

Ernesto Giménez Caballero, o la estetización de la política

Miguel Corella Lacasa

La industria de la cultura es proclive a la conmemoración de centenarios con un entusiasmo que atrapa también a esas formas de producción cultural que se pretenden al margen de la industria, como la crítica y la historia del arte y la literatura. Estas efemérides son ocasiones perfectas para actualizar productos que mantienen viva la memoria o que alimentan la nostalgia, llenando el vacío en que nos deja la imposibilidad de lo nuevo. La literatura y el arte de vanguardia son también objeto de este tipo de rememoraciones, sea o no con la excusa de algún centenario, a causa, sin duda, de que la vanguardia es historia y de que, agotada hace tiempo la *tradición de la ruptura*, parece ahora que la única ruptura posible es la *restauración*, más bien melancólica, del pasado. Tal es el caso, y sirva aquí como botón de muestra, de la enésima reedición de *Pombo* y de *La sagrada cripta de Pombo*, considerada por Miguel García-Posada (2000) como síntoma de lo que nos han deparado, literariamente hablando, los últimos días de 1999 y como augurio fatal de lo que podrá depararnos el 2000: ¿quizá, otra vez, una novísima reedición?

En plena celebración del fin de siglo y de milenio una historia o una sociología de los centenarios sería de gran interés, como también una de los que quedaron por conmemorar. Tal es el caso del de Ernesto Giménez Caballero (Madrid, 1899-1988). Poco había que celebrar en este personaje maldito que transitó, sin rumbo aparente, entre la vanguardia y el fascismo siempre con la misma pasión casi delirante. Poco que conmemorar tanto del Giménez Caballero fascista (por razones obvias) como (por razones no tan obvias) del vanguardista, los dos rostros de este Dr. Jekyll y Míster Hyde. La razón por la que, a mi juicio, su figura se ha librado de la celebración pública es, precisamente, la imposibilidad de los críticos e historiadores de explicar su doble militancia, vanguardista y fascista, sin recurrir a la tesis de la esquizofrenia. Nos encontramos así, una y otra vez, con dos Giménez Caballero: el escritor y el político, el vanguardista y el fascista. Parece que, a fuerza de querer salvar a la vanguardia del veredicto histórico, hubiera de negársele el título de

vanguardista a un fascista irredento como lo fue el, a pesar de todo, director de *La Gaceta Literaria*. Partiendo del supuesto de que no se puede ser vanguardista y fascista al mismo tiempo, los críticos se han preguntado cuándo acabó uno y empezó el otro o si *Esencia de verbena* (Giménez Caballero, 1930) puede considerarse un *film* de vanguardia. Sin embargo, en esta película se amalgaman el lenguaje vanguardista y el casticismo, el canto a la máquina y la devoción mariana, el culto a la urbe y a la esencia mística del paisaje castellano, el recuerdo de la picaresca española y el de la voluntad de imperio.

Si bien se nos ha librado de la celebración centenaria del nacimiento de Giménez Caballero, la publicación en 1999 del libro de Román Gubern *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*, nos ha brindado una revisión de su contribución a la difusión del cine y la estética de vanguardia en España al hilo de un detallado análisis de *Esencia de verbena*, de las publicaciones sobre cine en *La Gaceta Literaria* y de las sesiones de cine del Cineclub Español y de la Residencia de Estudiantes. El libro de Gubern contribuye de este modo al estudio de una figura controvertida que había sido abordado en 1994, fecha clave en que el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y la Universitat de Barcelona organizaron una muestra de los *Carteles literarios de gecé* y en la que se publicaron dos libros que se acercaban tangencialmente a él: *Las palabras y la tribu* de Francisco Umbral y *Las armas y las letras* de Andrés Trapiello. Mientras que la exposición madrileña mostraba al Giménez Caballero cartelista y su particular síntesis parolibera entre literatura y plástica, los dos libros citados presentaban un personaje sometido a la dialéctica entre vanguardia y fascismo, entre literatura y política, con dos títulos que casan con nuestro autor como anillo al dedo. Efectivamente, en Giménez Caballero se encarnó dramáticamente el intento de convertir las letras en armas y de poner las palabras al servicio de la tribalización.

Esta oposición entre el poeta y el guerrero, en la que se ha enmarcado siempre su figura, estaba ya en el retrato que Manuel Vicent hizo del personaje pocos años antes de su muerte (Vicent, 1982). Tras afirmar que *hay varios Giménez Caballero*, Vicent nos presentaba a dos de ellos: aquél de *La Gaceta* o de *Yo, inspector de alcantarillas* y aquel otro de *Arte y Estado*, que vio en Franco al Hitler español y quiso ser su Goebels. Vicent retrataba a cada uno de ellos ataviado con el disfraz adecuado: el uno *vestido con mono azul eléctrico de tipógrafo vanguardista*, el otro *con el triple arreo del militar, del falangista y del requeté* (1982, 65-66). También fue Manuel Vicent el primero en explicitar una duda sentida por todos quienes se acercaron a su figura: ¿fue Giménez Caballero un loco o un poeta? La pregunta ha tenido siempre la misma respuesta: hubo un poeta que se volvió loco o, dicho en términos

más generales, la poesía se vuelve delirio cuando se traslada al ámbito de la política. Manuel Vicent lo explica con amarga ironía:

...este ciudadano es un loco que se echado al monte, no como un guerrero, sino como una cabra. O tal vez uno está equivocado y Ernesto Giménez Caballero sólo es un poeta que sueña con un universo lleno de gloria y escombros sin ánimo de molestar a nadie. (1982, 61).

Considerado como ciudadano, es decir, desde el punto de vista político, Giménez Caballero aparece como un auténtico loco; pero si hablamos de él como poeta puede permitírsele su sentido visionario. Cuando el poeta se echa al monte no se convierte en un guerrero, sino en una cabra. Como manda el refranero, *zapatero a tus zapatos*, y así Giménez Caballero se nos presenta como un tipógrafo metido primero a editor, luego a poeta y después a aprendiz de ministro de propaganda con la misma hilarante ingenuidad¹. La poesía se concibe entonces como el reducto en el que el delirio es permitido y la política como el reino de los cuerdos, ámbito del —permítaseme el juego de palabras— acuerdo entre ciudadanos.

Nada que objetar a esta sensata delimitación de esferas, pues, desde Kant a Weber, la modernidad se ha construido marcando los límites entre el ámbito de la estética, en el que rige la autenticidad expresiva, y el de la política, en el que debe reinar la racionalidad argumentativa. El problema es que, aceptando que el salto de la vanguardia literaria a la vanguardia fascista fue una especie de delirio, no podemos creer que entre nuestro Dr. Jekyll vanguardista y el Ms. Hyde fascista existiera una perfecta división de papeles, de modo que podamos hoy quedarnos con el uno y rechazar al otro. Si el ejercicio de la razón consiste en el establecimiento de sus propios límites, más allá de los cuales produce monstruos, bien está aclarar que la síntesis de Giménez Caballero entre vanguardia y fascismo, fue delirante. Pero, desde luego, fue posible, y nuestra tarea es explicar la lógica de este delirio. No debemos confundir el orden de la valoración y el de la explicación, el del deber ser y el del ser. Podemos reclamar que la estética vanguardista no se convierta en modelo de acción política, pero no podemos fundamentar esta opción política en un supuesta contradicción conceptual entre vanguardia y fascismo. Dicho de otro modo, es difícil levantar un modelo para las relaciones entre arte y Estado (el problema planteado por Giménez Caballero en 1935) desde una perspectiva democrática sobre la base de una estética van-

1 El título del artículo de Manuel Vicent resume a la perfección esta idea: «Ernesto Giménez Caballero, o el imperio en una zapatería». El viejo local en el que quiso fundar una nueva y sagrada cripta del Pombo acabó siendo una tienda de zapatos.

guardista liberada, como si de un añadido externo se tratara, de sus componentes autoritarios e irracionalistas.

Sin embargo, no siempre la crítica ha atendido a esta recomendación, y la interpretación de Juan Manuel Bonet es un buen ejemplo de la forma en que se ha establecido una clara delimitación entre el director de *La Gaceta* y el autor de *Arte y Estado*; entre la década del 20, definida por el experimentalismo vanguardista y la del 30, marcada por el giro hacia las preocupaciones políticas. Bonet reivindica, de un lado, la *decisiva contribución* de nuestro autor, entre mediados de los veinte y principios de los treinta, a la precaria, laberíntica y fascinante vanguardia española (1994, 7). Del otro, califica su giro hacia la política de *delirante síntesis entre vanguardia y fascismo* (1994, 6), resultado de la *dramática y lamentable evolución* hacia la radicalización política que Giménez Caballero compartiría con sus viejos amigos de *La Gaceta* como Arconada, Piqueras o Alberti. El carácter delirante de su síntesis política *no nos debe impedir*, afirma Bonet, estudiar esa su *decisiva contribución*, que se concretaría en obras como *Yo, inspector de alcantarillas* (1928) y sus *Carteles literarios*.

En el acercamiento de Carlos Losilla (1994) la oposición entre vanguardia y fascismo se radicaliza, mostrándose incapaz de aceptar y comprender que efectivamente hubo una vanguardia fascista y que, fascista o no, la vanguardia fue un intento autoritario por hacer de la literatura y el arte un arma de combate político. A la pregunta de si puede considerarse el cine de Giménez Caballero como vanguardista, Losilla responde con una negación rotunda que se basa en un supuesto dogmático previo: la vanguardia es un fin en sí misma o, en todo caso, una herramienta de revolución cultural, pero nunca una arma para el combate político. La obra de Giménez Caballero no es de vanguardia porque respondía a *una línea de actuación muy clara*:

... utilizar los instrumentos vanguardistas, no como fines en sí mismos, ni como herramientas de la revolución cultural, sino como adalides de otra revolución, política, mucho más concreta, que simultáneamente desactive sus más conflictivas aristas. (1994, 21).

El carácter formalmente vanguardista de sus obras no es, para Losilla, más que un disfraz propagandista que no debe llevarnos a engaño: Giménez Caballero es un *lobo disfrazado de cordero* (1994, 23)

...bajo la apariencia de productos progresistas y cercanos, de algún modo, a la vanguardia cinematográfica de la época, se esconden, en realidad, arrebatados tracks propagandísticos, verdaderas bombas de relojería destinadas en el fondo a implantar subterráneamente una cierta ideología disfrazada de modernidad artística. (1994, 22).

Pero, frente a los presupuestos de Losilla, cabe preguntarse si existió algún movimiento de vanguardia que no intentara implantar subterráneamente cierta ideología política disfrazada de modernidad cultural. Frente a las interpretaciones formalistas de la vanguardia, que circunscriben el ámbito de sus intenciones al de las formas puras, cabe pensar que, incluso en sus expresiones más puristas como el cubismo o la abstracción lírica, y, desde luego, en las versiones más abiertamente politizadas como el futurismo, hubo siempre una intencionalidad antiburguesa y antiliberal de claro sentido político. Pero, por otra parte, tampoco podemos compartir el supuesto, explícito en Losilla, de que la vanguardia cinematográfica europea, y por extensión la vanguardia toda, estuviera necesariamente unida al *progresismo*. Es un hecho que el espíritu revolucionario del arte nuevo fue compatible con un abierto conservadurismo político, como en el caso de buena parte de la poesía modernista angloamericana o en el del fascismo italiano. Tampoco es cierta la tesis que identifica el autoritarismo político europeo de la primera mitad del siglo con las formas de legitimación cultural tradicionalistas, pues, si existió un Rosemberg que legitimaba el régimen nazi en la tradición secular alemana, existió también un Goebels que quiso hacerlo compatible con la pintura expresionista o con la arquitectura funcionalista (Clair, 1997). Desde este punto de vista, la síntesis de Giménez Caballero entre vanguardia y fascismo puede parecernos delirante porque fracasó debido a razones históricas y políticas; pero no puede calificarse como tal si con ello quiere decirse que hay una contradicción lógica y necesaria entre ambos términos. Efectivamente, el franquismo prescindió de aquella legitimación carismática y recurrió a las justificaciones que el nacionalcatolicismo puso en sus manos². Giménez Caballero no pudo ser ministro de propaganda ni Gran Inquisidor, pero, durante un tiempo, el delirio se hizo real, la política se asentó en la sinrazón y el acuerdo fue cosa de locos.

Mientras que respecto de *Esencia de verbena* los críticos han negado que pueda considerarse una película de vanguardia³, a propósito de los *Carteles*

2 *Arte y Estado* no pudo ser útil como instrumento de legitimación del régimen franquista porque éste se validaba en la guerra misma. Como han señalado Chueca y Montero (1999), el franquismo se legitimaba en el triunfo militar. Esto hizo que la ideología tuviera un papel subsidiario, pues no había un enemigo al que convencer o seducir, y que el fascismo resultara innecesario convirtiéndose en simple comparsa. Podríamos añadir que, en el caso de Giménez Caballero, su pretensión de convertir el cartel o el cine en nuevo púlpito resultó demasiado moderna para el régimen. Su propuesta fue la de sacralizar un mundo secularizado, mientras que la Iglesia Católica, la más eficaz fuente de legitimación del régimen, simplemente negaba tal proceso de secularización, afirmando un modelo de sociedad premoderno asentado en la religión.

3 A pesar de reconocer una serie de efectos expresivos vanguardistas, y sin llegar a compartir la idea de una radical contraposición entre vanguardia y fascismo de Losilla, Román Gubern (1994) no la considera como película de vanguardia. *Aunque Esencia de verbena no es propiamente una película vanguardista, aparece fuertemente contaminada por algunos efectos*

literarios parece haber consenso en sentido contrario. Bonet los ha elogiado como *fantásticas alegorías de ingenio y talento visual* (1994, 4) y Martí Perán como *obras impregnadas de evidente veleidad vanguardista* (1994, 9). ¿Cómo explicar esta paradoja que nos remite nuevamente a la idea de los dos Giménez Caballero? Teniendo en cuenta que la película se realizó en 1930 y que los carteles fueron elaborándose desde 1925 hasta, al menos, 1928, nos queda un estrecho margen temporal en el que se produciría la transformación del vanguardista en fascista. Se ha apuntado la transcendencia que los viajes de Giménez Caballero a Roma (1925, 1928 y 1930) tuvieron en su evolución política (Gubern, 1999, 251) y se ha señalado la *vecindad natural* entre sus carteles y el *Manifestazione interventista* (1914) de Carrá o los retratos polimatéricos de Prampolini, así como la posible influencia de la cartelística de Mario Sironi (Perán, 1994, 15 y 18). La vecindad con el futurismo italiano nos permite resolver como falso problema la contradicción entre el Giménez Caballero vanguardista y el fascista: el proceso que va de los primeros *carteles literarios* de 1925 a el *Arte y Estado* de 1935 seguiría una trayectoria coherente que no significaría el abandono de la estética vanguardista, sino una particular interpretación de la misma influida por el futurismo italiano. La clave de esta evolución está, a mi modo de ver, en la teoría del cartel que Giménez Caballero desarrolla principalmente en su libro *Carteles* (1927).

Martí Perán ha señalado el hecho de que las teorías sobre el cartel, que Giménez Caballero expone en *Arte y Estado* (31ss y 153ss), estaban ya en *Carteles*. En mi opinión su preferencia por el *saber óptico* frente al verbal, del cine y el cartel frente al libro, en la que Gubern ha visto el anticipo de las tesis de McLuhan (1999, 85), nos permite explicar la evolución política y literaria de Giménez Caballero: el tránsito de la vanguardia al fascismo se hace posible porque en ambos casos se parte de una misma comprensión del efecto que en la sociedad moderna produce la aparición de los nuevos medios de reproducción técnica. Recurriendo a la distinción de Walter Benjamin entre *valor cultural* y *valor exhibitivo* y entre *estetización de la política* y *politización del arte*, estaremos en condiciones de entender el sentido de la evolución de Giménez Caballero.

Deslumbrado por las posibilidades que el nuevo medio de reproducción técnica permitía, Giménez Caballero teorizaba sobre el cartel en 1927 recu-

expresivos que fueron propios de la poética de la generación del 27, por el cine de la primera vanguardia francesa y por los ya citados «poemas urbanos» (1999, 439). Los recursos vanguardistas que Gubern reconoce en la película son su *señalización ideogramática*, los *planos-collages*, su relación con la *realidad poliédrica* del cubismo y su *simultaneismo* (la película empieza por reproducir una *guitarra plurifacial* de Picasso). Así mismo, reconoce las influencias del cine ruso de vanguardia y la pintura de Maruja Mallo o de Picabia.

riendo a un término que Benjamin habría de convertir años más tarde en clave de su estética, el *aura*:

...el cartelista no tiene más misión que poner su color, su gracia, su ingenio en envolver los productos a veces más groseros, antipoéticos y brutales de la vida, recubriéndolos de un aura luminosa de ilusión, de fosforescencia, de seducción embriagadora. («El cartel y el cartelista», 1927, 16)

El cartelista se nos presenta como un mago capaz de conceder valor aurático a los productos de la vida, y el aura como envoltura o recubrimiento de lo real hasta llegar a poetizar lo antipoético. El poder mágico de seducción embriagadora que Giménez Caballero atribuye al cartelista en 1927 es el mismo que concederá en 1935 al ministro de propaganda, nuevo demiurgo, auténtico artista de la sociedad contemporánea. La capacidad de transformar la brutalidad en belleza es el atributo que el ministro de propaganda toma prestado del artista y que permite disfrazar al lobo de cordero, invistiendo al líder con la legitimidad del carisma. La seducción y el brillo fosforescente del arte se ponen así al servicio de la política autoritaria en una estrategia que Benjamin definió como *estetización de la política* y a la que enfrentaba su propuesta de *politización del arte*⁴.

Tras descubrir el poder del cartelista y antes de concedérselo al ministro de propaganda, Giménez Caballero encuentra en el cine un medio perfecto para la estetización de lo cotidiano, antesala de su estetización de la política autoritaria. En *Carteles* (1927) defendía el «cartel literario» presentándolo como expresión perfecta de la estética de vanguardia. Arte híbrido, el «cartel literario» añade a la literatura la técnica y la industria y con ello se convierte en expresión de los valores de esa sociedad moderna que interpretaba en clave futurista: esfuerzo, poder, lucha, torbellino, producción, guerra... Al reivindicar para el cartel la dignidad de lo artístico y al convertir la industria en arte, lo que se había significado como mercantil, venal e impuro pasa a considerarse ahora como sublime, por lo que Giménez Caballero puede afirmar que la industria es *el nuevo Templo de la Vida*. La vida diaria convertida en templo, la teoría del cartel de Giménez Caballero es una sacralización de lo cotidiano. Tras la publicación de *Carteles* y después de la exposición de sus *Carteles literarios* en Barcelona (enero de 1928), el influjo del cartelismo futurista italiano es sustituido por la atracción hacia los carteles de cine. El desplazamiento de su interés es sintomático: del cartel literario al de cine, de

4 Un análisis comparativo de las teorías del cartel de Giménez Caballero, Josep Renau y Ramón Gaya nos mostraría distintas soluciones a la oposición entre el *valor aurático* y el *exhibitivo*, o entre una concepción *artística* y otra *propagandística* del cartel. La polémica entre Gaya y Renau se dio en la revista *Hora de España*, n° 1-3, Valencia, 1937.

la estética vanguardista a la industrial. Los protagonistas de sus carteles literarios habían sido los grandes hombres de la literatura española contemporánea, pero los héroes que descubre en los carteles de cine son los de una nueva épica popular. En ese *nuevo Templo de la Vida* que es para Giménez Caballero la industria cinematográfica, descubre también una épica, y la religión encuentra así su Mesías. El cartel deberá ser entonces la nueva *Biblia para iletrados*, tomando el relevo de aquellas aleluyas con las que la iglesia difundía su doctrina:

La aleluya legó al cine su varita de oro de virtud. Su transformar la vida en luz pueril. Su cascabel loco de júbilo y de juego. Toda aleluya fue un pequeño cartel de cine. Todo cartel de cine es una gran aleluya que pasa, a hombres de una pared, contando cuentos. ¡Abracemos los carteles de cine! ¡Prospectos de aleluyas! ¡Aleluyas mismas! La vida en cuatro colores elementales. Letreros en azul. Un revólver y un antifaz. (1929).

Como el hada de un cuento infantil, el cine tiene una varita de virtud que inviste lo cotidiano con el brillo del oro, con el aura sagrada de las aleluyas. El cine se convierte de este modo en el instrumento para la resacralización del mundo y la sala de cine en nueva *catedral profana*, recinto ritual en que tiene lugar el moderno auto sacramental. En una entrevista concedida a Luis Gómez Mesa para la revista *Popular film*, Giménez Caballero anuncia su concepción del cine como *catedral profana* y aclara las razones por las que prefiere el cine americano al ruso, la industria a la vanguardia:

El cinema en su género más profundo es épico ... y bello. (...) Heredero del poema de aventuras, la canción de gesta de los nuevos héroes. Para mí el cinema puro no es el llamado de vanguardia, de taller europeo. Sino el film elemental de Norteamérica: el de vaqueros, indios y frágiles doncellas que suscitan el amor y la bravura del héroe (...). Me parece también genial la comedia yanqui, hecha con esencias aceleradas de Lope de Vega. (...) El culto al objeto me hace reconciliarme con el film alemán, el ruso, el francés. (...) La (cinematografía) rusa y alemana son formidables, pero no tan de público, tan mundiales, tienden demasiado a la política, a lo inmediato, al arrabal del género, a su pedagogía. (...) El cinema es la misa negra a que toda la humanidad asiste junta. Es la nueva catedral profana. (1929b, 15-16).

En este texto encontramos las claves para entender la evolución de su teoría del cine y del arte, pues va enumerando los motivos que le acercan y le alejan del cine de vanguardia. Frente al cine de taller, purista y experimental de la vanguardia europea, prefiere el cine elemental y directo de la industria americana; frente a la estética la épica. Sin embargo, confiesa las razones que sostienen aún su atracción por el cine de vanguardia: el culto al objeto, la este-

tización de lo cotidiano. No hay, por tanto, renuncia completa a la vanguardia, sino una interpretación concreta de la misma. Se trata de apropiarse de la capacidad del lenguaje vanguardista para conceder valor estético al fragmento o al objeto de desecho; es decir, de su poder de sacralización de lo cotidiano y recuperación del *valor cultural*. Se trata, por otra parte, de renunciar a la capacidad que la vanguardia y el cine también poseen de destruir el aura con la que los objetos de culto se nos presentan. La oposición no se da, por consiguiente, entre la vanguardia y el fascismo, sino entre dos lecturas de la vanguardia: la que destruye el aura y acerca el arte a los espectadores, y la que la recupera construyendo una nueva concepción sacralizada del mundo. Aclaradas las razones por las que prefiere el cine de la industria al de la experimentación formalista, Giménez Caballero matiza aún más su posición, explicando los motivos que le acercan al cine americano y le alejan del soviético. Cuando la elección ha de hacerse entre dos formas alternativas del cine de masas, prefiere el cine épico al político, el que educa a la masa en el mito al que la educa en la pedagogía. Entre el mito y la pedagogía, la alternativa que plantea Giménez Caballero en *Arte y Estado* es la misma que Benjamin explicaría en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (redactada en torno a 1936). El filósofo alemán convierte el cine soviético, el de Chaplin y la fotografía de Atget, en referentes para una *politización del arte* encaminada a *destruir el halo de lo bello* acercando el arte a las masas. Se trataría de utilizar las posibilidades de los nuevos medios para desentrañar los mecanismos que producen el aura e imponen una relación con el objeto distanciada, pasiva, contemplativa y, en última instancia, religiosa. Frente al *valor cultural*, al que había estado asociada siempre la experiencia artística, el cine acrecentaba su *valor exhibitivo*. Giménez Caballero se decanta por el otro lado de la alternativa, tomando partido por un arte que, como Benjamin denunciaba en el caso del fascismo y en el cine de Hollywood, utiliza los recursos técnicos no para reducir la magia a *tecne*, sino para conceder al líder político o a la estrella de cine el aura mágico-religiosa.

De este modo, estamos en condiciones de entender la lógica que preside la evolución estética y política de Giménez Caballero liberándonos del esquema tópico que contraponía al poeta y al político, al vanguardista y al fascista. El inmenso poder de difusión que el cine y el cartel poseen no habrá de conducir a la destrucción del aura (que para Benjamin estaba unida al carácter único e irreplicable de la obra de arte tradicional), sino que ha de ser instrumento de la *propaganda fidei*, tal y como propone en *Arte y Estado*:

El «cine» había copiado los métodos de la «imprenta». Sobre un «original de tipos móviles: multiplicar las copias». Pero había añadido este progreso: que en vez de dirigirse con inúmeras copias a una inteligencia, se dirigía con una

«sola imagen a muchas almas». Su problema no estaba en crear bibliotecas, sino pocos ejemplares para muchos lectores. Es decir, que el «cine» volvía a recrear los planes y fundamentos de la iglesia medieval. Cada salón de «cine» constituía una nueva catedral, una parroquia. Muchos altares en el mundo, pero todos iguales. Al mismo tiempo podía ya el mundo entero contemplar el mismo «misterio», congregándose en las plurales e intercontinentales feligresías. (1935, 156-157).

Los nuevos medios de reproducción como instrumentos de la *propaganda fidei*, el cartel de cine como aleluya, la sala de cine como parroquia, el gramófono y la radio como campana que llama a los fieles a misa (1935, 150)... Las comparaciones de Giménez Caballero van siempre en una misma dirección: usar la magia de los medios de masas como instrumento para la resacralización del mundo. Su interpretación es contraria a la de Benjamin y parece corresponder, punto por punto, a los distintos argumentos que el filósofo contestaba en su artículo. También Benjamin propone una comparación entre la sala de cine y el templo, sólo que en el sentido inverso⁵. Mientras que el rito religioso congrega a los feligreses en el templo, los nuevos medios de reproducción técnica *salen al encuentro del espectador*, como afirma citando a Valery (Benjamin, 1972, 20). Las imágenes y sonidos entran en nuestras casas al igual que el agua, el gas y la corriente eléctrica, y al «domesticarse» pierden su carácter aurático para convertirse en productos de consumo cotidiano; es decir, las mercancías pierden su fetichismo al transformarse en objetos de uso:

La catedral deja su emplazamiento para encontrar acogida en el estudio de un aficionado de arte; la obra coral, que fue ejecutada en una sala o al aire libre, puede escucharse en una habitación. (1972, 22).

Mientras Giménez Caballero veía en las salas de cine una sola imagen en múltiples templos, Benjamin piensa que la multiplicidad de reproducciones destruye la función ritual a la que siempre había estado unida la experiencia artística. *Unicidad y multiplicidad* son las notas que definen respectivamente

5 La comparación entre Giménez Caballero y Benjamin es provechosa también en el caso del análisis de las diferencias entre el teatro y el cine. Ambos coinciden al detectarlas, pero difieren en su valoración. Benjamin opina que en el teatro se mantiene el aura del personaje mientras que en el cine se pierde gracias a que permite hacer *test ópticos* y a que el montaje destruye la apariencia unitaria y acabada de la obra. Por la misma razón, Giménez Caballero, que confiesa (1935, 163) haber creído antes en la desaparición del teatro como consecuencia del triunfo del cine, descubre ahora y ensalza *la esencia originaria y permanente de lo trágico, que no es otra sino la del misterio, la de lo mágico (...), representación de la vida humana como fenómeno religioso* (1935, 164)

el valor *cultural* y el *exhibitivo*. Así puede Benjamin concluir que *...por primera vez en la historia universal, la reproductibilidad técnica emancipa a la obra artística de su existencia parasitaria en un ritual.* (1927, 27).

Descubrimos ahora que la teoría del cine y el cartel de Giménez Caballero responde a lo que podríamos denominar *teología positiva del arte*. Por *teología negativa del arte* entendía Benjamin el intento de la teoría del arte por el arte de conservar un reducto estético protegido del proceso de secularización que la sociedad burguesa imponía. Por *teología positiva del arte* entenderemos una teoría del arte que se construye sobre supuestos explícitamente religiosos, como un intento de resacralización del arte que radicaliza las posiciones defensivas del artepurismo para convertirse en reacción antimoderna.

Por otra parte, no debemos creer que las tesis de Giménez Caballero fueran excéntricas. El texto de Benjamin nos permite, por el contrario, reconocerlas como expresión de un sentimiento compartido mayoritariamente por quienes abordaron aquella pregunta crucial desde los inicios del cine y aún en los años treinta: ¿puede considerarse el cine como una de las artes? Sabido es que Benjamin invirtió la pregunta para proponer que la cuestión era si las artes podían ser como el cine, pero todavía muchos de los teóricos del séptimo arte andaban empeñados en la misma defensa de la pintura frente a la fotografía de los tiempos de Baudelaire. Benjamin resume los argumentos de los defensores del arte en términos muy cercanos a los que encontramos en Giménez Caballero. Citando a Arnoux (1929, 28) y a Werfel (1935) muestra que el argumento último para sostener la artisticidad del cine es precisamente atribuirle un carácter mágico y sagrado. Después de analizar el sentido de la forma de recepción de las películas, Arnoux concluía: *Todos los términos audaces que acabamos de emplear; ¿no definen al fin y al cabo la oración?* Para Franz Werfel el verdadero sentido y alcance del cine, que éste todavía no había captado, era su *capacidad singularísima para expresar, con medios naturales y con una fuerza de convicción incomparable, lo quimérico, lo maravilloso, lo sobrenatural*. Benjamin concluye: *Es significativo que autores especialmente reaccionarios busquen hoy la importancia del cine en la misma dirección, si no en lo sacral, sí desde luego en lo sobrenatural* (1972, 33).

El giro de Giménez Caballero de la literatura al cartel y al cine, y del arte a la política, nace de este contexto teórico, y su culminación es *Arte y Estado*, síntesis entre su teoría de los medios de masas y su ideología política fascista. La legitimación de la política autoritaria descansará entonces sobre la previa sacralización de la vida cotidiana que los nuevos medios de reproducción técnica permitirían. Como ha explicado recientemente Gubern (1999, 40, 85, 89, 155, 251), el cine de Giménez Caballero hunde sus raíces en Béla Balázs, cuyas teorías se difunden en España de la mano de Díaz-Plaja y de Fernando

Vela, pero levanta su tronco en un caldo de cultivo específico: el ascenso del fascismo y del cine comercial, que en los primeros años treinta empuja a la vanguardia cinematográfica a la revisión de sus postulados y al abandono del experimentalismo, para producir un cine político de denuncia social o de militancia fascista. Si Piqueras o el Buñuel de *Tierra sin pan* son ejemplos de la primera alternativa, *Esencia de verbena* lo es de la segunda. La ruptura con el cine elitista del Primer Congreso Internacional de Cine Independiente (1929) empujaba en una misma dirección por caminos que se bifurcaban. La influencia de Balázs había permitido a Díaz-Plaja reivindicar la *plasticidad expresiva* del cine, su capacidad para *revalorizar superficies* y a Giménez Caballero admirar el culto al objeto del cine vanguardista. Finalmente, esta estetización de lo cotidiano será el instrumento que Giménez Caballero ponga al servicio del ministro de propaganda que quiso ser.

Lo que Gubern ha analizado respecto del giro político en el cine español del momento, lo ha explicado Andres Trapiello en el caso de la literatura. A finales de la década del veinte el espíritu de revuelta cambia de escenario y elige instrumentos distintos: la revolución no ha de darse en el ámbito de las formas sino en el de la política. Al tiempo, la política misma se radicaliza hasta abandonar los ideales democráticos. A este propósito Trapiello (1994, 30) cita a Arconada, quien en entrevista a *La Gaceta Literaria* afirmaba: *Un joven puede ser comunista, fascista, o cualquier cosa, menos tener ideas liberales*. Sobre esta misma idea de Arconada fundamenta Giménez Caballero en *Arte y Estado* su nueva propuesta estético-política. Ya en 1927 Arconada expresaba lo que era un sentir compartido por gran parte de los colaboradores de *La Gaceta Literaria*. Las viejas categorías políticas (progresistas y reaccionarios) resultan inadecuadas para la nueva situación, pues, *los pobres liberales gritan de vez en cuando contra los jóvenes porque, según ellos, tenemos ideas reaccionarias vanguardistas en arte, reaccionarios en política, dicen*. El radicalismo antiburgués de la primera vanguardia se concreta ahora en el ámbito político y el vanguardismo se hace ahora antiliberal y reaccionario. Arconada afirma en consecuencia que *los jóvenes queremos para la política, como hemos querido para el arte, ideas actuales, de hoy, con el perfil y carácter de nuestra época*. En 1928 Giménez Caballero retoma el diagnóstico de Arconada con un artículo titulado «Alarma ¡La retaguardia quiere ya ser vanguardista!». En él se hace explícito el cambio de escenario al afirmar que... *los únicos auténticos vanguardistas de hoy son los niños de la milicia falangista, que no tienen nada que ver con la literatura*. El mismo ideal vanguardista, la misma retórica se desplaza del ámbito de la literatura al de la política y orienta la acción tanto del comunista Arconada (también de Alberti o Piqueras) como del fascista Giménez Caballero. Dos años después, y respondiendo a una nueva encuesta de *La Gaceta Literaria* (iniciada en el

número del 1 de junio de 1930), Giménez Caballero insiste en las mismas tesis. A la pregunta de si *existe o ha existido la vanguardia* contesta:

En el mundo literario, del arte y de las letras, ha existido. Ya no existe. El momento actual es la llegada de todas las retaguardias. De los reservistas. En España sólo queda el sector específicamente político, donde la vanguardia (audacia, juventud, subversión) puede aún actuar.

Partiendo de estos antecedentes, la solución de 1935 al problema de las relaciones entre arte y Estado necesitará de una mediación más. Ésta no es otra que su teoría del arte como profecía y del artista como profeta, expuesta en *Genio de España* (1932):

Como para mí esta labor de sentir el sentido de un pueblo no radica en la erudición, ni en la teoría, ni en ningún armadijo intelectual e inerte, sino en la Profecía, en la comunión de un alma alerta con el genio callado de su pueblo, sé que mi labor tiene el estremecimiento del trance, de la visión sagrada, de lo religioso.

Huyendo de aquel triste destino al que Rubén Darío condenara al poeta en tiempos del Rey Burgués, Giménez Caballero creyó encontrar la solución en el ideal del artista-profeta. Para destronar al viejo monarca quiso ser el profeta San Juan Bautista que anuncia y prepara la llegada del Redentor (1935, 187-188), poniendo su técnica y su palabra al servicio del hombre de acción. Quiso ser artista-demiurgo, en una particular interpretación de la teoría platónica de la inspiración poética (1935, 91-93) y convertir al ministro de propaganda en ideal del artista, profeta visionario que en comunión con el dictador modela su obra en la carne del pueblo.

Con todo lo dicho quizás estemos en condiciones de comprender las circunstancias de las que nació esa síntesis delirante entre vanguardia y fascismo que fue *Arte y Estado*. El San Juan Bautista y el Cristo de Giménez Caballero, hechos a imagen y semejanza de Goebels y Hitler, fueron perfilándose en un contexto histórico cuyas claves ideológicas ha desentrañado Trapiello⁶. Primero desde las coordenadas del *regeneracionismo* finisecular

6 En *Arte y Estado*, y tras participar en un encuentro en el Club Náutico de San Sebastián entre Picasso, José Antonio Primo de Rivera y José Manuel Aizpurúa, Giménez Caballero soñó con la posibilidad de que el futuro autor del *Guernica* se afiliara a Falange. La ocurrencia puede ser digna de figurar en una antología del disparate, como sus cábalas acerca de si Manuel Azaña podría ser el líder carismático que España necesitaba; pero cabe recordar con Trapiello que también José Antonio interpretó los discursos de Indalecio Prieto en clave fascista o que en algún momento, y a partir de su entrevista con José Antonio (10-02-1935), parecía posible el entendimiento entre D. Miguel de Unamuno y el líder fascista español.

español, después con las demandas de un político de hierro que los del 98 y los del 14 expresaron reiteradamente, y, por último, con esa particular lectura de la vanguardia que permitió a la generación de la República ensayar nuevas formas de redentorismo político.

BIBLIOGRAFÍA

- ARNOUX, Alexandre. *Cinéma* París, 1929.
- BENJAMIN, Walter. «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», en *Discursos interrumpidos*, Madrid, Taurus, 1973.
- BONET, Juan Manuel. «Cartel de gecé», en *Madrid-Barcelona. «Carteles literarios de gecé*, catálogo exposición, MNCARS y Universitat de Barcelona, Madrid, 1994.
- CHUECA, Ricardo y MONTERO, José Ramón. «Fascistas y católicos: el pastiche ideológico del primer franquismo», en *Revista de Occidente*, n° 223, Madrid, diciembre de 1999.
- CLAIR, Jean. *La responsabilidad del artista*, Madrid, Visor, 1998, 1ª ed., París, 1997.
- GARCÍA-POSADA, Miguel. «Pombo, otra vez», *El país*, Madrid, jueves 13 de enero de 2000.
- GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto.
1928. «Alarma ¡La retaguardia quiere ya ser vanguardista!», en *La Gaceta Literaria*, n° 39, 01-08-1928. Madrid.
- 1929a. *Julepe de menta*. Madrid, La lectura.
- 1929b. Entrevista de Luis Gómez Mesa, *Popular film*, Barcelona, n° 127, 03-01-1929, pp. 15-16, (citado por Gubern (1999, 84-85).
- GUBERN, Román. *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*, Barcelona, Anagrama, 1999.
- LOSILLA, Carlos. «Gecé y el cine en las postrimerías de las vanguardias», en *Madrid-Barcelona. «Carteles literarios de gecé*, catálogo exposición, MNCARS y Universitat de Barcelona, Madrid, 1994.
- PERÁN, Martí. «Madrid-Barcelona. Carteles literarios de gecé», en *Madrid-Barcelona. «Carteles literarios de gecé*, catálogo exposición, MNCARS y Universitat de Barcelona, Madrid, 1994.
- TRAPIELLO, Andrés. *Las armas y las letras. Literatura y guerra civil (1936-1939)*, Barcelona, Planeta, 1994.
- VICENT, Manuel. «Ernesto Giménez Caballero, o el imperio en una zapatearía», en *Inventario de otoño*, Madrid, Debate, 1982.
- WERFEL, Franz. «Ein sommernachtstraum. Ein film nach Shakespeare von Rheinhardt», en *Neues Wiener Journal*, 1935, (citado por Benjamin, 1972, 33).