

El poder de las ideas: dirigismo y control estatal de la cultura artística en la Europa de la primera mitad del siglo XX

The power of ideas: state control of culture in the Europe of the first half of the 20th century

Cabrera García, María Isabel*

Fecha de terminación del trabajo: septiembre de 2007.

Fecha de aceptación por la revista: noviembre de 2008.

BIBLID [0210-962-X(2008); 39; 197-212]

RESUMEN

Este estudio se detiene en una etapa difícil y controvertida de la historia del siglo XX, el periodo de entre-guerras europeo. Tiempo de crisis, de militarismo, de exacerbado nacionalismo, de dominio y exaltación del poder, de encendidos debates políticos... Arte y cultura se van a situar más que nunca bajo la égida del poder y de la ideología, en especial con el nacimiento de los diferentes regímenes totalitarios que van a ir imponiendo su poder por el continente, proceso en el que se verá inmerso nuestro país.

Palabras clave: Pensamiento artístico; Vanguardias; Ideología; Franquismo; Totalitarismos; Propaganda; Represión política.

Topónimos: España; Alemania; Italia; Rusia

Período: Siglo 20.

ABSTRACT

The present paper covers a difficult and controversial period of the history of the 20th century, that of the interwar years. This was a time of crisis, of militarism, of exaggerated nationalism, of the glorification of power, of passionate political debates, etc. Art and culture were to develop more than ever under the aegis of power and of ideology, especially with the rise of two different totalitarian regimes which will gradually impose themselves on Europe, a process in which Spain also became involved.

Key words: Artistic thought; Avant-garde; Ideology; Franco regime; Totalitarianism; Propaganda; Political repression.

Place names: Spain; Germany; Italy; Russia.

Period: 20th century.

* Departamento de Historia del Arte y Música. Universidad de Granada. e-mail: icabrera@ugr.es

Resulta verdaderamente estremecedor un testimonio contado en primera persona por uno de los escritores más leídos en lengua alemana de la primera mitad del siglo XX, el austriaco Stefan Zweig, que experimentó en sus carnes aquella represión brutal y el terrorismo intelectual que se puso en marcha en uno de los escenarios donde se viviría uno de los episodios más dramáticos y extremos de la represión en la cultura y en todas las esferas de la vida del ser humano, la Alemania nazi, escritor al que acompañaría más tarde el desarraigo y el dolor del exilio. En sus magníficas y conmovedoras memorias proyecta ante nuestros ojos los primeros actos de vandalismo —quema de libros en público, destrozado de escaparates...— llevados a cabo por los estudiantes nacionalsocialistas. Actos semioficiales y malévolos táctica, que se haría cada vez más cotidiana, dirigida a intimidar, coaccionar y extender el miedo, dejando muy clara la división entre hombres de primera y de segunda que el nazismo impondría, y que estarán en la base de sus vastas campañas de depuración cuando se hace oficial y generalizada esta persecución:

«Siguiendo el mismo sistema con que se escenificaba la ira popular para imponer el boicot a los judíos —decidido desde mucho antes—, se dio una consigna secreta a los estudiantes para que manifestaran públicamente su indignación contra nuestros escritos. Y los estudiantes alemanes, contentos de cualquier oportunidad para exteriorizar su mentalidad reaccionaria, se amotinaban obedientemente en todas las universidades, sacaban ejemplares de nuestros libros de las librerías y, con tal botín y ondeando banderas, desfilaban hasta una plaza pública. Una vez allí, y siguiendo la vieja costumbre alemana (la Edad Media volvió a ponerse de moda rápidamente), los clavaban en la picota, los exponían a la vergüenza pública (yo mismo tuve unos de esos ejemplares atravesado por un clavo, que un estudiante amigo mío había salvado después de la ejecución y me había regalado) o, como por desdicha no estaba permitido quemar personas, los reducían a cenizas en grandes hogueras mientras recitaban lemas patrióticos».

Ese fue el comienzo de una larga lista de campañas intimidatorias —nos aclara—; después vinieron las advertencias a los libreros de no exponer determinados títulos, el mutismo de los periódicos y la crítica, y luego llegaron las prohibiciones taxativas, las leyes y castigos con la cárcel o los campos de concentración¹, además de la muerte o el exilio. Y unas líneas más adelante da cuenta de las contradicciones y arbitrariedades en las que estos regímenes incurrieron al utilizar la propaganda de cara a legitimar sus ideas y procedimientos ante la comunidad internacional.

Desde 1929, cada vez se haría más frecuente esta escenografía del terror y las amenazas contra los intelectuales y universitarios liberales, los representantes de la República de Weimar y, especialmente, marxistas o judíos —tomados por traidores y criminales—. Se intervendrán teatros, cines y espectáculos considerados contrarios al honor alemán o a los valores del partido. Las listas de artistas y escritores acusados de ser «corruptores de la cultura alemana» fueron publicadas en los periódicos del NSDAP. Gracias a ello se instaura un clima de incertidumbre y miedo más eficaz que la propia censura oficial. La autocensura se hace obligada para aquellos que simplemente quieren sobrevivir. Artistas e intelectuales se exilian, o son destituidos de sus puestos, alejados de la vida cultural, incluso arrestados y llevados a campos de concentración..., depuran las instituciones, se

obliga a las bibliotecas a desprenderse de todos los libros indignos o extraños al espíritu alemán que serán quemados, al igual que el arte moderno —tachado de degenerado— sale de los museos, como de todos es sabido. Estas medidas forman parte de grandes operaciones publicitarias en las que se hacía uso de las artes, al Tercer Reich le gustaba rodearse de creaciones y valores culturales, pero lógicamente se trataba de un arte al servicio exclusivo del poder, un nuevo «arte oficial» al que se le negaba cualquier inmanencia de subjetividad, quien se movía en el ámbito de lo permitido obtenía espacio de acción, el que no quedaba eliminado.

No obstante, por muchos testimonios que recogiéramos aquí —pues es demasiado larga la lista de los excluidos— sería del todo imposible recrear en tan solo unas páginas el contexto emocional y político de terror, opresión y dolor que tantos vivieron por toda Europa, en una de las más oscuras páginas de su historia reciente, demasiado reciente como para olvidarla.

Llegados a este punto, debemos plantear varias cuestiones cruciales en el panorama bastante agitado, difícil y complejo de la primera mitad del siglo XX y en especial del período de entreguerras europeo, momento en el que fruto de la cruel experiencia de la guerra, de la dura posguerra y del nacimiento de los regímenes totalitarios, se dan episodios brutales de dirigismo y represión cultural.

ARTE Y PROPAGANDA

En primer lugar se hace necesario plantear la importancia que adquiere en estos años la relación *arte-propaganda*; es de destacar el énfasis que todos los estados totalitarios europeos van a poner en ello, enfrentándose con las teorías estéticas liberales. Las artes por tanto se iban a poner al servicio más sumiso del Estado, serían tanto más valiosas cuanto más instrumentales, la utilidad inmediata es su más íntima esencia. Como resultado de estas experiencias el término propaganda se ha cargado en la historia reciente de connotaciones muy negativas, se ha convertido en sinónimo de manipulación, intimidación y engaño. Pero ya durante la Primera Guerra Mundial comenzaría a hacerse un uso masivo de la misma por los diferentes países y ejércitos enfrentados en la misma.

Sobre la actividad que desarrollaron los escritores durante la Primera Guerra Mundial y volviendo de nuevo a Zweig, éste relata cómo Europa se ve sacudida y experimenta una drástica transformación con la confrontación entre países. Se hacen cada vez más frecuentes y descaradas las relaciones de la propaganda con la censura y la manipulación informativa y se abusa de la guerra psicológica para minar la moral del enemigo, algo que denuncia el autor al contrastar lo que está viviendo en Austria con el ambiente que se respira en Suiza, país neutral que serviría de refugio a muchos intelectuales y artistas. El monstruo de la guerra lo transforma todo —nos dirá— y la cultura se somete, se vuelve propaganda bélica para «pisotear» al enemigo, no dejando margen para la libre creatividad, la convivencia, el respeto entre las naciones...y para la confianza en un ente supranacional como es Europa, en el que ya muchos creían. Iba a ser tiempo de un exacerbado nacionalismo,

de superioridades e inferioridades, de dominio y exaltación del poder, de militarismo... En suma, de hacer una enaltecida y pobre «defensa a ultranza de los valores patrios» y en contrapartida de la «puesta en cuarentena de la superioridad europea», europeísmo-nacionalismo se iban a volver sentimientos encontrados.

Una vez terminada la contienda, la propaganda gubernamental persistiría en los países democráticos, aunque se evitaba el término para utilizarse otros con menos connotaciones negativas, en la convicción de su incompatibilidad con los ideales de la democracia, al asociarse a los estados totalitarios que la habían empleado abierta e insistentemente en su terminología oficial, haciendo un uso a gran escala, pese a todas las consecuencias, y experimentando todo tipo de técnicas coercitivas, a veces brutales. Para Joseph Goebbels, por ejemplo, —al frente del nuevo Ministerio de Información y Propaganda creado por Hitler el 13 de marzo de 1933 para someter mejor a la población y llevar mejor a efecto, aún haciendo uso del terror, una revolución espiritual y cultural— sólo «est bonne la propagande qui mène au succès... Celle-ci ne doit pas être correcte, douce, prudente ou honorable... car ce qui importe, ce n'est pas qu'une propagande ait de la tenue, mais qu'elle donne les resultats escomptés»².

ARTE, IDEOLOGÍA Y POLÍTICA

El tema de la propaganda está indisolublemente unido a otra cuestión, la relación entre arte e ideología y *arte-política* en la primera mitad del XX.

El compromiso de los artistas con las ideologías y con el poder cuenta con una larga historia. Pero «episodios radicales de instrumentalización política de la creación artística y la cultura en general, de sumisión de la creación al servicio de una ideología que perseguía el establecimiento de un verdadero arte oficial con una voluntad uniformadora de las voluntades y mentalidades de la población» y que han conllevado situaciones represivas extremas, son por desgracia demasiado próximas en el tiempo, coincide con esa Europa llamada de los totalitarismos o las dictaduras de la primera mitad del XX, como —entre otros autores colaboradores— planteara Eric Hobsbawm en el catálogo de la exposición *Art i poder. L'Europa dels Dictadors 1930-1945*³. La relación arte y poder, para reforzar el poder político de los gobernantes y el Estado, no siempre ha sido fácil. En Europa, décadas antes de 1914, «la democracia avanzaba rápidamente», y de hecho iban a ser muchos los regímenes parlamentarios... el continente se decantaba mayoritariamente por un liberalismo político, pero inmediatamente después de la guerra la tendencia se va a invertir, «regímenes hostiles a las democracias» pero que habían utilizado sus resortes para alcanzar el poder en algunos casos —además de la violencia— van a ir imponiendo su hegemonía.

Lógicamente este proceso hay que enmarcarlo en una situación bastante delicada y compleja que es la que vive la Europa de entreguerras. Europa desde 1900, con la expansión de las grandes potencias imperialistas, va a dar lugar a que se multipliquen en diferentes lugares los motivos de fricción, los intereses de cada una de ellas colisionarán económica

y estratégicamente terminando por desembocar en un terrible conflicto bélico; rivalidades territoriales, económicas, psicológicas iban a abocar al desastre del 14. Ahora bien, como de todos es sabido, la paz que se sanciona con el Tratado de Versalles no solucionaría las cosas, llevando la situación a un punto muy delicado al que hay que sumar otros conflictos como la revolución soviética y sus consecuencias. El panorama europeo no sería el del inicio de un periodo de paz sino que se generaliza un clima de tensión, desconfianza, revancha, descontento y grave crisis económica que se agudizaría hasta hacerse insoportable para amplios sectores de la población con la gran depresión del 29. La cual tendrá también consecuencias políticas graves, favoreciendo que se recrudezcan por ello los nacionalismos y favoreciendo igualmente el nacimiento de movimientos ideológicos y poderes que subordinan el individualismo y la libertad a la omnipotencia del poder estatal, entre los primeros en llegar: Italia y la Unión Soviética, que en un principio aparecen con un rostro revolucionario para tornarse bien pronto en férreas dictaduras.

Paseamos la mirada, por tanto, por el horizonte europeo en el que nacen los totalitarismos del XX. Independientemente si eran radicales de derecha o izquierda —aunque existen diferencias fundamentales entre ellos—, se impusieron como meta transformar y reconstruir una sociedad en crisis —crisis o degeneración en la que creían sumido a occidente desde tiempo atrás— y lo hicieron recurriendo a asfixiantes procedimientos de control y dirigismo sobre la población para transformar la realidad de los diferentes países, eliminando a la oposición, a los que eran «diferentes», al «otro». Estos líderes autoritarios aunque eran contrarios a la democracia aseguraban derivar y operar a través del pueblo, se consideraban su personificación. Se erigen en guías legítimos, tutores, representantes y defensores de una necesaria unidad, y de otra serie de valores que pretenden constituir los signos definitorios de la identidad del pueblo al que dirigen y dan forma, y para ello utilizarán sin escrúpulo todos los medios a su alcance, y a gran escala, para manipular ideológicamente a las masas. Pese a ello incluso se atreven a hablar de libertad en sus discursos y alegatos a la población.⁴

Resultaba lógico que, ante este panorama, los intelectuales y los artistas sintieran la necesidad de buscar un compromiso con la realidad, de implicarse en los sucesos que se estaban viviendo y por supuesto, ni que decir tiene, que el binomio arte-política empezará a generalizarse en el discurso teórico europeo de finales de los años 20 y en los 30, en paralelo a otro debate de gran interés que también se extiende a propósito del desarrollo y los problemas del realismo como lenguaje artístico más acorde con los tiempos que la vanguardia. Debate muy interesante del que son un exponente las discusiones entre Georg Lukács y Bertold Brecht, poniendo en evidencia las «diferencias de opinión entre los intelectuales y escritores antifascistas en una época en que era necesaria una acción aunada contra el enemigo fascista común»⁵. Éste es el contexto en el que se debe de entender también lo que ocurrirá en España por las mismas fechas.

Estos regímenes —la Alemania de Hitler (1933-1945), la Rusia de Stalin (1930-1953), la Italia de Mussolini (1922-1945) o la España de Franco (1939-1975)— van a exigir mucho al arte y a la cultura en general, no tendrán escrúpulos a la hora de pedirle pleitesía para adecuarla a sus fines. Todos fundamentan su poder y permanencia en él en

un desarrollo sorprendente de los aparatos ideológicos y represivos del Estado, de los mecanismos de propaganda y en los medios de comunicación de masas que actúan como eficaces instrumentos para convencer y arrastrar a las masas, «sostén entusiástico de estos sistemas y a la vez víctimas de sus maniobras ideológicas». Despliegan así un poderoso aparato persuasivo —que no duda en utilizar la violencia— del que el arte formará parte sustancial, resultándole muy difícil sustraerse a estas exigencias y al control autoritario de la política.

A través de estos mecanismos persuasivos, instrumentalizan y dirigen a la población hacia los fines perseguidos, fundando su actuación en el miedo: temor al desorden de la clase obrera guiada por la ideología del marxismo, a la inestabilidad de la situación acomodada de las clases medias en las que se apoyan, al peligro incluso de un posible enfrentamiento bélico... Ofreciendo en contrapartida, a través de una serie de mensajes unidireccionales, otra serie de valores que no admiten crítica, incuestionables. Frente a la confusión y la posible anarquía, el orden establecido por el nuevo Estado, la claridad y el respeto a una serie de principios morales, tradicionales y nacionales pequeñoburgueses que pueden ser más o menos comunes a los distintos modelos totalitarios: familia, raza, trabajo, patria... Para hacer efectivo dicho corpus ideológico se valdrán incluso, llegado el caso, de la violencia y los actos delictivos de las masas enajenadas, del fanatismo y la inconsciencia, y de presupuestos del irracionalismo filosófico mezclado también con elementos de las teorías vitalistas e idealistas, como apoyo a sus ideas en torno a la creación de un orden y un hombre nuevos.

Básico para hacer efectivo este poder absoluto es llevar un mensaje claro e incuestionable a las masas que recoja el corpus básico de sus ideas. El arte sería la vía más idónea, arte que se convierte en propaganda y cuya misión fundamental será «reeducar» e inculcar el nuevo sistema de valores del Estado a la población, por lo que se prohíben voces disidentes haciendo obligatoria la ortodoxia estatal. Un arte que pueda considerarse expresión de poder —o de la ambición de estos líderes—, grandilocuente, que da prioridad a la arquitectura, el urbanismo y la ingeniería para levantar estructuras y conjuntos monumentales que impacten al espectador, y para los que el ritual y las ceremonias públicas y multitudinarias son esenciales políticamente con el fin de estimular la adhesión y el patriotismo de las masas con su despliegue de símbolos, música, coreografía y puesta en escena⁶.

Uno de los ejemplos en los que se muestra con más radicalidad estas actitudes será el nazismo alemán, cuya subida al poder se vio favorecida en gran parte por la fuerte crisis que vivía la sociedad alemana de posguerra. Al prometer sustituir la anarquía de la vida moderna por los valores eternos de una imaginaria cultura aria, los nazis ofrecían un mito, una utopía de renacimiento o regeneración espiritual, para cuyo advenimiento era parada obligada destruir el «statu quo» precedente haciendo uso de una máquina propagandística más potente que la de los demás regímenes totalitarios. Se creó para el caso un aparato institucional muy fuerte y represivo en el que cabe destacar la Cámara Nacional de Cultura, fundada en otoño de 1933, auspiciada por el ministro de la Propaganda e Ilustración del Pueblo, Josef Goebbels. Estaba compuesta por siete departamentos: música, artes visuales, literatura, teatro, prensa, radio y cine, divididos a su vez en subdepartamentos —el depar-

tamento de arte visual incluía secciones de pintura, escultura, arquitectura, diseño gráfico y de interiores, asociaciones de artesanía, publicaciones de arte, ventas y subastas—, de ella emanaron leyes que obligaban a los artistas a trabajar por y para el Estado. Sólo eran admitidos en dicha Cámara los artistas racial e ideológicamente aceptables.

Al igual que los regímenes fascistas —como es sabido— también en la Rusia soviética asistimos a la imposición de una ortodoxia en el campo artístico en los primeros años treinta, con las políticas culturales autocráticas del stalinismo. Hasta la subida al poder de Stalin la dirección del Partido había mantenido una política tolerante permitiendo un relativo pluralismo en las artes, por lo que la vanguardia había tenido un interesante protagonismo, contando incluso con apoyos entusiastas, pero cada vez iba estando más claro que los estilos realistas disfrutaban de un mayor apoyo oficial. Así en 1928 el Partido lanzó la Revolución Cultural, que, con intención de dar un nuevo impulso al proceso revolucionario, se manifestó en una proletarización de las artes, la abolición de los grupos de arte independientes y la organización del primer Congreso de Escritores Soviéticos de 1934, en el que se declarará el realismo socialista como el único estilo artístico sancionado oficialmente y cuyas directrices emanaban exclusivamente del Partido Comunista, como ocurría en otros tantos campos de la cultura. El mismo Stalin se rodeó de un equipo de pintores absolutamente sumisos —para producir cientos de retratos oficiales— que contaron con importantes privilegios, produciéndose al mismo tiempo episodios graves de represión, depuraciones y arrestos contra quienes no ejercieran la obediencia estricta a la autoridad.

En Italia también los primeros años del fascismo se van a caracterizar por la incitación a la acción política, las revueltas internas y a la represión violenta contra la Italia liberal y democrática del pasado más reciente. Con la llegada de Mussolini al poder un vasto programa propagandístico se pondrá en marcha (recordemos la importancia que concedería el régimen al concepto de romanidad en la propaganda, el despliegue de símbolos, los proyectos urbanísticos y arquitectónicos del Duce...). La fase revolucionaria inicial del fascismo acaba en 1925 con la proclamación de la dictadura y el establecimiento de un régimen tiránico y totalitario. Un partido con una maquinaria institucional absolutamente centralizada se va a instalar en Roma, como en los casos anteriores, aunque su política cultural —se crearon instituciones como el Instituto Nacional Fascista de Cultura en 1925 dirigido por Gentile que aspirará a una fascistización de la cultura— tendrá un carácter ambivalente, así por ejemplo la Triennial de Milan de 1933, se caracterizaría por un pluralismo artístico favorecido por los sectores más moderados del régimen.

EL DEBATE ENTRE VANGUARDIA Y REALISMO

«El poder necesitaba sin duda del arte. Pero ¿qué tipo de arte?» se pregunta Hobsbawm. El tercer aspecto que debemos abordar es la relación que mantendrían estos regímenes con los lenguajes de vanguardia, y vinculado con ello el amplio debate que se desarrolla

en la década de los años veinte y sobre todo en los treinta en Europa entre *realismo* y *vanguardia*.

Finalizada la Primera Guerra Mundial como es sabido, se intensificó en Europa la proliferación de movimientos de vanguardia, minoritarios y elitistas, que proponían discursos más radicales y anárquicos —como Dadá—, caracterizados por un fuerte experimentalismo, que pretendía romper con las estéticas hasta entonces vigentes arremetiendo de esta manera contra unos acontecimientos que aborrecían: la guerra y sus consecuencias. Pero también, al mismo tiempo, muchos artistas volvieron a una cierta figuración, proponiendo construir sobre valores universales y buscando lo verdadero, después del panorama de incertidumbre y caos que había traído la contienda desafiando todos los valores sobre los que se sostenía occidente. Plantean una orientación hacia la realidad, y al respecto es muy importante tener en cuenta la aparición del «retorno al orden», de la *Neue Sachlichkeit* alemana y por otro lado el debate sobre el realismo social que tuvo lugar en Rusia, todos en la década de los años veinte.

Es por ello que frente al elitismo y el excesivo formalismo de la vanguardia empezaron a alzarse voces críticas. Además de una vuelta a formas antiguas, se instala en Europa un amplio debate que pone en confrontación realismo social y vanguardia, lo colectivo y público frente al excesivo culto a la subjetividad, dando lugar a la aparición de definiciones contrapuestas sobre lo que se entendía por modernidad y terminando por convertirse cada uno de estos lenguajes, en representantes de un mundo peligrosamente dividido desde el punto de vista político.

Así George Lukács, desde la estética marxista, defensor a ultranza del realismo y el compromiso del arte, en *Los principios ideológicos del vanguardismo* lanzaría duras críticas contra la vanguardia desaprobando la experimentación moderna y especialmente el expresionismo, por considerar que presentaba una realidad irreconocible al pueblo.⁷ Al otro lado del debate encontramos a Theodor W. Adorno⁸ o Bertolt Brecht que sí consideraban capaz al pueblo de adaptarse a los nuevos lenguajes y le concedían un papel activo, planteando igualmente la necesidad de un compromiso por parte del arte. Los escritos de Brecht publicados entre 1934 y 1938 son muy significativos:

«Compadezcámonos de la cultura, ¡pero compadezcámonos primero de los hombres! La cultura estará salvada, si los hombres están salvados. No nos dejemos arrastrar hasta el punto de afirmar que los hombres existen para la cultura y ¡no la cultura para los hombres! Haría pensar demasiado en la práctica de los grandes mercados, donde los hombres acuden para las reses, ¡no las reses para los hombres!»⁹

Otro texto de 1938 insiste más aún en la cuestión haciéndose eco de la situación de exiliado de Brecht con el nazismo:

«¿De dónde me viene, pues, el ocuparme de la lucha del pueblo español contra sus generales? Considere, empero por qué estoy aquí sentado ¿Cómo podría mantener alejado de mis escritos lo que tanto ha influido en mi vida? Y también en mis escritos. Porque, a pesar

de todo, a mis lectores y oyentes, cuyo lenguaje yo hablo, que no son solamente personas a las cuales entrego composiciones literarias, sino personas a las cuales va dirigido mi interés más profundo. Sólo puedo escribir a personas por las cuales me intereso; por eso mis composiciones son exactamente lo que las cartas. Y ahora estas personas tienen que padecer aflicciones indescriptibles. ¿Cómo podría mantenerlas alejadas de mis escritos? ...Pero si la humanidad es destruida, ya no habrá más arte. Ensamblar bellas palabras no es arte. ¿Cómo va el arte a mover a los hombres, si él mismo no es afectado por el destino de ellos? Si yo mismo me endurezco ante las aflicciones de los hombres, ¿cómo va a alegrarseles el corazón por mis palabras?»¹⁰.

Las ideas de Brecht fueron desarrolladas también por Walter Benjamín en su conocido texto de 1934 *El autor como productor*. Posiciones que terminaron por convertirse en la base del nacimiento del Frente Popular contra el fascismo en la Europa de los años treinta.

Este debate entre realismo y vanguardia va a ser instrumentalizado por los regímenes autoritarios vigentes, para terminar abocando a posiciones muy radicales que van a conllevar, por supuesto, episodios de represión contra la vanguardia, siendo eliminada de facto en la década de los treinta sobre todo en Rusia y Alemania y sustituida por un arte oficial sumiso. La vanguardia era un arte de minorías y estos dictadores tenían que acercar el arte a las masas, un arte que fuera fácilmente comprendido, realista y grandilocuente, lleno de clichés, que sirviera de vehículo a su programa ideológico.

En Rusia, en los primeros momentos de la revolución y a diferencia del fascismo, dado el entusiasmo que despertaba el progreso y la modernidad, el nuevo orden depositó una mayor confianza en la vanguardia —recordemos el interesante trabajo de los Malevich, Tatlin, Rodchenko, los hermanos Stenberg...— en buena medida gracias a la afinidad con ellos del ministro Anatoli Lunatxarski, que les dejaba hacer mientras no fuesen los artistas demasiado hostiles con la revolución, aunque algunos de los menos comprometidos políticamente partirán, no obstante, al occidente europeo. Pero el panorama, ya lo indicábamos, va a cambiar radicalmente con Stalin y las medidas coercitivas que se iban a tomar bajo su poder.

Los nazis serían los que adoptarían las posiciones más extremas y hostiles contra la vanguardia, tachándola de decadente, degenerada o de «bolchevismo cultural», la condenaron claramente desde 1937, siendo sus artistas intimidados o perseguidos. El ejemplo más sintomático de este rechazo fue la organización de la exposición *Entartete Kunst* (Arte degenerado) inaugurada en Munich en julio de 1937, que después de permanecer abierta cuatro meses en esta ciudad recorrería otras trece ciudades alemanas y austriacas exhibiendo más de 700 obras de más de 100 artistas.

Algo diferente mostrará el panorama italiano. Quizá la única dictadura relativamente cómoda con la vanguardia, que no va a expulsar a los artistas en masa, ni desarrollará campañas intimidatorias semejantes a las anteriores. El ambiente cultural se presenta más heterogéneo y miembros importantes de la vanguardia local se declararían a favor del fascismo y comprometidos con sus ideas, pensemos en el Futurismo, habrá un mayor diálogo entre tradición y modernidad. Así en la monumental *Mostra della Rivoluzione Fascista*, inaugurada en Roma para conmemorar el aniversario de la llegada del partido

al poder, convivirían artistas de todas las tendencias. Aunque evidentemente el carácter totalitario del régimen se manifestará a través de una intervención activa del fascismo en la cultura, no tolerando posiciones disidentes desde el principio —recordemos la actividad de los «camisas negras»—, haciendo efectivo el control a través de una férrea censura, y un aparato institucional fuertemente centralizado. Existirán por tanto, conviviendo con la vanguardia, propuestas estéticas más tradicionales, pensemos en los años treinta, cuando el fascismo italiano se muestra más próximo al nazismo y Mussolini publique *La Dottrina del Fascismo* en la *Enciclopedia Italiana*. Asistimos a episodios más restrictivos procedentes de sectores minoritarios como el encabezado por Farinacci, a favor de un arte netamente propagandístico. Se crea así el Premio Cremona en 1938, coincidiendo con la aplicación de las Leyes Raciales (1938-1939), extendiéndose un polémico debate sobre arte y raza, que calificaba las formas de arte moderno de malos italianos, judíos y bolcheviques, desde las páginas de revistas como el semanario racista romano *Quadrivio*, *Il Tevere*, *La Vita Italiana*, *La Difusa della Razza*¹¹.

Los acontecimientos que tienen lugar en Europa van a llevar a que las posturas y las ideas se vayan radicalizando, la retórica de la guerra y el combate, de nuevo, va a dejarse oír en la década de los años treinta. Las trincheras se abren inicialmente con la pluma o el pincel, de manera que el debate arte-política se hace cada vez más generalizado y enconado. La batalla por ejercer el control del arte y la cultura y eliminar a un enemigo interior o exterior potencialmente peligroso, excluyendo al «otro», se hace más intensa y de ello da cuenta la prensa especializada de la época. Arte y cultura se situarán más que nunca bajo la égida del poder y de la ideología, en este proceso se verá plenamente inmerso nuestro país.

EL CASO ESPAÑOL

Ahora bien, si el modelo español va a acusar diferencias sustanciales con el alemán y el italiano, principalmente por su declarada confesionalidad católica, evitando de este modo los extremismos racistas y mítico-paganos del nazismo por ejemplo, y por su menor potencial económico a causa de una cruenta guerra civil vivida, en lo general va a coincidir con muchas de las características más arriba esbozadas, mostrándose receptivo a las influencias de estos dos regímenes, que lo precedían en el tiempo.

Los desarrollos artístico-culturales que tienen lugar en España en la primera mitad del siglo XX no pueden entenderse separados de Europa, y por lo tanto de los acontecimientos que hemos relatado más arriba. Nuestro país se mostrará receptivo a los movimientos de vanguardia en especial en los años que siguen a la Primera Guerra Mundial, manteniendo importantes contactos con el continente a través de artistas e intelectuales concretos y especialmente a través de las revistas y participará plenamente en el debate entre vanguardia y arte comprometido así como del repliegue sobre modelos antiguos que propicia el retorno al orden desde que en 1926 Cocteau publicara su *Rappel à l'ordre*. A ello contribuirán sin duda los agitados acontecimientos políticos, sociales, ideológicos

vivididos en paralelo por el país —la crisis de la monarquía, la dictadura, la proclamación de la República y la crisis en el seno de la misma al avanzar el radicalismo político de izquierdas y de derechas—.

De este modo se produce a finales de la década de los años veinte una revisión de los lenguajes más radicales y elitistas de la vanguardia, calificándolos también aquí de deshumanizados, insolidarios y vacíos —recordemos la conocida encuesta que sobre la vanguardia realizara la revista *La Gaceta Literaria*— y se extiende la idea de un necesario compromiso intelectual y artístico con la realidad del país, la relación arte-política se volvería muy intensa, y se siguen con sumo interés y al día los acontecimientos políticos o artísticos que tienen lugar en el continente, en especial en Rusia, Italia y Alemania: recordemos la relación de Marinetti con España o la información que circulará en las revistas sobre los artistas del entorno de *Valori Plastici* o la *Neue Sachlichkeit*, entre otros.¹²

Un ejemplo muy significativo de esta permanente puesta al día lo constituyen —como es sabido— las páginas de la revista *La Gaceta Literaria*, la nómina de autores que intervienen en ella y sus artículos son uno de los mejores espejos en los que se reflejan los conflictos ideológicos del momento y la radicalización progresiva de muchos intelectuales y artistas, apareciendo de manera clara las dos macroideologías que finalmente tomarán las armas en la Guerra Civil y que ya en los años treinta generan un debate muy enconado, fomentando con la pluma y el pincel el enfrentamiento.¹³ La línea divisoria entre ambas no siempre será fácil de trazar, como ocurre en Europa, discurriendo a veces por el interior de un mismo individuo, de manera que muchos artistas e intelectuales van a recorrer un itinerario incierto experimentando importantes virajes ideológicos —Emil Nolde, Albert Speer, Heidegger, Gottfried Benn, Mario Sironi...—. También en España ocurrirá, siendo al respecto determinante en muchos de ellos el contacto, en especial, con los sucesos que tienen lugar en Italia ante la subida al poder de Mussolini —casos significativos iban a ser los de Giménez Caballero, Eugenio Montes, Ledesma Ramos, Eugenio D'Ors...—. Será por tanto de capital importancia el papel que los regímenes totalitarios europeos jugarán en la formación de los ideólogos e intelectuales vinculados posteriormente al franquismo, tanto en la preguerra como después. España se alineará con las potencias del Eje en los primeros años 40 y hasta final de la Segunda Guerra Mundial, conexiones que serán muy claras a través de personas concretas, de la prensa, y de la misma política exterior de estos estados totalitarios, inclusive cuando en Europa las posibilidades de éxito para los Aliados fueran ya bastante dudosas.

La propaganda ideológica en la prensa, de uno y otro signo, en los años treinta y más aún comenzada la guerra, será por tanto muy virulenta, el discurso de muchos intelectuales radicales exalta los ánimos, inflama a los lectores, se prepara la confrontación armada desde el papel o la tela, el ambiente se pondría al rojo en revistas y publicaciones de uno y otro signo: *Acción Española*, *Fe*, *La Conquista del Estado*, *Arriba*, *ABC*, *Nueva Cultura*, *Orto*, *Nueva España*, *Octubre*, *Hora de España*... César M^a Arconada por ejemplo escribía en *Octubre*:

«Pero a medida que se extrema la contienda social de la lucha de clases, los escritores toman partido...La inteligencia les lleva a apasionarse y a entregarse a los vivos problemas sobre los cuales gira no ya la literatura, sino toda la vida. En este momento estamos en España. Las generaciones nuevas de escritores están acentuando su posición de día en día. Unos por reacción, otros por la edificación socialista»¹⁴.

Esta radicalización cultural que acompaña a los acontecimientos políticos y sociales lleva consigo algunos episodios de represión que se adelantan a la guerra y el franquismo. Recordemos los encarcelamientos y el exilio de algunos intelectuales ya durante la dictadura de Primo de Rivera o la II República.¹⁵

No obstante, no podemos simplemente hablar, en esta trayectoria que hemos trazado de los años que preceden a la Guerra Civil, de dos facciones desde el punto de vista cultural e ideológico pues cabría y sería lógico matizar y plantear la existencia —que la hubo— de otras posturas, incluida la de aquellos que no terminan de alinearse o manifiestan su voluntad de mantenerse alejados de la política —por muy difícil que esto fuera— como se desprende de esta cita de Guillermo de Torre durante la Guerra que entronca con la visión más elitista y apolítica del arte de los años 20:

«en el fondo, comunistoides y fascistizantes de toda laya se dan la mano y se reconocen como hermanos gemelos en el común propósito de aniquilar o rebajar la libre expresión literaria y artística, queriendo rebajarla a mera propaganda»¹⁶.

Tras estallar la sublevación militar del 18 de julio de 1936, una gran ola de violencia y barbarie indiscriminada se desencadenó en los dos bandos enfrentados, dando rienda suelta a los odios y tensiones acumulados durante largo tiempo. Un radicalismo visceral que conllevaba la demonización del «otro», llevó a que fueran objeto de una brutal represión un importante número de artistas e intelectuales de uno y otro bando, tanto durante la guerra como después de ella —cárceles, humillaciones, depuraciones, fusilamientos, exilio...—, en un intento de eliminar a enemigos potencialmente peligrosos para el nuevo régimen; terrible y oscura página que nunca más debería repetirse. La lista es demasiado larga y excede las intenciones de este trabajo reproducirla aquí.

La historiografía que ha estudiado el periodo se ha venido pronunciando sobre la inexistencia en el bando franquista de una sólida y coherente base ideológica que posibilitara la definición de un programa estético y un estilo oficial de manera similar a otros totalitarismos europeos. Entre los motivos de esta limitación, pueden aducirse la pronta yugulación de las propuestas estéticas de estos últimos a raíz de la victoria aliada, poniendo fin a sus posibles influencias sobre España, y ante todo las diferentes condiciones del sistema español, muy especialmente su debilidad económica, que hacían inauditas las manifestaciones artísticas más grandilocuentes, e incluso también porque la ideología estética de la falange —el sector dominante ideológicamente en la posguerra inmediata— había estado vinculado a la vanguardia y no podía reaccionar contra ella de un modo tan feroz como lo había hecho el nazismo por ejemplo. No obstante, sí existió para muchos —ya incluso en los años de guerra— la voluntad de definir un estilo unitario y patriótico bajo el control del nuevo Estado, que impusiera orden en el «caos artístico republicano».¹⁷ A

medida que el futuro Estado Franquista afianzaba su poder con nuevas instituciones y leyes que recortaban las libertades y los derechos, e intentaba promover en el ámbito artístico una estética de corte fascista, llevó a cabo «una política represora orientada a detener, eliminar y depurar a los artistas republicanos que habían apoyado con su arte, o con las armas, la causa popular»¹⁸. Pero fue sobre todo al finalizar la contienda cuando de forma sistemática, en toda la geografía española, las nuevas autoridades empezaron a ejercer un estricto control, emitiendo decretos que permitían la creación de comisiones de depuración, investigando a personas concretas y confeccionando listas negras. Las denuncias y los expedientes a los artistas y profesores desafectos al régimen darían lugar a importantes sanciones que obligaron desgraciadamente a mantener alejados y al margen de cualquier actividad a no pocos profesionales y artistas dando lugar a un doloroso exilio interior en el que la disidencia se hacía difícil y arriesgada.

Pese a la llamada a la unidad a la que hacíamos referencia líneas atrás, el arte pretendidamente oficial finalmente lo iba a constituir una mezcla de lenguajes derivados de los gustos de la clase dominante burguesa y conservadora que los consumía, un academicismo tradicional con el que pocos quedaron satisfechos como se deriva de las relativamente tempranas críticas contra él. Desde el punto de vista teórico, tres aspectos van a ser los que van a contribuir a dar una cierta trabazón y coherencia al complejo modelo estético que se iba a imponer en los primeros años cuarenta: el rechazo a la vanguardia, las iniciativas en materia de arte que se permitían en el resto de los sistemas totalitarios europeos, y la influencia del pensamiento tradicionalista español, del que el nuevo orden se consideraba heredero o continuador.

Para ejercer el control sobre el arte, evitar la peligrosa disidencia y servir de vehículo a la propaganda ideológica del Estado se creará, como decíamos, toda una trama institucional, ya durante la guerra, que sería la responsable de imponer las directrices artísticas a seguir a través de unos fuertes mecanismos de censura encargados de supervisar todo lo que se producía y editaba, ejerciendo el control sobre los medios educativos y los mecanismos de exhibición y mercado artísticos. Sirva como ejemplo la labor realizada por la Dirección General de Propaganda, encargada de elaborar un «Fichero de Artistas Españoles», creado por Orden del Ministerio de Educación de 11 de Julio de 1940 (BOE,19-7-1940), con objeto de ejercer una estricta vigilancia sobre los artistas, pues sería obligatorio que todos los creadores estuvieran recogidos en él.

Otra vía fundamental para ejercer el control de la producción cultural y artística iba a ser la prensa especializada. Se editan desde la guerra un buen número de revistas oficiales, dependientes de estas instituciones, que constituyen un vehículo de información y propaganda básico, y en las que los intelectuales afiliados al nuevo poder van a ir trazando en una malla muy compleja las distintas propuestas que constituyen la base del programa estético fascista español: *Arriba España*, *ABC*, *Jerarquía*, *Vértice*, *Escorial*, *Arbor*...

A través de estas vías hacen efectivos sus planteamientos teóricos teniendo muy presente la ideología y las acciones llevadas a cabo por los totalitarismos europeos. Así Samuel Ros comienza un artículo en *Arriba* comentando la venta en pública subasta de los lienzos de pintura cubista en Alemania. Y Diego de Reina la Muela dedica dos capítulos de su libro,

Ensayo sobre las directrices arquitectónicas de un estilo imperial, a los ejemplos alemán e italiano para poder reflexionar y definir las pautas del nuevo estilo arquitectónico que debe imponerse en nuestro país.¹⁹ También Ernesto Giménez Caballero, en el capítulo de su libro *Arte y Estado*, titulado «La nueva arquitectura o la revolución fracasada», manifiesta su alineamiento con los sucesos europeos:

«...Cuando esta «Nueva Arquitectura» estructurada por alemanes, rusos, holandeses, franceses, y suizos de la postguerra revolucionaria —por el espíritu judaico, socialista y pedagógico de 1917—, parecía pronto a su total eclosión, ¡hétenos que en Alemania, el gran nido de los Gropius, van der Mie, de los Stuttgart y los Dessau, queda clausurado!. Y el Gobierno de Hitler proclama esa arquitectura antinacional, antitradicional y bolchevique. ¡Y hétenos que en Rusia, la gran revolucionaria del arte y de la construcción, desechan como burguesa esa arquitectura...»²⁰.

Comparte el franquismo con los totalitarismos europeos la convicción de haber instaurado un nuevo orden, una nueva era, frente al caos y la decadencia anterior, una nueva España de la claridad y la unidad frente a la confusión, capaz de llevar a cabo un nuevo proyecto nacional en el que todos deben participar y que abole y anula todas las demás ideologías, o mejor, se sirve de ellas indiscriminadamente en favor del monismo nacional-catolicista, que será la médula ideológica del franquismo, la que le dará cohesión y justificación superestructural. De ello serán conscientes los representantes de la cultura y el arte que deben acometer en sus respectivos terrenos una misión trascendental paralela a la del Estado. Deben ser por tanto dignos representantes de la gesta histórica, de esa «hora providencial» que están viviendo. Nuevo orden, nueva España, nueva y trascendente misión²¹ que cumplir, que los interpela para un compromiso... Ahora se hace necesario un «orden nuevo» para la belleza, al igual que para la política, el «retorno al rango noble de nuestro arte»²².

No obstante, pese a este panorama restrictivo que hemos trazado y con muchas dificultades y recelos, bien pronto iba a surgir una corriente crítica que recorre toda la década de los cuarenta para ir acrecentándose y radicalizándose a medida que avanzamos en los años cincuenta y especialmente en los sesenta. Era necesario, para un considerable sector de la cultura, comenzar un proceso de tibias transformaciones en aras de unos elementales principios de libertad. De este modo, se suceden una serie de iniciativas que darán cuenta de una voluntad de contacto con la vanguardia y que pretenden romper con el academicismo existente, la atonía y mediocridad del arte oficial. Cambios que discurren en paralelo a la política de liberalización intelectual y universitaria que iniciarán desde dentro del régimen sectores más moderados, —recordemos la labor de Joaquín Ruiz-Giménez, Pedro Laín o Antonio Tovar—, y la celebración de importantes eventos promovidos oficialmente como las Bienales Hispanoamericanas, el Congreso de Arte Abstracto de Santander... Se prepara, de este modo, el terreno para la plena incorporación de nuestro país al discurso de la vanguardia internacional, que tendrá lugar en los años cincuenta, en una larga andadura que conduce en la posguerra desde un arte tradicionalista y conservador hasta la abstracción informalista y que deberá mucho a la situación política internacional tras la

derrota de las potencias del Eje y a la superación de los años de autarquía vividos por nuestro país.

No obstante, el camino a la normalización aún iba a encontrar duros escollos y represión de facto, como es sabido, cuando tras el Plan de Estabilización y los cambios económicos y sociales que trajo consigo hagan calar en amplios sectores una voluntad de cambio, aperturista y liberalizadora, surgiendo en el país una clara actitud de oposición y crítica político-intelectual en sentido democrático. Acontecimientos de represión tardía y desesperada del régimen que culminarán con la proclamación del estado de excepción en enero de 1969.

Así el arte y la cultura en las últimas décadas del franquismo se volverán más reivindicativos, implicándose más en la realidad. Arte, política y realidad social estrechan sus lazos de nuevo, recordemos la actividad de Estampa Popular, del Equipo Crónica, el Equipo Realidad, Antoni Tàpies, Agustín Ibarrola, Rafael Canogar..., a los que hay que sumar otros sectores intelectuales y artísticos del momento. Muchos de ellos adoptarán públicamente actitudes de protesta y discrepancia ante determinados hechos y participan o promueven actos con un fuerte sentido simbólico. Sus actuaciones, temas y lenguajes serán ya abiertamente reivindicativos y ante ellos responderá el régimen con nuevos episodios de represión. Mostraba de nuevo el franquismo su cara más terrible, pero ahora las reivindicaciones del país no tendrán ya marcha atrás, la actividad, entre otros, de intelectuales y artistas ante estos sucesos dará sus frutos culminando felizmente en la transición a la democracia.

NOTAS

1. ZWEIG, Stefan. *El mundo de ayer. Memorias de un europeo*. Barcelona: Acantilado, 2005.
2. GUYOT, Adelin y RESTELLINI, Patrick. *L'Art Nazi. 1933-1945. La memoire du siècle*. Paris: p. 16.
3. AA. VV. *Art i poder. L'Europa dels Dictadors 1930-1945*. Catálogo de la XXIII Exposició del Consell d'Europe. Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 1996.
4. David Elliot incluye varios textos al respecto de Otto Dietrich, Stalin o Margarita Sarfatti que resultan muy significativos a propósito del nacionalsocialismo, el comunismo o el fascismo en el capítulo «La batalla per l'art». En: AA. VV. *Art i poder...*, p. 31.
5. Tal como apunta Werner Hecht en la introducción a la antología de textos de BRECHT, Bertolt. *El compromiso en la literatura y el arte*. Barcelona: Península, 1984.
6. CABRERA GARCÍA, M.^a Isabel y PÉREZ ZALDUONDO, Gemma. «La unidad: concepto referencial para las artes y la música en el primer franquismo». *Cuadernos de Arte de la Universidad* (Granada), 35 (2004), pp. 183-196.
7. LUKÁCS, George. «Los principios ideológicos del vanguardismo». En: *Significación actual del realismo crítico*. Mexico: Era, 1977, p. 28.
8. ADORNO, Theodor Wiesengrund. «El artista como lugarteniente». En: *Crítica cultural y sociedad*. Barcelona: Ariel, 1973, pp. 194-195. «Esta teoría pretende que el arte hable directamente a los hombres, como si en un mundo de universal mediación fuera posible realizar inmediatamente lo inmediato. Con ello precisamente degrada palabra y forma al nivel de meros medios, a elemento del contexto de influencia, a manipulación psicológica, y mina la coherencia y la lógica de la obra de arte, la cual no puede ya desarrollarse según la ley de la propia verdad, sino que tiene que seguir la línea de mínima resistencia de los consumidores».

9. Del «Discurso pronunciado en el I Congreso Internacional de escritores para la defensa de la cultura». En: BRECHT, Bertolt. *El compromiso en literatura y arte*. Barcelona: Península, 1984, p. 175.
10. BRECHT, Bertolt. «Arte o política». En: *El compromiso...*, pp. 177-178.
11. TEMPESTI, Fernando. *Arte dell'Italia fascista*. Milán: 1976.
12. Se informa con frecuencia de los italianos en *La Gaceta Literaria*, e igualmente sobre el panorama soviético —«El marxismo y el arte» de Lunatcharski en el primer número de *La Nueva Era*, o el texto de José Díaz Fernández «Acerca del arte nuevo», *Post-Guerra*, 25 de septiembre de 1927—. Sobre artistas como Dix, Grosz, Kollwitz se ocuparán revistas como *Nueva España*, *Octubre*, *Orto*, *Gaceta de Arte*. Es destacable la atención prestada a los congresos internacionales de intelectuales, a los discursos y artículos de figuras del panorama europeo como Gorki, Barbusse... Sería demasiado larga la nómina.
13. Siempre se mostraría muy receptiva a lo que ocurre en Europa, recordemos sus encuestas sobre la vanguardia, o sobre la relación arte-política o los últimos números que publicaría como *El Robinson Literario de España*. Ver para el tema CABRERA GARCÍA, M^a. Isabel y HENARES CUÉLLAR, Ignacio. «El conflicto modernidad-tradición. La fundamentación crítica en la preguerra y su culminación en el franquismo». En: *Congreso "Dos décadas de cultura artística en el franquismo"*. Granada: 2001, pp. 31-57; CABRERA GARCÍA, M^a. Isabel. «Crítica de arte, ideología y compromiso antes de la Guerra Civil». En: AA.VV. *La crítica de arte en España 1830-1936*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2008, pp. 289-313.
14. ARCONADA, César M^a. «Quince años de literatura española». *Octubre* (junio-julio de 1933).
15. En muchos casos, más que su actividad como artistas, la represión en estos casos se debe a su radicalismo y activismo político. Ver algunos de los casos que recoge AGRAMUNT LACRUZ, Francisco. *Arte y represión en la guerra civil española. Artistas en checas, cárceles y campos de concentración*. Salamanca: Junta de Castilla y León y Generalitat Valenciana, 2005, p. 49.
16. DE TORRE, Guillermo. «Arte individual frente a literatura dirigida». *Sur*, 30 (marzo de 1939).
17. CABRERA GARCÍA, M^a. Isabel y PÉREZ ZALDUONDO, Gemma. «La unidad: concepto referencial...», pp. 183-196. Ver SÁNCHEZ MAZAS, Rafael. «Textos sobre una política de arte». *Escorial*, 2 (1942), p. 10.
18. Francisco Agramunt dedica un capítulo a los campos de concentración y otro al arte en las cárceles de Franco en las que se crearon talleres de artes plásticas para regenerar a los artistas recluidos.
19. DE REINA LA MUELA, Diego. *Ensayo sobre las directrices arquitectónicas de un estilo imperial*. Madrid: Verdad, 1944, pp. 59-81.
20. GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto. *Arte y Estado*. Madrid: Acción Católica, 1935, pp. 53-54. Incluso aún más avanzada la década de los cuarenta Ángel Álvarez de Miranda en un artículo para la *Revista de Estudios Políticos*, para justificar su tesis sobre las bondades del dirigismo y el control de la cultura y el arte por parte del Estado y eludiendo la nueva realidad que la posguerra europea implantaba, va a intentar defender el intervencionismo estatal en estos países durante los gobiernos dictatoriales anteriores. Ver «Arte y Política». *Revista de Estudios Políticos*, 24 (1945), pp. 1-43.
21. GUTIÉRREZ SOTO, Luis. «Dignificación de la vida (Vivienda, Esparcimiento y Deportes)». I Asamblea Nacional de Arquitectos, Servicio Técnico de F.E.T. y de las J.O.N.S. Madrid: 1939, p. 41. «Es el momento de un arte universo, integrador, fecundo, ecuménico, catolizal», afirmaría Giménez Caballero en *Arte y Estado*, p. 29.
22. Así lo resume Enrique Lafuente Ferrari: «Si sentimos la profunda gravedad de la experiencia española y anhelamos una realidad nacional, calurosamente sentida sobre la ruina humeante de un incendio, hemos de despedirnos de los caducos chirimbolos de los estilos acabados. Y esa llamada tensa a una voluntad de nuevo estilo nos hace ver que no todo es rutina ni morralla en los artistas españoles» (LAFUENTE FERRARI, Enrique. «El año 40 y el arte español». *Vértice*, 39 (1940), p. 50).