

Nacionalismo o internacionalismo: dos extremos para un debate en el panorama artístico español de mediados del siglo XX

Nationalism and internationalism: two extremes positions in a debate within the context of mid-20th century Spanish art

Cabrera García, M.^a Isabel *

Fecha de terminación del trabajo: abril de 2004

Fecha de aceptación por la revista: octubre de 2005.

C.D.U.: 7.038 (460)

BIBLID [0210-962-X(2005); 36; 313-327]

RESUMEN

A comienzos de los años cincuenta en España se van a producir significativos cambios en el horizonte cultural y artístico, dándose los pasos definitivos a favor del final del aislamiento y de la necesaria homologación internacional, por lo que las iniciativas y los cambios ideológicos a favor de los desarrollos del arte de vanguardia se van a ir multiplicando. Aún entonces y dentro del discurso teórico sobre la Abstracción, el debate sobre la identidad nacional y la búsqueda de un genuino arte español, tema protagonista en la cultura artística de nuestro país desde el siglo XIX, va a estar presente.

Palabras clave: Pensamiento artístico; Nacionalismo; Franquismo; Vanguardia; Abstracción; Informalismo.

Identificadores: Aguilera Cerni, Vicente; Westerdahl, Eduardo; Gullón, Ricardo; Gaya Nuño, Juan Antonio; Escuela de Altamira; El Paso.

Topónimos: España.

Período: Siglo 20.

ABSTRACT

At the beginning of the 1950s significant cultural and artistic changes took place in Spain, which helped to bring to an end Spain's international isolation and normalise its status. Hence an increasing number of ideological changes and proposals arose which favoured the development of avant-garde art. In the context of the theoretical discussions on Abstraction, the debate on national identity and the search for genuinely Spanish art forms was prominent and had indeed been an important feature of the artistic culture of the country since the 19th century.

Key words: Artistic thought; Nationalism; Franco's regime; Avant-garde; Abstraction; Informalism.

Identifiers: Aguilera Cerni, Vicente; Westerdahl, Eduardo; Gullón, Ricardo; Gaya Nuño, Juan Antonio; Escuela de Altamira; El Paso.

Place names: Spain.

Period: 20th century.

* Departamento de Historia del Arte. Universidad de Granada.

Abordamos aquí un tema complejo y actual que preocupa a la historiografía más reciente, la identidad nacional, el nacionalismo, una de tantas identidades colectivas que el ser humano comparte con millones de seres, pero también una de las que más fuerza y repercusiones tienen. En el caso de nuestra disciplina —el arte— influyendo decisivamente a nivel teórico y práctico en el proceso de creación, así como dando lugar a la destrucción y desaparición de obras de arte por su importante carga simbólica, en la convicción de que queda destruida la idea que representan, al ser asociados a una situación política o a una determinada colectividad. Y con este tema, nos ocupamos, por otra parte, de una etapa también difícil del siglo XX. Hacia la mitad de siglo finaliza una cruenta guerra mundial, asistimos a una difícil posguerra, al comienzo de la guerra fría y al proceso de disolución acelerado de los antiguos imperios coloniales. Dentro de este contexto, nuestro país vive una situación particular y difícil, sigue bajo el dominio de una dictadura que no ha conseguido eliminar ni la situación bélica mundial ni el nuevo organigrama de poder internacional surgido tras la contienda, ni tan siquiera el período de autarquía al que se vio abocado en los años cuarenta.

A propósito del tema del nacionalismo, la II Guerra Mundial iba a tener consecuencias profundas y decisivas. En principio, la guerra y todo lo que llevó consigo iba a contribuir a desacreditar el nacionalismo —a decir de Juan Pablo Fusi— pues dados los excesos cometidos tanto por el nacional-socialismo alemán, el fascismo italiano o el militarismo japonés era lógico que aquél se asociara con racismo, antisemitismo, represión, ocupación... Los acontecimientos habían puesto de manifiesto los riesgos de un nacionalismo tan radical, figuraba pues como la causa última y principal de la guerra¹.

El nacionalismo aparecía como una perversión, un fenómeno del pasado y por suerte en vías de desaparición, las propias publicaciones y estudios surgidos en la inmediata posguerra así lo plantean, convencidos de ello, a la vista de otro proceso que se inicia tras la guerra y que no es otro que la creación de organismos y organizaciones supranacionales que contribuían a fomentar un espíritu de colaboración internacional —la anterior Sociedad de Naciones, por ejemplo, iba a ser sustituida por la ONU, el 26 de junio de 1945 aparecía la Carta de las Naciones Unidas, en 1949 se forma el Consejo de Europa, con el tratado de Roma de 1958 nace la CEE, y también habían tomado cuerpo la OTAN y el Pacto de Varsovia, por recordar algunas fechas—. Estos acontecimientos permitían a más de uno pensar que por fin estaban siendo superadas las barreras nacionales en lo político, económico y social, era superada aquella etapa de efervescencia nacionalista que había dado lugar nada más y nada menos que a dos guerras mundiales además de a otros muchos conflictos locales.

Por otro lado debemos constatar otro importantísimo hecho cuyas consecuencias van a afectar muy directamente a nuestro tiempo y al panorama artístico y cultural actual proyectando el debate que nos ocupa hacia el siglo XXI —enriqueciéndose con términos como eurocentrismo, globalización, multiculturalismo...—. La II Guerra Mundial destruyó definitivamente el orden colonial, precipitó y aceleró el proceso de desintegración de los viejos imperios europeos que había comenzado ya en el periodo de entreguerras más o menos tímidamente, «impulsó los movimientos de liberación nacional e independencia de

los territorios colonizados por Europa y terminó por dar lugar en unos pocos años a la creación de un buen número de nuevos Estados nacionales en Asia y África». Éste iba a ser uno de los efectos más duraderos de la guerra. Así la confianza en el final del nacionalismo comenzó a ponerse en jaque sobre todo a partir de los 60. Proceso que tendrá un efecto dinamizador sobre los nacionalismos europeos contenidos o adormecidos pero presentes tanto en el bloque soviético como en Europa occidental, volviendo a poner el tema en el primer plano de la actualidad política y de la actualidad historiográfica en las últimas décadas del XX, como es de todos sabido.

Ahora bien, ciñéndonos concretamente al plano artístico, ¿qué sucede tras la guerra del 45 y en qué afecta al panorama español?

Los años de dominación sobre diversos países de Europa de regímenes totalitarios y la experiencia terrible de la guerra marcaron sistemáticamente la vida artística y el balance no podía ser más descorazonador. Recordemos algunos hechos: las exposiciones de arte degenerado, el cierre de instituciones y la disolución de grupos, el expolio y destrucción intencionada de obras de arte, la equiparación de los artistas de vanguardia a enfermos mentales, la propia suerte de los mismos (huidos, muertos, reclusos en campos de concentración, o viviendo un duro exilio interior), represión que alcanzando su cenit en el territorio nazi se extiende con ellos por buena parte de Europa, incluida Francia y contribuyendo a yugular la actividad artística de la que había sido reconocida como la capital del arte, París. Pese a todo iban a sobrevivir algunos focos de resistencia.

Pensemos además en otro hecho, durante la contienda asistimos a un fenómeno migratorio importante hacia América y en concreto a EEUU y al nacimiento allí de una nueva generación de artistas con planteamientos nuevos y una gran fuerza (cabe recordar la actividad ya en los años 30 de colectivos como *The Ten* o la *American Abstract Artists*, o la *Federation of American Painters & Sculptors*, de críticos como Clement Greenberg, además de conservadores, directores de museos, escritores... alimentada con lo europeo... Hacia América, buscando la libertad y atraídos por su ambiente cosmopolita, llegan Tanguy, Mondrian, Dalí, Man Ray, Léger, Ernst, Chagall... y se organizan importantes exposiciones (*Artistas en el exilio* en 1942, el MOMA crea el Comité de Rescate Internacional para acoger a los artistas europeos, Peggy Guggenheim abre *Art of this Century*...).

La actividad de estos artistas toma como prioridades la lucha contra fascismo, y el internacionalismo, superaban la frontera de lo nacional en su lucha activa frente a aquél (pensemos en los congresos de artistas y escritores contra el fascismo, ya desde la Guerra Civil española). Estaban convencidos de tener un nuevo papel en el mundo como garantes de la futura paz mundial y defensores del legado cultural y artístico occidental y apostaban por un arte libre y progresista condenando abiertamente el nacionalismo artístico; dándose además rápidamente a conocer a través de una actividad bien organizada y potente... asistíamos al nacimiento de lo que se ha dado en llamar el Expresionismo Abstracto. Detrás habían quedado los importantes puentes tendidos entre Europa y EEUU en los años de guerra contribuyendo a abonar el terreno para esta eclosión.

Por otro lado, en Europa, una vez acabada la guerra circula el deseo de recuperar el pulso artístico perdido, que será más lento en los países más afectados por el fascismo como

tienen lugar en el período de entreguerras en Europa, de los cuales no podemos separar los sucesos que tienen lugar en España. En este sentido la década de los años treinta es de sumo interés, dada la radicalización de posturas que tiene lugar tanto en el plano político como cultural en nuestro país, incidiendo de manera muy directa en el debate nacional-internacional, tema que es asunto de otro trabajo de la autora y que no es posible desarrollar aquí por cuestiones de espacio.

El franquismo desde su llegada al poder y aún durante la guerra va a hacer público el deseo de imponer un programa estético oficial, cimentado sobre el tradicionalismo autóctono y en el ideario de los fascismos europeos, programa que si no se llevará plenamente a efecto, sí dará lugar a un corpus teórico amplio recogido en las publicaciones de la época y en los textos legales. En él, entre otros va a ponderarse la acción directora y rectora del Estado sobre la cultura, la crítica frontal a la vanguardia, la consideración del arte como instrumento de propaganda sumamente eficaz, y fruto de ello la especial relevancia que adquiere el contenido de las obras, el mensaje que hacer llegar al público, de ahí que se convierta el «pasado glorioso de España», la historia, la tradición, en un importante arsenal del que echar mano para extraer esos contenidos.

Desde todos los sectores, por tanto, se plantea el tema de un estilo propio del régimen, y con él la revalorización de lo nacional y la superioridad de lo español sobre lo foráneo, en especial lo europeo. José Luis Aranguren, aún en los años de guerra, se pronuncia en este sentido reconociendo la «profunda significación social, colectiva, nacional» que tiene el arte.⁵

«Uno de los más punzantes problemas que se encuentra planteados de antemano la España que renace es el que apunta a lo que ha de ser su arte. Las nuevas falanges hispánicas, revolucionarias y tradicionales a un mismo tiempo, han aprendido pronto algo que la agonizante clase burguesa no llegó a saber nunca bien: que el arte es esencial para el Estado».

Y para Aranguren lo primero es saber quiénes somos y después hacer una teoría política genuinamente española que realice en el orden teórico lo que Franco ha hecho en el orden político. Una vez elaborado esto, hay que buscar el orden artístico más adaptado a nuestro modo de ser. Se trata por lo tanto de determinar exactamente «cuál es el auténtico espíritu español» —largo debate de herencia noventayochista, como es sabido⁶—. Señala la necesidad de elaborar una nueva Filosofía de la Historia para encontrar la España realmente posible.

Samuel Ros también insiste en el valor de la historia de las gestas nacionales para el arte, y a propósito de las actuaciones que estaba llevando a cabo Alemania sobre el arte de vanguardia, y en concreto sobre el cubismo nos dice:

«En una sociedad democrática la pintura cubista a nosotros nos parece muy bien, porque, en definitiva, es su última consecuencia... En cambio, en una sociedad jerárquica..., la pintura cubista es el máximo de los horrores que puedan contemplarse. En suma: una

sociedad democrática no es otra cosa que la voluntad de despintar la historia, y una sociedad totalitaria, la voluntad de pintarla...

...En definitiva, sólo nos interesaba decir que nos espanta la idea de que existiesen pintores cubistas para eternizar la memoria de nuestros héroes y nuestros sucesos, desde el humilde falangista caído al victorioso general; desde la jura del primer Consejo en el Monasterio de las Huelgas, a la entrega por el Caudillo victorioso de su espada en el acto de la iglesia de Santa Bárbara... ».⁷

Bastante elocuentes, sobre la necesidad de un estilo, son también las palabras de José Aguiar en la revista *Vértice*, en 1940:

«Comprendo que sea a nosotros, artistas, a quienes alcance más, en esta hora, la ambición de un estilo...

Ahora bien: un estilo es, ante todo, una jerarquía de valores espirituales... Una mutación así, de alcances tan profundos en que las calidades de un pueblo están tensas hasta su límite, significa eso ante todo: el retorno de su espíritu a una jerarquía de valores eternos que fueron, son y serán el índice de su estilo».⁸

El franquismo y los intelectuales afines a él van a proceder, para elaborar ese estilo, a rescatar y a utilizar de una manera interesada los presupuestos más conservadores de los episodios antes citados del XIX y XX, es decir, aquellos que priman principios nacionalistas, tradicionalistas, casticistas abandonando la vocación europeísta que sí mantenían muchos de nuestros intelectuales de este pasado reciente. Parten de premisas parecidas a las de los representantes del 98: España vivía una situación de crisis que arrastraba desde el XVIII ilustrado, que había alcanzado su punto álgido en el periodo republicano y en los desarrollos de la vanguardia. O lo que es lo mismo van a hacer una reinterpretación interesada de la historia, van a utilizarla como instrumento para salir de una situación que consideran de “desorden y crisis”, evocan las estructuras de un pasado heroico de una tradición “gloriosa”, buscando en él patrones y valores que utilizar en el presente, —actitud que continuaba el discurso sobre la identidad de las derechas en España⁹—. Al respecto textos muy significativos son los de Rafael Calvo Serer en la revista *Arbor* —«Valoración europea de la Historia Española», de 1945—, o Enrique Lafuente Ferrari —en «Para la triangulación del Barroco español», publicado en la revista *Escorial* en 1941—, autores que remiten a la España Imperial de los Siglos de Oro, heredera directa por otra parte, a decir de ellos, del cristianismo medieval. De la producción artística de estos siglos, cuyo rasgo más significativo era su hispanismo, su profundo carácter nacional, era posible extraer los modelos en los que inspirarse para elaborar el pretendido arte del régimen. Son muy abundantes los documentos que así lo expresan, tanto para la arquitectura como para las artes plásticas y también para otro tipo manifestaciones “pseudo-artísticas” —que irían desde la ilustración de libros escolares, pasando por los cromos infantiles y otros objetos de consumo de masas— a través de los que la propaganda se hace más efectiva.

Son muchos los autores que manifiestan en sus publicaciones el deseo de que el arte sea expresión de ese exacerbado nacionalismo, tal como ocurría en la Italia fascista y en la

Alemania nazi. José Aguiar, por ejemplo, lo deja bien claro al referirse por contraste a los desarrollos anteriores a la Guerra Civil:

«Reconozcamos que nuestros artistas españoles han sufrido el clima más desfavorable de país y época alguna...

El arte español estaba desplazado de lo nacional como una tara social más a que acudir... Desde la Monarquía, hasta la Institución Libre, pasando por los intelectuales, la vida española era ajena a la idea de un Arte Nacional... No les cabía en la cabeza que una época está definida por el estilo de su Arte y que ello delata siempre, siempre, su capacidad de futuro, su huella histórica»¹⁰.

No obstante, iba a ser difícil para estos autores coincidir en un solo estilo o figura, se mencionan así como modelos a imitar desde El Greco, Goya, Velázquez, la escultura barroca, el estilo visigodo, el mudéjar, el plateresco, Juan de Villanueva... pero sobre todo Herrera y El Escorial¹¹.

Ahora bien, desde finales de los años 40 el panorama empieza cambiar sustancialmente en nuestro país y se inicia el final de la autarquía, comenzando a hacerse efectivo el contacto con el panorama internacional y la equiparación cultural de España con lo que se hace fuera, con la vanguardia internacional. Los datos lo demuestran: a nivel político se resquebraja el bloqueo internacional impuesto por la ONU en 1946, llegan los primeros créditos americanos, en 1950 la Asamblea General de la ONU anula la resolución contra nuestro país, es admitida gradualmente España en organismos internacionales como la FAO en 1950, la ONU en 1955... Y también en el interior se producen interesantes cambios en el gobierno, como la presencia de Joaquín Ruiz Giménez en el Ministerio de Educación, dando así los primeros pasos hacia la “tecnocracia” de finales de los 50, el cambio de gobierno del 57 y el Plan de estabilización del 59... como es de todos conocido. Asimismo se van a producir cambios sustanciales a nivel artístico y cultural: un acercamiento oficial o un talante más “permisivo” —al hacerse más consciente el régimen de la imagen que debía proyectar fuera de nuestro país— que dio pie a la organización de determinados eventos y a la aparición de significativos grupos y personalidades comprometidos seriamente con la vanguardia internacional, pensemos por ejemplo en “Pórtico”, “LADAC”, “Dau al Set”, en la Semana de Arte de Santillana del Mar, la creación de la Escuela de Altamira, el Congreso de Arte Abstracto de Santander, las Bienales de Arte Hispanoamericanas, la V Asamblea Nacional de Arquitectos, los ciclos de conferencias organizadas por el Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares..., por citar algunos. A lo que sumar la labor de críticos, las publicaciones, la actividad de las salas de exposiciones... La vocación internacionalista de la vanguardia va calando cada vez más entre nuestros artistas y va siendo tolerada oficialmente: es notoria y relevante la presencia y colaboración de artistas y críticos extranjeros en los congresos y actividades artísticas mencionadas más arriba (Baumeister, Mathias Goeritz, Olga Sacharoff, Alberto Sartoris, Bruno Zevi...), así como los viajes y el éxito de nuestros artistas fuera de nuestro país.

Pero incluso en estos momentos cruciales para la recuperación de la vanguardia en España, y aún desde grupos más tardíos como El Paso, se va a plantear el tema de la identidad, la

integración de estas propuestas en los valores de la tradición —tradición que había pesado demasiado y de la que iba a ser difícil separarse—. Desde el discurso teórico y crítico se buscan paralelos y antecedentes en el pasado artístico nacional para los nuevos lenguajes, con el objeto de mitigar así los efectos más radicales de las propuestas del arte nuevo y hacer más fácil su incorporación y aceptación por la política cultural del régimen.

Por lo que respecta a la abstracción, se insiste en el discurso crítico de esta década de los 50 en que es un movimiento poético que no ha sido inventado por los jóvenes artistas del momento, sino que es una propuesta que cuenta ya con una trayectoria, que ocupa un lugar dentro de la historia del arte reciente. Y más aún, se buscan sus antecedentes en el pasado artístico más remoto, con la intención de disipar cualquier duda sobre su legitimidad y su razón de existir. Rafael Fernández del Amo así lo indica en su intervención con motivo de la inauguración del Congreso de Arte Abstracto de Santander el 1 de agosto de 1953:

«El arte abstracto, así emancipado y singular manera del arte, tiene ya treinta años de existencia. Legitimidad y ascendencia podría buscársele a lo largo y ancho de todo el arte que la humanidad ha producido».

No tenía el nuevo lenguaje nada que ver con un capricho de snobs, ni se trataba de la última tendencia de moda, sino de algo mucho más profundo que nacía de la sincera y vital necesidad del artista de expresarse por medio de la creación artística. Así es normal, en este afán por buscar sus antecedentes, retroceder en el tiempo hasta las primeras manifestaciones artísticas del hombre, al «arte que se ha dado en llamar prehistórico». Vicente Aguilera Cerni, por ejemplo, dedicará un artículo en *Ínsula*, exclusivamente a este tema:

«Puede afirmarse con tranquilidad que el arte abstracto no es un fenómeno reciente, un producto exclusivo de nuestro tiempo. No es fruto de esta época porque la historia del arte registra numerosos brotes, más o menos puros... Lo único estrictamente nuevo son las justificaciones teóricas que intentan sustentarlo o destruirlo en varia fortuna»¹².

Se busca en los primitivos pero tomando en ellos lo esencial, aquello que no sufre variaciones a lo largo del tiempo, estados puros del arte, la auténtica verdad de lo artístico, y también determinados planteamientos técnicos, para encontrar un lenguaje aún virgen, al margen, por supuesto, del que hasta entonces había querido erigirse en oficial en los primeros años del franquismo. Los artistas y críticos que se reunieron en Altamira en 1948 van a insistir sobre estos puntos y la sorprendente intemporalidad de las pinturas de la cueva. Se trata de una pintura para ellos, con plena actualidad en sus planteamientos y que posee un carácter universal, insistiendo así y coincidiendo con el debate internacional, en la necesidad también de superar las fronteras de lo nacional:

«La Escuela se acoge al signo de Altamira por considerarle símbolo ● de arte vivo, de arte fuera del tiempo histórico, de arte por encima de todo nacionalismo, representativo de una pintura que fundía formas y experiencia, de una pintura reveladora de gran capacidad

de síntesis. Creemos que el pintor de Altamira era un clásico, entendiendo que clasicismo es capacidad de aunar, eficazmente, líneas y volúmenes para que vivan, expresivos, por una eternidad incorruptible, con precisión perfecta, en la que no sea posible más ni menos»¹³.

Este interés por destacar los antecedentes históricos de las corrientes del arte contemporáneo a las que se iba a adscribir lo español en los cincuenta, llevaría también al discurso teórico de la abstracción española a centrarse especialmente en cuál ha sido su origen y evolución más reciente, la que ha tenido lugar en el siglo XX. De ahí que proliferen en los escritos las disertaciones sobre el proceso histórico de la vanguardia europea y sus representantes y cómo había surgido en el seno de estos movimientos la abstracción, indicando también cuál era su situación en aquellos momentos, lo cual supone una novedad dada la crítica tan demoledora que el franquismo había hecho de la vanguardia anterior a la guerra.

Con todas estas referencias no se pretende otra cosa que la conciliación del arte español con el presente y así se expresa por ejemplo en las conclusiones derivadas de las reuniones de Altamira. Eduardo Westerdahl insistiría más tarde en ello destacando la extraordinaria y beneficiosa labor de la Escuela de Altamira al traer a España, con motivo de las charlas, a grandes figuras internacionales que especularan sobre pintura viva y contribuyeran a aquella necesaria actualización y conexión con el exterior¹⁴.

Pero también en España se habían producido iniciativas de vanguardia en el período anterior a la Guerra Civil, período que había sido forzosamente preterido de la memoria histórica reciente, aunque no pudieran erradicar del todo sus pervivencias a través de ciertos artistas de los 40. Ahora iba a ser cuando estos movimientos se reconocían públicamente al afirmar la continuidad de las nuevas propuestas de vanguardia con las que se desarrollaron antes de la contienda, insistiendo con ello en la legitimidad del programa de la abstracción. Así, es común a muchos críticos la idea de que esta poética es heredera directa del movimiento cubista. Lenguaje que por otra parte había llegado a arraigar poderosamente en los círculos renovadores españoles de los años veinte y treinta, y que se puede considerar junto al Surrealismo la propuesta estética dominante en la modernización plástica del país antes de la guerra. Corriente que, totalmente descontextualizada y dejando de lado sus proposiciones más radicales, había mantenido presentes algunos de sus esquemas figurativos en los artistas que, fieles al programa político franquista, podían ser considerados de talante más progresista, pero sin alejarse de la figuración, y que sobre todo trabajaron el tema del paisaje, como Zabaleta, Vázquez Díaz, Juan Manuel Caneja...

Esta poética había sido una de las que más simpatías y tolerancia había despertado entre nuestros artistas y críticos de posguerra, y junto al Surrealismo iba a constituir una vía de transición hacia las corrientes no-figurativas de los años 50. Además, desde la crítica, se insiste a menudo en el origen hispano de tal movimiento, al ver en Picasso y en Gris a sus inspiradores primeros. Se resalta el hispanismo innato de nuestros grandes maestros, su sentimiento y fórmulas netamente nacionales pese a su ausencia física y otras contaminaciones ideológicas ahora pasados por alto y se imbrica su obra en la línea trazada por los

grandes maestros del arte “español”: el Greco, Velázquez o Goya, junto a los cuales son a menudo citados como grandes referentes del arte español. Así por ejemplo se reconoce en un artículo de Eduardo Ducay «"Antipintura" y "Arte antiespañol"», publicado en *Índice de Artes y Letras*, nº54-55 en septiembre de 1952, en el que a propósito de una crítica al pintor Elías Salaverría publicada en el diario *Madrid*, defiende al arte de vanguardia del calificativo de “arte antiespañol” preguntándose: «¿Es que el arte puede, por ejemplo, poner en peligro la personalidad nacional?». Considerando que no cree que sea posible que “haya un arte antiespañol” apunta en un texto bastante elocuente:

«Llamar antiespañol a un arte que irrita por que no se sabe penetrar en él es un recurso pobre. Antiespañola puede ser, en todo caso, una pintura de ideas, ramplona, corta de medios, relamidamente figurativa, de la que, por cierto, puede encontrarse una muestra en estas mismas páginas, debida al pincel del señor Álvarez de Sotomayor, y que también, por cierto, está muy de acuerdo con las actuales normas del realismo comunista. El calificativo de antiespañol no puede concederse simplemente porque un pintor cree a su manera...

El vocablo es todavía más inadecuado si se aplica a artistas que, con todas sus obras, han demostrado ser españoles hasta la médula, por grandes rebeldes, por grandes inventores, por grandes creadores... Y eso sí que es bien español. Descubrir, romper, conquistar territorios inexplorados... Y en definitiva, negar un arte reconocido, incluso oficialmente (ya quedó atrás nuestra flamante I Bienal, rebosante de “extravagancias”), es tirar piedras contra el propio tejado y perjudicar nuestro propio y entrañable acervo artístico. Y, sí, quizá sea esto lo antiespañol...».

Y por si no quedaba suficientemente claro afirma en otro lugar:

«Pero resulta que ese absurdo, que constituye el nervio de la pintura actual en todo el mundo, es una creación española y una de nuestras mejores glorias artísticas... Porque Picasso es español. Y lo son Juan Gris y Miró y —aunque no nos guste— Salvador Dalí. Si su individualismo artístico, su temperamento rebelde, su sentido comercial —y lo que sea— los ha llevado fuera de España y obligado a encasillar su personalidad en otras escuelas, como la llamada de París, no por eso dejan de ser españoles. Si en España una reacción conservadora les ha negado el paso, no abandonan por eso su personalidad. Son tan españoles como Goya, que, como es sabido, fue quien definitivamente abrió las puertas a la pintura moderna, que tiene cosas muy “antiespañolas”».

En la misma línea señalaba Ricardo Gullón, remitiendo a las aseveraciones ya hechas por Gertrude Stein en su estudio sobre el cubismo, la españolidad de esta poética, no sólo porque Picasso fuera español, sino porque también eran cubistas por naturaleza el paisaje y los pueblos de nuestra tierra¹⁵. Incluso recoge una cita de Guillermo de Torre, que a decir de Gullón «analizó los hechos con objetividad», sobre la responsabilidad de Picasso en el nacimiento del cubismo:

«Nuestro malagueño es el creador genuino y exclusivo del cubismo. Sobre esto no quepa la menor duda. Si los testimonios pudieron aparecer embrollados algún momento, mer-

ced al monopolizador nacionalismo francés, vistos ahora en su verdadera perspectiva no ofrecen la menor duda».

El cubismo por tanto constituía una etapa necesaria, un momento en la evolución de la pintura, que no podía ser soslayado, un paso hacia la abstracción por otra parte con raíces nacionales. Sin él, diría Gullón, no se comprendería una parte esencial del arte contemporáneo. De ahí que proliferen los estudios sobre este movimiento, sus principios teóricos, y las noticias sobre las exposiciones retrospectivas que se organizan fuera del país.

En estos intentos por remitir y conectar la abstracción con movimientos y épocas anteriores de la historia del arte, más o menos pretéritos, late —como decimos— la voluntad de legitimar e integrar unos principios tan avanzados en los valores de nuestra tradición, para poder considerarlos como españoles. Más necesario ahora, dado que el Régimen apoyaba, o se veía obligado a apoyar, institucionalmente estas propuestas. Pero la mirada que en estos momentos se lanza a la tradición nacional es diferente, pues toda la crítica que se alinea en las filas de lo moderno rechaza tajantemente aquella servil actitud del primer franquismo hacia el pasado. Se trata ahora más bien, como dijera Ortega¹⁶, de absorber ese pasado para poder evitarlo y trascenderlo. De reconocer aquellas peculiaridades que, tras un proceso histórico de sedimentación cultural, habrían conferido una personalidad similar al arte contemporáneo español que lo diferenciaba en parte del internacional.

Muy relevante es al respecto también —por las páginas en las que se publicó— un artículo de Juan Antonio Gaya Nuño titulado «Medio siglo de movimientos vanguardistas en nuestra pintura» que vio la luz en el número de diciembre de 1950 de la revista *Dau al Set*, la que fuera expresión teórica del significativo grupo del mismo nombre, y en el que el autor alude a que nuestros maestros, sin romper con la tradición, «conjugando el arma de combate y la prudencia del rigor y la tradición auténtica», usaron los medios de vanguardia. Y en otro texto más tardío, insiste en la aportación española a la vanguardia, España de ningún modo habría «quedado ausente en la investigación, invención y perfección de las nuevas concepciones plásticas»¹⁷, no nos habrían faltado las personalidades de primer orden, que siendo reconocidas fuera, hicieron ocupar a lo español un papel relevante.

Precisamente una de las teorías que contaban con más sólidos argumentos e incondicionales defensores para afirmar la enorme dosis hispana que existía en los movimientos de vanguardia, es la que considera a Goya como el precedente genial que en una suerte de profecía habría intuido y ensayado en su obra buena parte de estos lenguajes. Cabe añadir además que los libros, exposiciones y homenajes a Goya son abundantes en estos años. De Ortega, por poner un ejemplo, se publica “Goya”, en 1958, en *Revista de Occidente*. Y en mayo de 1955 tuvo lugar en el Círculo de Bellas Artes de Madrid la “Exposición Homenaje a Goya”, en la que participaron numerosos artistas de las más variadas tendencias.

Se traza por ello una línea en el arte español que iría directamente de Goya al arte abstracto, era la línea, como afirmara Gullón¹⁸, que entendía la pintura como esfuerzo inventivo y renovador, la del espíritu ambicioso, no conformista, que es incapaz de ceder a cánones, módulos o academias, y que utiliza la sustancia del pasado para intentar nuevas experiencias. Ricardo Gullón, seguidor de esta orientación teórica que remite a Goya como

ejemplo de lo moderno, destaca el españolismo e iberismo de este artista genial, al que considera un “iluminado”, que adhiriéndose a principios de inequívoco carácter romántico —tales como la primacía concedida al sentimiento, a la subjetividad, la alianza que realiza en su obra entre pintura y vida...— es capaz de convertirse en uno de los más directos antecedentes de la renovación pictórica posterior, siendo palmaria su influencia sobre las vanguardias, y sobre un gran número de artistas en España y fuera de ella.

Precisamente, el que fuera Ministro de Educación, Joaquín Ruiz Giménez, con motivo de un significativo evento como fue la I Bienal Hispanoamericana de Arte, —que sitúa bajo la égida de lo español al afirmar que constituía «la ofrenda de los artistas hispanoamericanos y españoles a la Reina Isabel, en el años de su Centenario», y recordando el mecenazgo de la misma sobre el arte— afirmaba:

«Creemos que esta Exposición significa una importante muestra de las posibilidades que en el mundo de la creación artística tienen hoy los pueblos hispánicos. Goya, padre de todo el arte moderno, es genuinamente nuestro, y a partir de él podemos y debemos dar a todos cuantos sean artistas verdaderos, incluso a los más alejados»¹⁹.

Además ser un precedente desde el punto de vista técnico, para los defensores de la vanguardia «la pintura de Goya —en palabras de Víctor Nieto Alcaide— comportaba una actitud crítica planteada en una situación asfixiante equiparable a la que se vivía entonces», este pintor considerado como modelo ético y político, funcionaría como legitimador e impulsor incluso de las propuestas más avanzadas, como eran las de la corriente informalista²⁰. De hecho, en el número especial que la revista *Papeles de son Armadans* dedica al grupo El Paso en 1957 está presente el nombre de Goya en varios textos junto al de otros maestros españoles y al de los representantes del Informalismo internacional. Leemos así en el texto editorial:

«Como Goya, como Gauguin o como Picasso. Queden las filigranas del rosieler y los artesanos alardes de los miniaturistas fotográficos, para los pintores de las Exposiciones Nacionales y para los cuidadosos y complacientes militantes del realismo socialista, lo que no deja de ser una curiosa, y sangrante, y paradójica coincidencia. Y no se nos aduzca, fraudulentamente, que Rembrandt y Velázquez —aquellos fieros e intencionados reformadores— están en la línea de lo que, pasado el tiempo y estatuidos los cánones y los escalafones, quedó, en sus seguidores, en muerto y académico»²¹.

Las palabras de Saura en la revista insisten en la misma idea:

«Hundirse en lo demoníaco (Goya, Van Gogh, Picasso) o en lo angélico (Vermer, Zurbarán, Rothko), dejar de pintar conscientes de la imposibilidad de resolver las contradicciones, de la inutilidad de hacer cualquier cosa (Marcel Duchamp), autodestruirse hasta la muerte (Pollock, de Stael, James Dean), o hundirse por un fatalismo absoluto en la necesidad existencial, biológica, de expresarse como sea, pintando como una forma de vivir, de percatarse de que realmente se vive...»²²

De nuevo volvía a insistirse —como ocurriera en el debate finisecular sobre la identidad— y desde las propuestas más innovadoras de los años 50, en nuestros maestros del Siglo de Oro como pilar básico para la modernización de nuestra pintura, permitiendo ahora una renovación radical de nuestra creación sin dar lugar a una fractura con el pasado, conciliando pues tradición y progreso, identidad nacional y voluntad de pertenecer a la comunidad artística internacional.

NOTAS

1. FUSI, Juan Pablo. *La patria lejana. El nacionalismo en el siglo XX*. Madrid: Taurus, 2003. La bibliografía reciente sobre el tema es muy abundante. Ver por ejemplo: FUSI, Juan Pablo. *España. La evolución de la identidad nacional*. Madrid: Temas de Hoy, 2000; SAZ CAMPOS, Ismael. *España contra España. Los nacionalismos franquistas*. Madrid: Marcial Pons, 2003; BOYD, Carolyn. *Historia patria: política, historia e identidad nacional en España, 1875-1975*. Barcelona: Pomares-Corredor, 2000; HOBBSAWM, Eric J. *Naciones y nacionalismos desde 1780*. Barcelona: Crítica, 2000; HOLGUIN, Sandie. *República de ciudadanos. Cultura e identidad nacional en la España republicana*. Barcelona: Ediciones Crítica, 2003; FOX, Inman. *La invención de España*. Madrid: Cátedra, 1998.
2. Así lo califica Dore Ashton en el catálogo de la exposición *À Rebours: la rebelión informalista. 1939-1968*. Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno, 1999.
3. *Ibidem*.
4. ÁLVAREZ JUNCO, José. *Mater Dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*. Madrid: Taurus, 2001.
5. ARANGUREN, José Luis. «El arte de la España nueva». *Vértice* (San Sebastián, Madrid), 5 (septiembre 1937).
6. CABRERA GARCÍA M.ª Isabel. «La herencia del 98 en el debate estético de la posguerra civil». En: *Actas del XII Congreso CEHA. Arte e identidades culturales*. Oviedo: Universidad, 1998, p. 235
7. ROS, Samuel. «Arte y Política». *Arriba* (Madrid), 23 de junio de 1939.
8. AGUIAR, José. «Carta a los artistas españoles sobre un estilo». *Vértice* (San Sebastián, Madrid), 36 (septiembre de 1940).
9. Ver para el tema ÁLVAREZ JUNCO, José. *Mater Dolorosa...*; GONZÁLEZ CUEVAS, Pedro Carlos. *Historia de las derechas españolas. De la Ilustración a nuestros días*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2000; SAZ CAMPOS, Ismael. *España contra España. Los nacionalismos franquistas*. Madrid: Marcial Pons, 2003.
10. AGUIAR, José. «Carta a los artistas...».
11. CABRERA GARCÍA, M.ª Isabel. *Tradición y vanguardia en el pensamiento artístico español(1939-1959)*. Granada: Universidad, 1998, pp.115-128.
12. AGUILERA CERNÍ, Vicente. «Sobre los orígenes del Arte Abstracto». *Ínsula* (Madrid), 104 (1954), p. 4.
13. GULLÓN, Ricardo. «Conclusiones de la Escuela de Altamira», *Bisonte* (Santander), 1 (1949). Ver también WESTERDAHL, Eduardo. «La Escuela de Altamira». *Ínsula* (Madrid), 62 (1951), p. 7.
14. WESTERDAHL, Eduardo. «La Escuela de Altamira y su Primer Congreso Internacional de Arte». *Ínsula* (Madrid), 47 (1949), p. 8.
15. GULLÓN, Ricardo. «Picasso, andaluz universal». *Cuadernos Hispanoamericanos* (Madrid), 23 (1951), p. 182.
16. ORTEGA Y GASSET, José. *Papeles sobre Velázquez y Goya*. Madrid: Alianza Editorial, 1987.
17. GAYA NUÑO, Juan Antonio. «Las escuelas pictóricas españolas en los grandes movimientos universales». *Cuadernos Hispanoamericanos* (Madrid), 100-102 (1958), pp. 387-406.
18. Precisamente el libro de Gullón recibe el elocuente título *De Goya al arte abstracto*. Madrid: Seminarios y Ediciones, 1972. Primera Edición en 1952.

19. RUIZ GIMÉNEZ, Joaquín. «Arte y política». *Cuadernos Hispanoamericanos* (Madrid), 26 (1952).
20. Estas relaciones entre la obra goyesca y la informalista de finales de los cincuenta la pone de manifiesto Víctor Nieto en los siguientes términos:
«...lo cierto es que la supuesta actitud crítica del informalismo se plantea desde los presupuestos de una pintura excesiva, agresiva, supuestamente al margen de toda estructura externa de orden racional, que tuvo simbólicamente su propio modelo en una tradición española que arrancaba de Goya. Goya se interpretaba como el premio de la modernidad y, también... constituía un ejemplo de actitud crítica frente a la situación política de su tiempo, siendo un arquetipo de una incontenible repulsa interior que emerge a la superficie de forma espontánea y agresiva». *Del Surrealismo al Informalismo. Arte de los años 50 en Madrid*. Madrid: Catálogo de Exposición. Comunidad de Madrid. Consejería de Cultura, 1991. p. 73.
21. *Papeles de son Armadans* (Palma de Mallorca), 37 (1957), pp. 4-5.
22. SAURA, Antonio. «Tres notas». *Papeles de son Armadans* (Palma de Mallorca), 37 (1957), p. 64.

