestro propio lenguaje pero... ¿qué pasa con los abstractos? ¿Hemos de eliminarlos? ¿No se puede aprovechar su lenguaje? Yo pensaba que sí, que podían coexistir a la perfección lenguajes diferentes y niveles ideológicos también diferentes. Para mí, en el fondo de todo esto hay un problema de educación estética general, la necesidad de comprender el verdadero lugar que ocupa el arte en la sociedad. Cabral no abogaba de forma tajante por un realismo; insistía sobre todo en la transmisión de un contenido humano y social sin que el artista tuviera, por ello, que modificar su posición. A nosotros esas insinuaciones de que era necesario rebajar el arte al nivel del pueblo y otras similares nos asustaban terriblemente. Y no porque yo fuera clasicista, sino porque creía que el actuar guiado únicamente por esa preocupación el artista provocaba una degeneración no sólo del lenguaje artístico sino también de las ideologías y daba un paso atrás muy considerable. Actualmente se está cayendo en unos planteamientos semejantes en ciertos sectores que no tienen en cuenta la experiencia por la que pasó mi generación. Esto no quiere decir, en absoluto, que yo sea contrario a que haya artistas que trabajen en otros niveles semánticos; cada uno que pinte como quiera. Recuerdo un día que Pere Ardiaca dijo en mi casa: “De todos modos, me parece bien que haya gente cuyo arte hable de la vida de los trabajadores con un lenguaje para que ellos puedan entenderlo”. Y es verdad. Todo puede coexistir, pero sería terrible que se impusiera esta determinada expresión artística como la única realmente válida. Eso, ni más ni menos, fue lo que hizo Stalin.

⁴³ *Idem*, p. 67. Compárese este comentario con los planteamientos de la Escuela de Altamira y las conclusiones de la «Segunda semana internacional de arte», recogidas en la nota 18: «5. No creemos en la existencia del arte social; creemos en la realidad del hecho social en el arte. 6. El hecho social en el arte es un hecho natural. La finalidad propagandística responde a una alteración de su naturaleza que corrompe sus valores específicos».

Yo veía grupos influidos por un realismo socialista que como se sabe hoy, era más bien un obrerismo sentimental, glorificante del sudor de los obreros. Era un arte casi de propaganda. Recuerdo de Oriol Bohigas que decía algo así como que le complacía más el olor de una boca de metro que una obra de arte nueva. Había también grupos de intelectuales catalanes que si yo hacía una exposición o decía según qué cosas siempre les sentaba mal, o al menos me parecía a mí. Siempre atacaban diciendo que estaba al servicio de los ricos. Fue en ese momento cuando se hizo un libro dedicado a Todó García con textos de José María Castellet, Oriol Bohigas, Cesareo Rodríguez Aguilera, en el cual presentaban a Todó como el pintor exponente por excelencia de la pintura social, al tiempo que despreciaban el abstracto y el informalismo, José María Castellet decía que el informalismo era una tendencia que le hacía "unas ciertas cosquillas" pero creo que no la consideraba válida y no le daba la menor importancia. Aquí, no hubo más remedio que tiempo al tiempo porque es muy difícil luchar contra la demagogia. El tiempo pasó y yo fui reivindicando. Llegué entonces a escribir incluso un artículo en Destino para demostrarlo, en el cual invertí los papeles; artículo en el que incluso llegué a citar ese libro. Recuerdo muy bien que Oriol Bohigas me escribió una carta felicitándome y diciéndome: "Realmente nos has dado una lección a todos"⁴⁴.

No creo que exista en todo el arte contemporáneo español un documento más interesante y elocuente respecto al problema de la ubicación cultural y social del arte y a las contradicciones de quienes, pretendiendo hacer un «arte progresista», acababan atrapados por el propio sistema. Pero completemos el planteamiento de la retícula de contradicciones con otra cita⁴⁵:

«Yo tardé bastante en ser consciente de que se especulaba con el arte, de que había quienes compraban a un precio para guardar las obras, durante unos años y luego revenderla a mayor precio. Sabía desde luego que algunas galerías debían ser consideradas como estrictamente comerciales mientras que otras arriesgaban tanto como los artistas y podían perderlo todo. En realidad, actualmente puede decirse que eso también ocurre.»

En este punto, la ingenuidad de Tàpies casi parece infantil ¿Es posible que Tàpies no se diera cuenta de que el arte, como cualquier otro elemento del sistema, debe someterse a su infraestructura económica? ¿Qué carácter puede tener un «arte» que se hace para que «lo entiendan» personas de «elevada formación estética» —es decir, de los grupos sociales «privilegiados»—; que, ideológicamente, se alinea con preocupaciones «metafísicas» —es decir, derivadas de un modelo ideológico «espiritualista»—; que se vende en lugares a los que, sobre todo, acuden personas de una ubicación social muy clara —véase la lista de quienes frecuentaban los Salones Orsianos—? La explicación de Tàpies es candorosa:

«En determinados momentos pueden ser útiles esas imágenes más simples que pueden ser comprendidas por el pueblo, pero pienso que se puede servir al

⁴⁴ Idem, p. 81.

⁴⁵ Idem, pp. 75-76.

pueblo sin que éste lo sepa, al menos a corto plazo. No es imprescindible que todo el mundo te comprenda. Puede ser que sólo te entiendan unos líderes que son los que conducen al pueblo y que tienen que actuar como vehículo de transmisión para que el pueblo llegue a comprenderte. No es una relación exacta»⁴⁶.

¿Unos «líderes» que, en este caso, deberían ser «los críticos»? Creo que está claro que Tàpies queda atrapado en una red de contradicciones inevitables: la imposibilidad de crear un arte que se salga del sistema, desde el interior del sistema; la imposibilidad de conjugar la preeminencia de la individualidad, que otorga el sistema capitalista a la creación artística, con la preeminencia de la colectividad del sistema socialista; la imposibilidad de conciliar la preeminencia de la individualidad creadora con el compromiso de la acción colectiva. Y es que en una sociedad capitalista, y como expresaron con otras palabras quienes, en el año cincuenta, organizaron la «Segunda semana internacional de arte», cuando el arte deja de ser «minoritario» (es decir, susceptible de integrarse en un «mercado de lujo»), cuando puede «entenderlo todo el mundo», simple y llanamente, deja de ser arte, porque se ha salido del «cajón» que el propio sistema atribuye al «arte».

De todos modos, en el «haber» de Tàpies hay que resaltar algo que, según creo, apenas ha sido destacado por sus apasionados reivindicadores: su manifiesto acercamiento a planteamientos formales de aquel arte conceptual o entre el desarrollo del tardío gesto Dadá. Tàpies, junto con Millares y algunas obras de P. Serrano, a pesar de ellos mismos y, por supuesto, de quienes, no supieron entenderlo en su día, deben ser considerados entre los pocos —poquísimos— creadores hispanos que supieron salirse del carácter «provincial» de nuestras vanguardias para afrontar unos problemas que no tenían nada que ver con la mojigatería estética o con el provincianismo de quienes no sabían salir del pozo ético. Y ello, a pesar de que, como es obvio, tanto en su caso como en el de Millares, dicho acercamiento tuviera por la vía del más radical de los formalismos y, naturalmente, siempre al margen de cualquier «gesto provocador».

La corriente academicista

En relación al periodo anterior, ya tuvimos ocasión de señalar que, a pesar del «éxito» institucional del «nuevo arte», la sociedad española o, mejor, los grupos sociales interesados en la adquisición de arte, permanecían comportándose según criterios de gusto claramente academicistas. Y, de acuerdo con lo que entonces señalábamos, ni que decir tiene que, en los años de la estabilización, poco o muy poco cambiaron las cosas en este sentido. También en estos años hay que señalar la existencia de dos corrientes «académi-

⁴⁶ Idem, p. 46.

cas): la relacionada con la «Academia orsiana», más «moderna», de sentido fuertemente posimpresionista, y la relacionada con los sectores más conservadores de los ámbitos académicos, de orientación «hiperrealista».

Pero lo más «curioso» es que, a pesar de ello y, sobre todo, a pesar de que esa pasividad social respecto del «nuevo arte» corre paralela a un importante desarrollo de los círculos creativos académicos, a prácticamente «nadie» ha parecido interesarle el fenómeno. Cuando lo cierto es que, dejando a un lado la esterilidad de las fórmulas posimpresionistas, a aquella intransigencia del círculo de Alvarez de Sotomayor y de los Salones Nacionales favorecieron una rehabilitación del «oficio» que puede ayudar a explicar la aparición en estos años y el desarrollo posterior de personalidades como Julio López Hernández, Antonio López, Villaseñor, Toledo, etc., que, por estos años, comenzarán a definir una peculiar corriente «hiperrealista» (entrecomillaba antes el término y sigo entrecomillándolo ahora) que, en el caso de Antonio López, y cuando consiga desprenderse de ciertos componentes «ingenuistas», acabará conectando con ciertas preocupaciones de las vanguardias internacionales y, lo que es más importante, con las «preocupaciones» estéticas de los sectores mayoritarios de la sociedad española⁴⁷. De manera que sólo en torno a esta corriente, tan difícil de integrar en el «proceso evolutivo» de la Vanguardia, es donde podremos hallar alguna aportación artística de raíz cultural específicamente española...

El primer balance (1939-1960)

¿Qué conclusiones podemos extraer de lo que acabamos de ver? En primer lugar, es de suponer que habrá quedado suficientemente comprobado algo que acaso pudiera haber parecido una «discutible hipótesis de partida»: la profunda interrelación (realimentación) existe entre todos los subsistemas del modelo cultural y, en concreto, entre el subsistema estético (de las conductas estéticas) y el ámbito institucional. De manera que, a pesar de lo que sostuvieran (y siguen sosteniendo) muchos de los protagonistas de aquellos años, el arte del período comprendido entre los años 1939 y 1960 el arte de

⁴⁷ Resulta sorprendente que MARCHAZ FIZ (*Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid, Akal, 1986, p. 63) integre esta corriente, nacida en estos años, en su epígrafe «El Suprerrealismo o Hiper-realismo» (activo como corriente «de vanguardia» tan sólo a partir de finales de los sesenta) con los siguientes términos: (esta corriente)... «tiene poco que ver con el suprerrealismo americano. Históricamente nada. ...No se interesan sólo por un representativismo radical en la línea objetual, sino también por la realidad representativa; se advierte un halo realista. Cultivan la fidelidad a la reproducción exacta, pero no problematizan (sic) sólo la objetividad de la representación sino también la realidad, como ha indicado Sánchez Mazas. Su objetividad está penetrada de una significación social que instaura un peculiar realismo, donde alcanza relevancia una realidad real, concreta, de índole intimista, referida al entorno del artista (sic)...».

mayor relevancia presenta unas vinculaciones tan fuertes con la administración franquista que resulta difícil comprender la actitud de quienes, por mantener un estereotipado reparto de «roles», se empeñan en negarlas para sostener que el llamado «arte nuevo» era una manifestación cultural de quienes «se oponían» al Régimen. En relación a ello, creo que también resulta particularmente obvio que el régimen franquista (y no sólo el régimen franquista) se sirvió del hecho estético como factor cosmético de consumo externo y, en cierto modo, interno.

Es de suponer, que ello y, sobre todo, sus implicaciones posteriores, obedecen a que, por las razones señaladas, en el subsistema estético español (dentro del sistema cultural fáctico), aún son muy sólidos los vínculos entre Ética y Estética, de manera que a finales de siglo todavía perviven aquellas «ideas arquetipadas» que, desde el más estricto nacionalcatolicismo, defendiera Ruiz Jiménez, y que hoy, con la recuperación de los valores formales democráticos, se han traducido en un antagonismo radical entre Franquismo y «arte de vanguardia». Y aún más, desde hoy «parece» que ambas categorías, además de antagónicas, resultan autoexcluyentes, incapaces de mantener la más elemental coexistencia. ¿Tan difícil resulta comprender que, aunque militemos bajo formas democráticas, el mantenimiento de este maniqueísmo y, por lo tanto, de estas «ideas arquetipadas», es un importantísimo factor de involución cultural?⁴⁸

En otro orden de cosas, durante esos años podemos contemplar de qué modo las vanguardias artísticas españolas trataron de integrarse entre las vanguardias internacionales con una dudosísima fortuna que debemos achacar a la desorientación y desinformación de los grupos sociales de formación específica (críticos e historiadores, sobre todo), exclusivamente orientados hacia la producción artística europea. Y tan es así que, en el caso del gran proceso expansivo de «El Paso», asociado a un clarísimo giro hacia las vanguardias USA, hemos de constatar su coincidencia temporal, precisamente, con el inicio de la crisis del Expresionismo Abstracto norteamericano. De manera que, como quedó dicho, y sin que ello suponga estimación de «calidad», si algo hay que extraer del carácter de la vanguardia española de esos años es su naturaleza «secundaria» (o «provincial») y su más que evidente sentido «formalista» (según el sentido que A. B. Oliva otorga a este término).

Sin embargo, estas apreciaciones no pueden ni deben entenderse como un balance «negativo», porque de todo ello se desprenden circunstancias de gran repercusión cultural en los años posteriores. Entre ellas cabe destacar,

⁴⁸ Entiendo que las recientes manifestaciones de quienes protagonizaron la actividad artística de este periodo y dadas a conocer por los medios de comunicación (y en especial, de Tapiés y Saura) son un magnífico testimonio a propósito de la concepción de las conductas estéticas según una estructura de «roles» de fortísimo sentido «cuasi-religioso».

en primer lugar, la consolidación de una cierta «actitud estética» que, desde entonces, aunque sea indirectamente, deja las estrechas cárceles del más añejo academicismo y comienza a separarse de las «vanguardias históricas» europeas, para acercarse a las producciones artísticas del entorno sociocultural real. Y en torno a esa actitud creo que hay que destacar la consolidación de un nuevo concepto (cultural) de artista; un nuevo concepto que, desde ahora, se despegará de las facetas «manuales» para inclinarse hacia el comandante intelectual de todo proceso creativo. Los «grandes artistas» de estos años (Tàpies, Tharrats, Oteiza, Saura, etc.) serán, ante todo, «intelectuales», personas que manejará con similar capacidad los medios materiales y la palabra escrita. Y, ante todo, un tipo de «artista» perfectamente integrado en los modelos culturales occidentales y de quien se esperará un «nuevo tipo de arte», mucho más adecuado a las necesidades impuestas por los sectores dominantes de una sociedad en decidido proceso de «modernización». Un nuevo «tipo de arte» que, en la promoción institucional, estará obligado a convivir con otro «tipo de arte», absolutamente integrado en la tradición académica, y canalizado a través de las Exposiciones Nacionales. Es como si las autoridades franquistas, al igual que ciertos sectores de formación estética específica, hubieran «entendido» muy bien que, desde las vanguardias históricas, el término «arte» comprendía «dos realidades» distintas: «lo que siempre había sido el arte» y el «nuevo arte»... Sin que, al parecer, ni los unos ni los otros fueran capaces de asimilar que el «ente» «arte», por su carácter cultural, es un «ente evolutivo», en ocasiones, incluso, «mutante», de naturaleza eminentemente dinámica, que «está cambiando», al menos, desde Altamira...