

ARTE Y POLITICA

I

En la contemplación de las etapas culturales del pasado la agudeza historiográfica de nuestra época experimenta una particular complacencia relacionando las diversas sazones culturales con las formas artísticas que nacieron en su seno, y particularmente con las formas plásticas, más asibles por medio de los sentidos y más capaces, por lo tanto, de ilustrar la soterraña vinculación que existe entre las diversas zonas de la creatividad.

En este género de ecuaciones, las correlaciones entre arte y política, arte y filosofía o arte y religión, suelen ser preferentemente aducidas como exponente de los ritmos históricos, de los estilos colectivos, que se producen con cierta constancia; así, el castillo medieval sería, además del símbolo, la emergencia arquitectónica del fenómeno feudal; el Impresionismo, la expresión pictórica de una concepción fenomenológica del mundo, percibido por retinas que ya no captan el "nouneno", sino el "fenómeno"; la cúpula renacentista, el trasunto de la monarquía absoluta (1).

(1) Es sabido que esta clase de estudios y soluciones, integrantes de una nueva ciencia histórico-filosófica, la filosofía de la historia del arte, han sido abordados abundantemente por la ciencia alemana de estos

Estos parangones, que por cierto suelen ser tan ingeniosamente elaborados por el ensayista como aceptados con hosco recelo por el erudito, no se circunscriben, naturalmente, a la contemplación del pasado: suelen ser aplicados también a nuestra época como demostración de la vigencia sobretemporal de las correlaciones; así, tampoco es infrecuente interpretar determinados aspectos del arte de nuestro tiempo como trasunto de las peculiares realidades que agitan al hombre de hoy.

Ahora bien, en el caso concreto de las relaciones entre arte y política ha surgido en nuestro siglo, hasta cierto punto por vez primera, un fenómeno que viene a enturbiar sus respectivas esferas, a entremezclarlas recíprocamente, introduciendo en el arte, sobre todo en determinadas artes y principalmente en las plásticas, un clima de pugnacidad, una especie de envenenamiento de signo político, si veneno puede llamarse al ingrediente extraplástico y a la utilización propagandística que ciertas formas del arte europeo han sufrido en estas últimas décadas.

Concretamente, en el lapso que media entre las dos grandes guerras. La expresiones “de arte burgués”, “arte democrático”, “arte rojo”, constituyen todo un

últimos cincuenta años. Dentro de sus numerosos cultivadores baste recordar a Max Dvorack, que en su evolución ideológica se alejó gradualmente de un estudio formalista de las bellas artes para insistir con más vigor, en parte bajo las influencias de Trötsch, sobre las estrechas relaciones existentes entre Arte, Religión y Filosofía. (Vid. su *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, Munich, 1924). Un resumen de las modernas tendencias interpretativas, en Walter Passarge: *La Filosofía de la historia del Arte en la actualidad*. En España, tales preocupaciones por la filosofía de la historia del arte han sido materia frecuentemente tratada por algunos ensayistas, especialmente Ortega y Eugenio d'Ors.

símbolo de que la época que las ha forjado no es ya una época que relega la creación artística al apacible reducto de las musas, e implican necesariamente la consecuencia de que el "homo politicus" adopta una actitud absorbente sobre el "aestheticus", con la consiguiente interferencia de sus esferas respectivas.

Y si del campo de los conceptos nos trasladamos al de los hechos, podemos elegir como típicos unos cuantos que sirvan como exponente de la turbulencia que ha presidido las relaciones entre arte y política en la Europa actual. El nacionalsocialismo instaurado en Alemania y la consagración de nuevas formas de arte, las relaciones entre futurismo y fascismo (2), la dictadura soviética en materias de arte, los cuadros de los museos alemanes hechos desaparecer por Hitler, o las galerías parisinas de arte moderno cuya desaparición fué impuesta al ocuparse Francia, y, en fin, el incansable bombardeo de la propaganda, por uno y otro lado, contra el "arte nazi" o contra el "arte judío", son expresión suficiente de la peculiar colisión entre arte y política que antes señalábamos.

Ello parece demostrar, entre otras cosas, que ni quien pretenda pasear por la faz de Europa una mirada política deberá desdeñar la inspección de lo que sucede en el taller de los artistas, ni el esteta deberá preterir, al contemplar el arte de estos últimos tiempos, la impregnación política que fatalmente tiene que percibirse en la obra de arte, con las inevitables consecuencias para su sustancia estética. Por otra parte, la recién consumada derrota de una de ambas políticas abre in-

(2) Véase, por ejemplo, el libro de Marinetti, *Futurismo e Fascismo* (Foligno, 1924), dedicado por el autor "al mio caro e grande amico Benito Mussolini".

terrogantes sobre las futuras relaciones entre las esferas del arte y de la política en la Europa del mañana. Cabrá preguntarse si, por lo tanto, nos hallamos ante un arte vencido y un arte vencedor, y no parece impertinente que el contemplador político trate de indagar el perfil de uno y otro trayendo a la memoria sus génesis respectivas y tratando de recoger las consecuencias que parezcan más obvias y ciertas. Ellas habrán de interesar en igual medida a la ciencia política que a la estética, y si el futuro historiador de la cultura se limitará, quizá, a establecer nuevas ecuaciones *a posteriori* entre sus dominios respectivos, el político de hoy, en cambio, ha de asistir con mirada vigilante a la extensión de ciertas orientaciones estéticas que por la coyuntura en que surgieron y por el vehículo que las difundió pueden contener un signo político.

No trataremos, pues, de teorizar sobre la naturaleza íntima del arte o de la política. El fenómeno que aquí queremos considerar se nos ofrece con esa fuerza peculiar de las realidades que tratan de imprimir una determinada dirección a la vida total de los pueblos. Es, sencillamente, que en estos últimos años hemos asistido a la difusión de un "arte dirigido", con dirección más o menos paladinamente confesada y más o menos impugnado por otras corrientes de arte de orientación inversa, y precisamente por ello penetradas de una equivalente impregnación política. Hay que insistir en esto: no se trata tan sólo de que en el lapso comprendido entre las dos guerras se hayan derrumbado unos estilos para dejar paso a otros: sabemos que tal cosa ha ocurrido, y que en arte nuevo estilo significa siempre nuevo espíritu, con lo cual dicho período se convierte en suculenta parcela de análisis para quien se acerque

a ella con el afán de segregar filosofía de las formas estéticas. Pero se trata también de algo más, se trata de una rigurosa iconoclastia, y en historia la iconoclastia significa siempre profunda agitación social y colisión de índole claramente política.

II

Conviene recordar la aparición de nuevas formas de arte en la Europa de la primera postguerra, insistiendo en la impregnación política que desde el primer instante signó su nacimiento y difusión. En lo referente a las plásticas, a cuya consideración nos limitaremos aquí, las agitaciones que surgieron en los medios de arte parisinos son un buen observatorio para captar los movimientos cardinales del arte europeo; además, la denominada "escuela de París", lejos de poseer un aspecto nacional, era un conglomerado de artistas procedentes de todas las latitudes: italianos, centroeuropeos (frecuentemente judíos), españoles inadaptados al ambiente artístico madrileño, alemanes, rusos y también, naturalmente, indígenas.

Ya antes de la primera guerra se inician orientaciones estéticas típicamente revolucionarias. Los más fogosos hablan de quemar el Louvre, se fundan publicaciones como la famosa *Revue Blanche*, se crean consorcios de marchantes frecuentemente judíos, que organizan el comercio en torno al arte y "lanzan" al mercado toda una serie de obras y de pintores nuevos en medio del escándalo de quienes aun admiraban las obras clásicas o las modernas que todavía guardaban alguna vinculación con el pasado. Los nombres de com-

pradores y revendedores, tales como Wildenstein, Bernheim, Hessel, Rosenberg, Vollard, Guillaume, comienzan a sonar como manipuladores del valor artístico —y pecuniario, naturalmente—, de artistas nuevos, principalmente de pintores y escultores cuya óptica y cuya estética implicaban una ruptura total con el arte de todos los tiempos. Se consagran nombres como los de Max Ernst, Chana Orloff, Lipschitz, Picasso, Gris, Chagall, Braque, Laurens, Marcoussis, Archipenko, etc.

No es menester entrar en detalles acerca de los trámites por los que se impuso este arte en un amplio sector de Francia y del extranjero, y pasaremos también por alto los intereses económicos que subterráneamente actuaban y cuya moralidad, tan enérgicamente denunciada por Camilo Mauclair (3), difícilmente podría cohonestarse.

En cambio, es oportuno inspeccionar el matiz político que fué adquiriendo el arte nuevo. Por de pronto, se calificó con el adjetivo combativo de “burgués” todo el arte anterior, y muy pronto el extremismo pictórico

(3) Véanse como ejemplos *La farsa del arte viviente* (edit. C. I. A. P., Madrid) y *La crise de l'art moderne* (edit. C. E. A., París). No es preciso, ni mucho menos, compartir totalmente los puntos de vista que en cada caso mantiene el autor sobre cuestiones meramente estéticas y en la valoración de determinados artistas para aceptar como exactos toda una serie de hechos positivos que pertenecan a la realidad social del fenómeno “art vivant”. Camilo Mauclair pasa por uno de los primeros críticos de arte de nuestro siglo; nosotros creemos que lo es; pero aun así, es admisible, en principio, la inconformidad con sus criterios estéticos, que él mismo ha expuesto sin rehuir la polémica y brindándose a toda posible refutación de sus puntos de vista. En todo caso, lo que sí hay que aceptar mientras no se demuestre lo contrario es la frecuente inmoralidad de procedimientos y los concretos “bluffs” que florecieron al abrigo del “art vivant”.

y escultórico coincidió exactamente con el político. Con audacia e ingenio no fué difícil derribar el ídolo de las academias, tan desprestigiadas por su medio siglo de actuación torpe e incompresiva. Se identificó al academicismo con toda otra forma de arte que no fuera la recién nacida al abrigo de las nuevas ideas, y se le ridiculizó cruelmente con el calificativo de "pompier". Ya no cabían intermedios: o se aceptaba incondicionalmente el "art vivant", arte de izquierdas, de signo internacionalista y anárquico, o de lo contrario se incurría *ipso facto* en la veneración del ridículo "arte burgués".

Así se produjo un clima equívoco en el arte y en la política, cuya primera consecuencia fué la bancarrota del arte específicamente francés, que acababa de conocer tiempos gloriosos con la generación de los impresionistas y de sus más directos sucesores. Mauclair denunció la turbiedad del movimiento de vanguardia combatiendo las concepciones que apartando al arte de la naturaleza y al artista de su raza se veían entronizados por todos los adherentes al extremismo político, que amenazaban con aniquilar el arte patrio sustituyéndolo por un arte internacional, una especie de academicismo al revés, mucho más tiránico que aquel que destruyera el impresionismo. "El comunismo quiere tener un arte propio y para él: el arte normalmente vinculado por la naturaleza es "arte burgués" nutrido de terruños y de tradiciones condenables" (4).

En realidad, no fueron numerosos los campeones que, como Mauclair, salieron al paso del nuevo movimiento arrojando el odio e incluso el bloqueo comer-

(4) *La farsa del arte viviente*, pág. 69.

cial que fué impuesto a los no simpatizantes, y de este modo fué posible la rápida extensión del arte nuevo por las naciones europeas, sobre todo por Alemania, Holanda, Hungría, Austria, Polonia (en Inglaterra el buen sentido inglés era un obstáculo demasiado pertinaz para allanarlo a los primeros embates), y por América, en especial los Estados Unidos, que proporcionaron un buen número de espléndidos compradores (5).

Entre tanto, y ante la actitud indiferente del Estado francés, los propagandistas de este arte realizaron un asalto a los cargos públicos que tuvieran alguna relación con el arte, asalto que fué total al advenimiento del Frente Popular y de León Blum. "Se puede decir —afirma Mauclair— que el consorcio judío ha sido el director oculto y soberano de nuestras bellas artes desde hace treinta años" (6). El arte nuevo, "cada vez más a la izquierda", creaba una alianza entre ciertos artistas de vanguardia y los agitadores revolucionarios, que cedían de día en día al bolchevismo bajo el Frente Popular. La "Maison de la Culture" y la "Association des Artistes et Ecrivains revolutionnaires" tenían tanto cariz de entidades artísticas como políticas, y hacían eco a las propagandas comunistas.

Naturalmente, a raíz de la ocupación alemana de

(5) En España se careció casi por completo de esas agitaciones, solamente introducidas aquí, y con cierto retraso, en la época de la segunda República. Ramiro de Maeztu dió también la voz de alarma contra el "academicismo internacional de lo feo y lo monstruoso fabricado en serie". Véase su discurso de ingreso en la Academia de Ciencias Morales y Políticas, sobre el tema "El arte y la moral".

(6) *La crise de l'art moderne*, pág. 14, París, 1942. Es significativa la frase del judío Bernheim: "Tiene talento quien nosotros queremos."

Francia el panorama cambió radicalmente. Cierre de galerías judías, secuestro de cuadros y esculturas por liquidadores no judíos con la misión de aventar los *stocks* dejados por los fugitivos Wildenstein, Bernheim, Rosenberg, etc.; exclusión de los judíos como críticos de arte, y prohibición a los artistas semitas de concurrir a las exposiciones y galerías. En suma, las medidas represivas que ya antes se habían dado en Alemania fueron imitadas en Francia.

Entre tanto, ¿qué había sucedido en Alemania? Al finalizar la primera guerra, durante los regímenes socialista y weimariano, la influencia del "fauvismo" bajo el nombre de expresionismo y patrocinado, como en Francia, por elementos semitas, tuvo un progreso comparable al de la arquitectura de Gropius, el autor de la "Staatliches Bauhaus" de Dessau (1926), que marca una etapa de anulación de lo específicamente arquitectónico y sirvió de modelo a los partidarios de un arte internacional, materialista, judío y socialista a un mismo tiempo. La proscripción del estilo, el desprecio de toda cultura en provecho del neoprimitivismo, del fetichismo exótico o de la representación del subconsciente, fueron los postulados más o menos inconfesados, pero radicales, de la pintura y escultura defendidos por críticos y marchantes, tales como Cassirer, Meier Graefe, Uhde, en connivencia con otros colegas de París, y lograron el ingreso de los nuevos cuadros y esculturas en los museos alemanes. La Bauhaus comunista de Weimar, su director Gropius, el judío Walter Rathenau, contaban con la simpatía del movimiento internacionalista que ya se había extendido por toda Europa y que en París disponía de una especie de central. El suizo Le Corbusier y sus cola-

boradores de París (Jeanneret, Lipschitz, Ozenfant) agrupados en torno a la nueva revista de estética, *L'esprit Nouveau*, se habían propuesto marchar más adelante en el camino de Lenin, mientras el diario soviético de Zurich, *Kämpfer*, declaraba que “miramos las obras de arte no sólo como instrumentos de propaganda, sino además como armas ofensivas en manos de las clases sociales”. Siguiendo estas orientaciones, entre los cabecillas de la Bauhaus se propugnaba “una dictadura artística del proletariado”.

El advenimiento al poder del nacionalsocialismo acabó con este estado de cosas. Se inició la expurgación metódica de los museos, se hicieron desaparecer las obras extremistas, y el canciller Hitler declaró, en medio del furor de un gran sector de la prensa francesa, que si los autores de aquellas obras de arte las realizaban de buena fe, era menester tratarlos como alienados, y si eran insinceros, era menester encarcelarlos.

Desde este momento se instaura en Alemania una etapa de producción artística totalmente al margen de la influencia judía, de exaltación de los valores germanos y de búsqueda y afirmación nacionalista. En arquitectura, pintura y escultura, el Estado vigila atentamente las directrices y ejerce un proteccionismo que es, también, a su vez, todo un “arte dirigido”, pero en una dirección diametralmente opuesta a la judía y comunista de antaño.

Precisamente los argumentos racistas en contra del comunismo se basaban, con harta frecuencia, en la influencia perniciosa de los judíos, y también sobre el hecho —innegable— de la incapacidad de los israelitas para las artes plásticas, incapacidad suficiente-

mente demostrable por medio de una somera inspección de la Historia. Se pensó que aquella falta de aptitud contrastaba sospechosamente con la súbita fertilidad de los "ghettos" de la Europa coetánea en pintores, escultores y arquitectos cuyas obras sólo eran expresión de una impotencia racial para crear la belleza que ahora pretendían aniquilar por medio de armas tan típicamente judías como la audacia y el gusto por lo perverso. En todo caso, se decía, la influencia judía en el arte, secundada estúpidamente por algunos *snobs* o desequilibrados de otras nacionalidades, tiende a disgregar el sentido de patria en la cultura germánica y casi lo ha logrado enteramente en otros pueblos de raza latina.

Había, pues, que reaccionar contra la nefasta influencia judía en la esfera del arte, exaltando los valores específicos de lo ario. La obra de Rosenberg, el más decidido teorizante del nacionalsocialismo, constituyó un buen torso doctrinal en el que insertar, como miembros destacados, argumentos procedentes de la experiencia estética. Alemania tenía que ser fiel a su raza porque pureza de raza significa fuerza de raza, y lo peculiar de la germánica a través de la Historia es el estilo heroico, incompatible con el sentimiento de la caída y del pecado original (7), que responden a un

(7) Señalemos, de pasada, la clara ascendencia nietzscheana de estos conceptos enarbolados por los teorizantes del nacionalsocialismo. En *Los orígenes de la tragedia* (pág. 80) señala Nietzsche que el mito de Prometeo robando el fuego a los dioses "es una propiedad original de la raza aria", que contrasta con el semítico de la caída del hombre y del pecado original. Lo que caracteriza a la concepción aria del mundo es, según él, la idea sublime del "pecado eficaz", rudo pensamiento que por la dignidad viril que confiere al crimen "se opone al semítico de la caída del hombre, en que la curiosidad, la mentira, la concupiscencia y, en suma, un cortejo de sentimientos más específicamente femeninos, son

estilo típicamente judío, y exótico a la vitalidad del alma nórdica. El arte no podía romper abiertamente con la tradición, pues precisamente la raza aria había proporcionado la sangre que hizo germinar al clasicismo griego, y tampoco era un azar la comprensión del espíritu helénico por el afín espíritu alemán, que desde Winkelman a Lessing pasando por Goethe y Schiller se había dado en Alemania con preeminencia sobre los demás pueblos de Occidente hasta constituir las “sagradas nupcias” (8) (*hieros gámos*) que ya Burkhardt señaló entre ambos pueblos.

Así, pues, el espíritu alemán había de engendrar un nuevo clasicismo en el mundo de las formas plásticas, y se tendió hacia una arquitectura y una escultura (9) planeadas desde el Reich y atentamente cultivadas y difundidas por medio de una intensa propaganda gráfica (recuérdense las revistas dependientes de la Inspección General de Arquitectura y también *Die Kunst in Deutschen Reich*). Los nombres de arquitectos como Speer, Troost, Kreis, o de escultores como Arno Breker, Josef Thorak, Robert Ullmann, Franz Seifer, Josef Riedl y tantos más, resumen el momento

considerados como origen del mal”. Justamente, el tema de Prometeo ha sido llevado a la escultura alemana con esa abundancia y entusiasmo que en los siglos anteriores era patrimonio de ciertos asuntos religiosos. Los “Prometeo” de Arno Breker y Josef Thorak —por citar sólo a los más representativos— no obedecen ciertamente a un azar de la inspiración artística y más bien tienen todo el valor de una demostración; en todo caso pueden servir de símbolo excelente para caracterizar la genealogía y la inspiración nacionalsocialistas.

(8) En la *Historia de la cultura griega*, pág. 17.

(9) La pintura alemana predominante durante el lapso nacionalsocialista es de jerarquía inferior a la escultura y, naturalmente, menos emparentada con la antigüedad helénica. Pictóricamente, se tiende, sobre todo, a empalmar con la tradición clásica germánica y con el realismo que fué patrimonio de la pintura alemana en sus mejores días.

plástico nacionalsocialista, oscilante entre el amplio mecenazgo de Estado y la decidida y firme intervención política. En todo caso, y como reacción frente a la anterior matización política de gran parte del arte precedente, el del Tercer Reich se nos presenta también como un arte dirigido.

Respecto del arte ruso contemporáneo, es innecesario insistir acerca de la fiscalización y dirección que el Estado soviético realiza sobre él subordinándolo totalmente a las orientaciones políticas. Hemos visto cómo en los países permeables a la infiltración comunista se reclamaba una dictadura artística del proletariado y es evidente que muchas orientaciones de la pintura y escultura centroeuropeas de los años pasados guardan una íntima relación con las normas sobre política del arte irradiadas desde Moscú.

En el dominio de la arquitectura el Estado soviético impuso un tipo de edificios que tiene como base el inhumano concepto de la Bauhaus e insiste sobre la temática de Le Corbussier y de la "máquina de vivir". En los años a que nos venimos refiriendo el arte producido en Europa no sólo cuenta, por vez primera en la historia europea, con un número relativamente amplio de pintores y escultores rusos (10), sino que tam-

(10) También cabe recordar, en este caso, lo mismo que en el del arte judío, la escasa vocación de Rusia, perceptible a través de su historia, para la pintura y la escultura. Durante el siglo XIX no existe pintura rusa, sino, a lo sumo, tal o cual pintor ruso dependiente artísticamente de las corrientes occidentales coetáneas, por ejemplo, el romántico Repin; en cuanto a la escultura, se puede afirmar con Heilmayer que "en Rusia no existe escultura alguna autóctona" (*La escultura moderna*, pág. 153). Los apellidos rusos que cabe catalogar dentro de la baranda de la escuela de París suelen ir adscritos a individuos de sangre judía.

bién existe una evidente influencia de ciertas modalidades de signo eslavo, tales como la de subordinar el arte a la servidumbre de las ideas —un caso representativo fué el del escultor Antakoski— y el predominio de lo literario, en pintura y escultura, sobre lo plástico. De este modo ya el substrato racial del alma eslava proporcionaba un buen punto de partida para la ulterior invasión del arte por el evangelio comunista, encaramado con despótica resolución sobre la arquitectura, la escultura y la pintura, e imprimiendo en ellas un rumbo idéntico al de otros medios de expresión, tales como el cinematógrafo y la literatura.

La concepción del arte como mera propaganda social en ningún Estado se ha realizado tan descaradamente como en el soviético. Ernesto Jiménez Caballero ha podido escribir que “la Rusia soviética, con su genio oriental desmesurado, ha llevado a lo absurdo la fértil concepción del arte como propaganda. Ya Mayakosky, en los orígenes del bolchevismo, asentó este principio: *la poesía comienza desde el momento en que se hace tendenciosa*. Recuérdese su famosa *Orden a los ejércitos del Arte núm. 1*, llamando a sus camaradas para las barricadas políticas y literarias. Pero cuando esta teoría llegó a la monstruosidad fué con el literato dictador Averbakh, en tiempos del plan quinquenal: *La pintura del plan quinquenal y de la lucha de clases constituye la única tarea de la literatura soviética*, escribía el periódico oficial de *Rapp*, en 1930. El arte debe acudir al frente quinquenal. Los escritores y artistas tenían que trabajar por consignas. Se

De hecho, es difícil hallar una suficiente discriminación entre el modo plástico semita y el eslavo dentro de las corrientes modernas.

les pedía un poema sobre la nafta del Cáucaso o un cuadro sobre el kolkhoz del Volga" (11).

Por lo que a Italia se refiere, el fenómeno futurista y sus relaciones con el fascismo se desenvuelven en una forma muy especial que conviene recordar brevemente. El futurismo se inició como movimiento mixto de arte y política, con signo revolucionario y con una cierta ambición evangélica universalista que brotaba naturalmente de su postulado de ruptura con lo viejo de todos los países (recuérdese el Manifiesto a los españoles) (12); pero la raigambre y génesis intensamente nacional del movimiento se impuso rápidamente a todo otro matiz, y, de hecho, el futurismo incidió plenamente en la zona política del fascismo emergente. Artísticamente, el futurismo tuvo más de reacción ne-

(11) E. Jiménez Caballero: *Arte y Estado*, pág. 85. Obsérvese que aquí se hace alusión, primordialmente, a las relaciones, más complejas y propensas a la interferencia, entre la literatura y el Estado. Nosotros hemos circunscrito la cuestión a las relaciones, ya bastante difíciles, de la política con las artes plásticas. Estimamos que en los criterios de subordinación o autonomía entre las artes y el Estado es oportuno no involucrar a las cinco bellas artes. Puesto que cada una opera en una forma peculiar, no todas han de ser idénticamente susceptibles de conexiones políticas capaces de mermar en el mismo grado su diversa calidad artística.

(12) Se titula *Contro la Spagna passatista*, y fué traducido y publicado en Madrid por la revista *Prometeo*, junio de 1911. A simple título de curiosidad recordamos algunas de sus intromisiones pintorescas: "Bisogna per questo stirpare in modo totale, e non parziale il clericalismo, e distruggere il suo corollario, collaboratore e difensore: il Carlismo. La monarchia abilmente difesa da Canalejas, sta facendo appunto ora questa bella operazione chirurgica. Se la monarchia son riesce a condula a termine, se vi sarà, da parte del primo ministro o dei suoi successori, debolezza o tradimento, verrà la volta della repubblica radical-socialista, con Lerroux e Iglesias, farà un taglio più profondo e forse definitivo nella carne avvelenata del paese." A continuación se entona un himno en honor de las cualidades de la raza española, tales como el amor al peligro, el valor temerario, la inspiración artística e incluso la destreza muscular de "i vostri poeti, i vostri cantori, i vostri danzatori, i vostri Don Giovanni e i vostri *matadores*".

gativa que de positivo programa estético realizable, y prácticamente se puede afirmar que en la plástica no ha tenido un desarrollo valioso ni por el número ni por la calidad (13), aunque, por otro lado, es evidente que la hiperestesia futurista fué una de las principales causas de la renovación que a partir de 1909 empezó a operarse en Italia y fuera de ella. Por lo demás, la alianza de futurismo y fascismo, puesta de relieve por Marinetti (14) y anudada luego hábilmente por Mussolini con la instalación del caudillo futurista en la Academia de Italia, sirvió para que el fascismo, ya dueño del Gobierno, influyera a su vez sobre lo que de ideario estético había contenido el futurismo, ejerciendo en él una acción moderadora y mediatizadora de sus utopías artísticas.

El futurismo, además, y ya desde el Poder, había renunciado a seguir por la vía de imposibles artísticos tales como la "literatura en libertad futurista" o "la plástica de la velocidad". Palabras como éstas de Marinetti: "nosotros los futuristas hablamos de Imperio convencidos y alegres de combatir mañana y queremos preparar a la juventud italiana para afrontar imperialmente, esto es rapazmente, la segura, quizá próxi-

(13) En arquitectura, el futurismo apenas supo proyectar —mucho menos realizar— nada que haya dejado una huella positiva en Italia. Incluso en pintura y escultura, y a pesar de las teorías propugnadas en los manifiestos de Boccioni, Severini, Carri, Russolo, Valla, etc. (véase la serie de "I manifesti futuristi"), las obras futuristas son menos importantes que la motivación directriz a que obedecieron, a saber, la violenta reacción contra todo lo que en Italia estaba contaminado de "passatismo".

(14) "El fascismo, nacido del Intervencionismo y del Futurismo, se nutre de principios futuristas." Marinetti, *op. cit.*, pág. 18. "Este libro —señala Marinetti— presenta al lector el futurismo y el fascismo, la influencia del primero sobre el segundo y la alianza política de ambos movimientos."

ma, y ciertamente ferocísima conflagración" (15), bastan para comprender que el futurismo ya no combatiría como "passatismo" imperial, ni siquiera en el terreno del arte, la aspiración hacia un nuevo renacimiento. La arquitectura, como la escultura o la pintura predominante en la Italia fascista, se guardó bien de lanzar por la borda el tesoro de la espléndida tradición italiana y se aplicó con todo ahinco a renovarla de acuerdo con las exigencias de la modernidad. La marcha hacia un nuevo clasicismo se emprendió decididamente, pero sin necesidad de ese espíritu combativo que en la Alemania nacionalsocialista había provocado la anterior etapa. Y si es lícito hablar de una "orientación" insinuada por el fascismo, no sería justo, en cambio, atribuirle el sentido absorbente y exclusivista que la política soviética instauró por medio de la tan invocada ditadura artística del proletariado.

III

Después de esta sumaria inspección a las artes plásticas de estos últimos treinta años en cuanto a sus tangencias con lo político en algunas naciones europeas, conviene recapitular tratando de aprehender el perfil esencial de esas relaciones.

Del "art vivant" producido principalmente en Francia al arte soviético existe una gran distancia, no ya desde el punto de vista de su cualidad artística, sino desde aquel otro, más interesante para nuestro objeto, de sus conexiones con lo político.

(15) *Op. cit.*, pág. 20.

El "art vivant", por denominar así a toda la gama de tendencias artísticas revolucionarias, sin distinciones especiales de credo estético y atendiendo sobre todo a su cariz y manipulación izquierdista, se halla, genéticamente, en los antípodas de un arte del tipo del soviético. Este ha nacido desde el Estado, al abrigo de una calculada incubación estatal que pretende enrostrarlo decididamente a su servicio como medio útil de lograr con él una finalidad de índole específicamente política. En cambio, el arte vivo y nuevo alumbrado en las mansardas de París es un típico fruto de individualidades que fueron lo suficientemente anárquicas como para no colaborar al servicio de política alguna; no en vano trataba de ser arte puro, arte por el arte mismo, y si desde muy pronto adquirió un perfil de pugnacidad contra el arte liberal y burgués, su oposición a él partía de postulados artísticos, no sociales y políticos. Sabemos que no tardó en empaparse de significación política y social izquierdista y revolucionaria, pero esto fué un hecho posterior. Se puede asegurar que el arte nuevo cayó en las garras de un doble manipulador que lo explotó hábilmente y sin escrúpulos.

Por un lado, el "marchante" desaprensivo se convirtió en cómitre de pintores y escultores; las obras de éstos, tratadas como valores de Bolsa, con alzas y bajas provocadas por el consorcio de los nuevos financieros del arte, proporcionaron a los manipuladores de su pseudo valor comercial pingües ganancias que rara vez han sido extensivas al autor: éste quedaba relegado al triste papel de usufructuario de la nuda fama artificial y despojada del congruo beneficio.

Por otro lado, el arte nuevo fué explotado políticamente por elementos de diversa filiación, pero sobre todo por los más inteligentes agitadores filocomunistas, que vieron en él un magnífico elemento de subversión, un ariete lanzado contra la "burguesía" y contra el espíritu tradicional de los pueblos. El arte nuevo tenía todo el aspecto de ser una agresión al arte del occidente europeo y una repulsa de sus dos caracteres más definidos, a saber: su humanismo y su adscripción al genio racial y nacional. Frente a estas dos notas fundamentales del arte tradicional, el nuevo, intensamente notado de negatividad, implicaba, como sugiere Ortega y Gasset en uno de sus más penetrantes ensayos (16), una radical deshumanización, y además ostentaba el signo de un internacionalismo resueltamente apátrida. Estas dos características encajaban perfectamente dentro del plan de combate comunista, y así es como se dió el caso de la identificación entre una forma de arte y una política. Pero esa política concebía a ese arte como un instrumento a su servicio, sin preocuparse excesivamente por su entidad estética y atenta sobre todo el efecto destructivo que los nuevos movimientos artísticos podían operar en zonas de alma auropea incompatibles con el evangelio comunista. La prueba más explícita de que el súbito interés de la Internacional Comunista por el arte nuevo fué una táctica po-

(16) *La deshumanización del arte*. Ortega, tratando de comprender el estado de ánimo que ha posibilitado en Europa el nacimiento del arte nuevo, pone de relieve su primordial oposición a todo el arte anterior, sus "ingredientes negativos y blasfematorios", e insinúa que su aparición sea, acaso, un fenómeno de "hartazgo de arte, odio al arte". Y se pregunta: "¿cómo sería posible? Odio al arte no puede surgir sino donde germina también odio a la ciencia, odio al Estado, odio, en suma, a la cultura toda."

lítica más bien que un sincero interés por el arte mismo consiste en el hecho de que la Rusia soviética lo ha desterrado de sus fronteras. Hoy día la arquitectura rusa ya no discurre por los cauces funcionalistas de Le Corbussier, y el cubismo o el subrealismo han sido, a su vez, tachados de arte burgués y minoritario.

Hay que reconocer, por lo demás, que, efectivamente, el arte nuevo ha venido a parar en eso, en nuevo arte burgués y en nuevo academicismo: su pretendido internacionalismo sólo lo ha sido en un aspecto negativo, en el de la oposición al arte tradicional de todos los países. No ha sido ni podrá ser un arte para masas, un arte capaz de satisfacer en ningún sentido al proletariado, un arte, en fin, positivamente instalable en la comprensión y la admiración de las mayorías de cualquier país. Era, pues, de esperar la cruel repulsa del Estado soviético hacia el arte nuevo después de haberse servido de él con turbios designios extraartísticos. Y merece la pena llamar la atención sobre las consecuencias que para el arte de vanguardia ha acarreado la maniobra propagandística de que fué víctima. Manipulado por elementos judíos y revolucionarios que vieron en él un magnífico vehículo de empresas económicas y políticas su desprestigio se ha acelerado, y ya se sabe la forma aguda en que fué combatido y proscrito en naciones como Alemania cuando en este país advino el nacionalsocialismo. De aquí la enorme paradoja de que un arte que nació con la ambición de ser "arte puro", sea, en toda la historia de los movimientos artísticos, el caso de arte más contaminado de significaciones extraplásticas, que son precisamente las que han comprometido su vida en Europa durante la época en que el Tercer Reich obtuvo su máxima pujanza.

En cuanto a Rusia, y pasados los primeros momentos de ideación artística a base de innovaciones revolucionarias que tenían indudable parentesco con el arte maquinista y futurista (recuérdense los absurdos proyectos escultóricos de Tatlin), las artes plásticas, incapaces de crear un nuevo estilo comprensible para el pueblo regresaron de las formas deshumanizadas, y fué entonces cuando el Estado soviético se decidió a emplear el arte, especialmente la pintura y la escultura, como puros elementos de propaganda. Ningún arte de ningún país de Europa ha tenido tan descarado aspecto de "cartel" político como el soviético. Pintura y escultura son allí concebidos como elementos aptos, exclusivamente, para ser instalados en todas las esquinas de la nación y vocear desde los puestos más estratégicos las consignas estatales. El cartel es, ciertamente, una técnica publicitaria empleada en todo el mundo y utilizada también por los Estados de todos los países, pero nótese que el caso del soviético es muy distinto: es que allí el arte mismo es cartel. La diferencia de puntos de vista es total, y la consecuencia inmediata es que el arte soviético se aleja decididamente de las concepciones tradicionales según las cuales el arte es una región de la creatividad espiritual dotada de autonomía. Queda relegado al humilde y subalterno papel de mera técnica publicitaria.

"El arte pertenece al pueblo", es una consigna rusa difundida ampliamente como un halago reivindicatorio (17). Este postulado contiene, como es sabido, un

(17) De la satisfacción que el Estado soviético experimenta voceando frente a la burguesía europea estos postulados, existe una curiosa anécdota, referida por Ignacio Zuloaga y ocurrida a nuestro gran pintor cuando pretendió rescatar de un museo soviético uno de sus más famo-

deseo de socializar el arte acumulado por las generaciones pretéritas e implica un afán de cohonestar las incautaciones realizadas por el comunismo. Pero, además, dicha consigna lleva consigo todo un programa de política del arte, realizado ampliamente por el Estado soviético, y consistente en crigir al pueblo en destinatario exclusivo del arte que se produzca en el presente. Bajo la proclama de que el arte pertenece al pueblo, el pueblo ruso tiene que aceptar todo y sólo el arte que le sirva el organismo estatal. En Rusia, pues, se da el caso extremo de arte dirigido e impuesto por el Estado.

Comparada con esta dictadura política rusa sobre el arte hay que reconocer que la dirección ejercida en el arte alemán por el Tercer Reich fué una mediocre intervención, y en cuanto al caso de Italia ni siquiera se pusieron trabas en las exposiciones de la "Biennale" de Venecia al ingreso de las obras venidas de los sectores más avanzados del arte de vanguardia, procedentes muchas veces de la escuela de París o de los focos artísticos centroeuropeos. La tolerancia en materia de arte fué una norma constante del fascismo italiano; si no cabe decir lo mismo del nacionalsocialismo, tampoco puede olvidarse que el arte de vanguardia, de por sí inofensivo, había sido convertido de antemano en instrumento económico y político, produciéndose una concomitancia que colaboró eficazmente a su desprestigio. En todo caso esta actitud del nacionalsocialismo,

—
 sos cuadros, el de Gregorio Botero: "El *Botero*, que era del príncipe ruso Babouchinski, quise comprarlo, pasados unos años, ya Rusia en régimen comunista. Escribí rogando que me lo vendieran. Me contestaron: es una obra de arte, y el arte pertenece al pueblo." (Bernardino de Pantorba: *Ignacio Zuloaga*, edit. Carmona, Madrid, 1943.)

puramente negativa, fué sólo un primer paso para asentar las bases de un nuevo arte nacionalista que trató de lograrse, al igual que en Italia, pero con mayor impulsión y decisión, por medio de un intenso mecenazgo de Estado.

Son un tanto rebeldes a catalogación y definición rigurosa las actitudes respectivas del nacionalsocialismo y del fascismo en el terreno de las artes plásticas, porque tienen que basarse en una serie de posturas un tanto inasibles. Sin embargo, no parece inexacto decir que el fascismo italiano, con un criterio más tolerante que su vecino germánico, se contentó, respecto a sus relaciones con las artes plásticas, con *orientarlas*, mientras el que el nacionalsocialismo trató, más bien, de *dirigirlas*.

El caso de las cuatro naciones aludidas, Francia, Rusia, Alemania e Italia testifica una cuádruple actitud de Estado en sus relaciones con el arte (18). Por de pronto, existe una diferencia esencial entre la primera de ellas y las tres restantes, diferencia que brota inmediatamente de la naturaleza del régimen político francés, cuyo Estado, como tal Estado, ha carecido de una determinada política respecto del arte durante los años a que nos venimos refiriendo. Ello no ha sido obstáculo, como sabemos, para que en Francia haya surgido una facción que, desde la oposición primeramen-

(18) Las cuatro posturas citadas son las más significativas, aunque evidentemente no son las únicas ni en la teoría ni en la práctica. Concretamente se podría hablar de las relaciones entre arte y Estado en cualquier otra nación, Inglaterra, por ejemplo. Pero la postura de Inglaterra, como la de varias otras naciones, no contiene, durante el período a que nos referimos, ninguna particularidad que en líneas generales difiera de la tradicional en los diversos Estados con respecto a las artes. Las actitudes verdaderamente nuevas y sintomáticas se han dado principalmente en las naciones aludidas arriba.

te, y finalmente desde el poder ya conquistado realizase una serie de operaciones enderezadas a influir decididamente en los rumbos del arte. Se trata, por lo tanto, de una verdadera intervención realizada por un grupo, y precisamente esta intervención nos permite aducir el caso de Francia junto al de Rusia o Alemania. Sus autores la realizaron desde una organización cuyo cariz oscila entre la pandilla y la oligarquía. Si el arte en Rusia, diremos para resumir, ha sido objeto de una *imposición dictatorial*, y en Alemania de una *dirección estatal*, y en Italia de una *orientación estatal*, en Francia ha surgido una clara *ingerencia oligárquica*.

IV

A la vista del comportamiento que en muy diversas latitudes de Europa ha existido por parte de los sujetos políticos con respecto a ciertas formas de arte, hemos podido apreciar una gama de aptitudes cuya formulación —sin excesivos pruritos de rigor verbalista—, hemos resumido en las nociones de imposición, dirección, orientación e ingerencia. Ahora el tema se polariza en torno a la compleja cuestión de las relaciones deseables entre el arte y el Estado. ¿Cómo deben comportarse recíprocamente estos dos individuos tan dispares?

En el mundo del pensamiento, a la vuelta de cada esquina, hay la inminencia de encontrarse a Platón.¹ Tal ocurre en este caso. En la República, principalmente, y también en otros diálogos, existen, como es sabido, terminantes y frecuentes testimonios (19) de

(19) En lo referente a los poetas, véase, por ejemplo, Rep. II, 377 a;

cómo el arte y los artistas constituyen, en la mente platónica, una fuente de problemas e inquietudes para el Estado, cuya actitud no deberá consistir en una des-aprensiva inhibición. He aquí, pues, que ya el filósofo griego denuncia las provincias del arte como parcelas cuya autonomía puede ser peligrosa para el gobierno de la República. Por lo demás, ya se sabe que cuando Platón alude a la expulsión de los poetas o diserta sobre el peligro corruptor que va anejo a la pintura tiene puesta su mirada en la salud de un Estado en ruta hacia la virtud, para el cual la Belleza es un aspecto del Bien. Sin necesidad de insistir ahora sobre la preceptiva platónica alusiva a este punto ni sobre el engarce de su doctrina con la teoría del Estado ideal hay que advertir que la prevención de Platón contra los artistas tiene su origen en la consideración que hace el filósofo de la esencia de artes como la pintura, que según el criterio platónico de la imitación, implican el triunfo de lo ilusorio sobre lo verdadero. Queremos decir con esto que la posible influencia de las artes sobre el Estado es prevista teóricamente por él una vez inspeccionada la esencia de aquéllas y el fin de éste; pero de ahí no cabe deducir que en su época las artes plásticas hubiesen adoptado con insistencia unos rumbos concretos que pusieran en guardia al teorizante político que era Platón. De hecho, además, él miraba como artes suspectas más bien a la poesía y a la música, pero en todo caso queda firmemente asentada la intervención

III, 391 e; X, 608. Respecto de la música y la rítmica, que ofrecen, según Platón, una gran propensión a deslizarse hacia la voluptuosidad y el afe-minamiento, véase IV, 424; la estatuaria y la pintura son también consideradas desde el punto de vista de los intereses del Estado en Soph. 235 d, 236 c; Rep. X, 597 d, e; IV, 420, etc.

estatal en los dominios del arte. Para Platón, pues, no existen zonas de alma que puedan ser no ciudadanas, no políticas. El arte ha de ser utilizado para movilizar al hombre hacia la virtud.

Naturalmente, las modernas utilizaciones del arte en Europa no tienen ese nimbo de puro idealismo platónico que resuelve la política en ética, sino que sirven a otras urgencias perentorias y están subordinadas, en calidad de instrumento más o menos propagandístico, a un fin definitivo e intransitivo, que es el fin político. Por mucho que algún historiador alemán haya querido equiparar, por ejemplo, a Hitler con Platón (20), en el aspecto de las relaciones entre arte y Estado, lo que hay de común entre el proyecto platónico y la realidad alemana es tan sólo una muy parcial coincidencia de procedimientos políticos más bien que una identidad de puntos de vista filosóficos. Y en cuanto al programa soviético, es evidente que la utilización del arte como ariete al servicio de la lucha de clases no es precisamente en Platón donde puede tener un precursor, ya que el filósofo griego apenas se preocupa de otras clases que las superiores, e incluso al aludir a la masa del pueblo no retrocede ante la palabra "esclavitud" (21).

La actitud de Platón respecto al arte fué, por lo tanto, una anticipación que, como el resto de sus con-

(20) Véase lo que opina R. Schaerer de actitudes como las de Joachim Bannes (*Platon. Die Philosophie des heroischen Vorbildes und Hitler's Kampf und Platon Staat*) Mader (*Platon und wir*) y otros: "Algunos escritores de la Alemania contemporánea le reclaman (a Platón) como uno de sus inspiradores y ven en su jefe actual (Hitler), además de un superhombre nietzscheano, la encarnación del tirano filósofo esperado durante tanto tiempo." (*La question platonicienne*, París-Neuchâtel, 1938.)

(21) Cf. Th. Gomperz, y su crítica en *Griechische Denker*, vol. II, pág. 526, según la versión francesa de Reymond, *Les penseurs de la Grèce*, Paris-Lausanne, 1908.

cepciones políticas, no trascendió al plano de la política efectiva. Las relaciones entre arte y Estado, desde la antigüedad hasta el siglo XIX, transcurrieron al margen de esa absorción que sólo la política de la primera postguerra europea inauguró sobre el arte. Pericles, los Médicis, Felipe IV o Bismarck habrán dedicado al arte una atención más o menos preferente, pero en todo caso Fidias, Miguel Angel, Velázquez o Menzal han dejado una obra cuya comprensión no necesitará nunca prenotandos de índole política. El mecenazgo de Estado se había limitado, en todo tiempo, a impulsar con diverso calor y convicción las bellas artes, pero éstas conservaban una indudable autonomía. El hecho de que en estos últimos treinta años la perturbación social y política haya dejado clavado su huella en las artes revela, como ya sabemos, la hiperestesia que aquellas realidades han cobrado en la conciencia europea de nuestro tiempo. Evidentemente, y desde el punto de vista del arte, la ingerencia de cuerpos extraños a su naturaleza puede constituir un obstáculo para su biología, pero el político de hoy ha necesitado a veces militarizar a su servicio la parcela del arte y no ha experimentado excesivos escrúpulos al violar reductos que antaño eran percibidos, más o menos confusamente, como dotados de un cierto privilegio que suelen ser patrimonio de las zonas sagradas.

Frente a la concepción platónica de la misión del arte dentro de la organización de un Estado ideal, y frente a la actitud más o menos intensamente absorbente de los citados Estados modernos sobre el arte existe la teoría y postura liberal. Para la mente liberal el arte es una criatura que debe dejarse crecer a su arbitrio, espontáneamente, como un arbusto que, nacido por sí

mismo en el huerto de la creatividad humana, florecerán con variable frondosidad, pasivamente acogida por el hombre político, y producirá frutos de sazón diversa, resultado de anónimos factores de natural fecundidad.

Este criterio, de estirpe netamente roussoniana y naturalista (obsérvese que suele andar plasmado en expresiones sacadas del léxico botánico) (22), aboga, ante todo, por la espontaneidad del arte, y su consecuencia lógica en la postura del Estado liberal ha sido la de dejar a las artes abandonadas a sí mismas. A lo sumo se tendía a fomentarlas. La nación del “fomento”, típicamente liberal, posee, aplicada a las artes, una confusa vaguedad y pertenece más bien a la retórica política que a la actuación inteligente; en todo caso, cuando se ha ejercido realmente no ha solido pasar de ser una operación presupuestaria, de subvención económica más o menos generosa y casi siempre ruin. Si por fomentar las artes ha de entenderse, exclusivamente, un proporcionar a los artistas aquellos elementos materiales que son condición *sine qua non* de la obra artística, habrá que reconocer que el fomento ha sido no pocas veces contraproducente, porque también hay que partir de la evidencia de que en muchas épocas las tendencias artísticas dominantes han transcurrido por rutas desbarriadas, y en esos instantes el fomento meramente

(22) Es curioso cómo esta terminología del “florecer” y el “producir frutos” se ha extendido hasta los más humildes manuales de historia del arte, convirtiéndose en puro tópico. Toda la obra de Oswald Spengler y su consideración de la cultura está basada en una fundamental metáfora botánica. En cierto modo, el autor de *La decadencia de Occidente* ha sido el sistematizador de toda una serie de intuiciones sobre la esencia de la cultura que estaban ya más o menos instaladas en la apreciación tradicional.

material del Estado sólo ha servido para afianzar unos rumbos aberrantes y obstaculizar la eclosión de otras posibles direcciones saludables (23). Los inconvenientes de la actitud meramente pasiva, típica del Estado liberal, resultan evidentes. Por otra parte, esa pasividad estatal deja libre el campo del arte en épocas tan turbulentas como las actuales a la invasiones de una facción audaz que trate de explotarlo por cuenta propia y con miras que acaso no estén inspiradas en un puro idealismo artístico. Cuando en la vecina Francia se han levantado voces de alarma ante la perspectiva de la aniquilación del arte francés, comprometido por las manipulaciones de un grupo internacional, lo primero que debemos preguntarnos es si odo ese fenómeno no será la consecuencia lógica de una postura estatal inhibitoria, de un no intervencionismo de color liberal aferrado al criterio de la espontaneidad.

Entre el criterio del estado liberal y la extrema postura de intervención dictatorial, tal como ha sido propugnada por el bolchevismo, tiene que darse una actitud intermedia, que no se adscriba incondicionalmente a ninguna de ambas.

A la primera, porque hay suficientes motivos para darla por liquidada, y porque en este terreno, como en todos, ya no cabe una regresión histórica. Para bien o

(23) Piénsese, por ejemplo, y para no salir del caso de España, en algunas consecuencias del fomento material de que fueron víctimas pintura, escultura y arquitectura durante el siglo pasado. Gracias al apoyo del Estado liberal de entonces perduran en nuestros muros oficiales desatentados cuadros de historia aptos para perpetuar el horror en las pupilas de varias generaciones, se conservan en innumerables plazuelas montamentos dignos de la horaciana perennidad del bronce, y existen edificios modelo de lo que en arquitectura deberá siempre evitarse. Si todo ello fué obra del fomento estatal, el historiador del arte aun se consolara pensando que tal fomento no fué, por fortuna, más cuantioso.

para mal, el hecho es que en el mundo moderno la política ha invadido las costas del arte. Es inútil que los ideólogos reclamen una restitución fulminante invocando principios absolutos y desentendiéndose de las flagrantes realidades que se acaban de producir en un punto del tiempo y del espacio. Aparte de ser discutible esa restitución en el terreno especulativo, en el de la realidad histórica correría el peligro de ser, *hic et nunc*, utópica y ucrónica. En nuestra época la absorción del arte por la política tiene algún parecido con ese ímpetu oceánico que a las veces se incauta de una franja costera; es un telúrico fenómeno que convierte en inútil todo añorante afán por rescatar del reciente seno abisal lo que fué rubia playa y prado florecido. El hecho es que el arte moderno ha sufrido también, en algún modo, la ocupación. Las miradas que antes hemos dedicado al arte europeo en sus relaciones con lo social y político son bastante expresivas para poder contestar a la pregunta de "quién fué el primero" que violó sus fronteras, pero lo cierto es que las invasiones tienden siempre, por ley natural, a perpetuarse con tenaz adherencia. En resumen, regresar a los postulados de espontaneidad y abandono que la política liberal mantenía respecto del arte es, en lo ideológico, un error; esperar en la súbita regresión del avance político parece ser, históricamente, una equivocación.

En cuanto a la extrema coacción ejercida sobre el arte por la política de un régimen como el soviético es fácil advertir que de este género de presiones el primer perjudicado ha de ser el arte mismo. Ya hemos visto que los principios en virtud de los cuales el doctrinarismo comunista tiende a implantar una dictadura sobre el arte no se identifican, precisamente, con los que en la

doctrina platónica constituyen el eje neurálgico de la República ideal, pero incluso en el Estado de Platón, si alguna vez llegara a realizarse, es evidente que toda la policía estatal, empeñada en convertir al arte en adalid de la viraud, sólo conseguiría plasmaciones frías y académicas. Precisamente la nota característica del arte ruso impuesto por el Estado soviético consiste en un academicismo proletario, congelado por su persecución a ultranza de moralejas sociales y políticas. Esto, en cuanto a las consecuencias en el específico terreno estético, pues, además, mientras subsista la requisa estatal, el pabellón del arte no podrá ser visto por los otros pueblos como una cándida bandera blanca con derecho a ondear por encima de todas las fronteras.)

El historiador comprueba, hasta la saciedad, que el arte varía y que sus variaciones corresponden a las de las costumbres y estado social y político concomitantes en cada coyuntura temporal y espacial. El arte, pues, podrá reflejar siempre ciertas realidades políticas, pero en un caso como el ruso el arte no refleja, *es* política. Se ha trocado la concomitancia en dependencia, y así es evidente que su porvenir correrá parejas con el de la política que se sirvió de él. El nacionalsocialismo se ha servido del arte en una forma mucho más moderada y, no obstante, a nadie extrañará que el peculiar neoclasicismo alemán, alumbrado en arquitectura y escultura bajo la directa inspiración del Tercer Reich, haya quedado yugulado, y no tanto por las nuevas realidades de Alemania en el orden económico cuanto por las de índole puramente política. Y, sin embargo, se trata de un arte que es arte antes y más que política, a diferencia del soviético, que es política antes y más que arte, en la intención y en la realidad.

Los partidarios de la absorción del arte por el Estado suelen recurrir al argumento de que en una forma u otra el arte ha servido siempre a alguien. Esa opinión sólo es exacta, como dicen los escolásticos, *secundum quid*, pero desde luego no podrá servir nunca, en lógica correcta, para cohonestar el total sometimiento impuesto por un Estado a las artes. Es cierto que la pintura y la escultura occidentales han vivido, durante largos siglos, al servicio de la religión, pero se trataba de un servicio ofrendado desde la intimidad del artista, no de una servidumbre impuesta desde fuera. Si progresivamente ese servicio se ha debilitado, ello se debe, como es sabido, a transformaciones operadas en la conciencia occidental, acerca de las cuales no es pertinente insistir aquí (24); pero nótese que de todos modos el arte no era por ello menos arte. No era una propaganda religiosa, era una vivencia de la religión esencial y altamente artística.

Si, por lo tanto, no cabe adscribirse a la mentalidad liberal de la actitud del Estado frente al arte, y por otro lado es inadmisibles un extremismo estatal del tipo del soviético, las razones de una repulsa razonable proceden: en el primer caso, de la exigencia, cada día más urgente, de proporcionar al arte una auténtica atención que sea, ante todo, inteligente; y en el segundo, de la

(24) Aludamos, no obstante, *per transenam*, a cómo la progresiva secularización del arte ha sido compañera, a través de la Historia, de una también progresiva "angustia del asunto". Una vez dimitida la inspiración religiosa, los pinceles y cinceles hubieron de alquilar su labor a otras entidades sucedáneas: la historia, el género, el clasicismo, el romanticismo, el paisaje, el arte puro, incluso el subconsciente. "Sabemos pintar y esculpir, pero no sabemos qué", vienen a confesar, tácitamente, la pintura y la escultura modernas. No es pura casualidad que precisamente en ese momento histórico haya venido el Estado a pretender instalarse como tirano en un reino con inminencia de sede vacante.

ilicitud de someterle a una servidumbre que le perjudica totalmente a él y también al Estado.

Ambas posturas, extremas ambas, son el Escila y Caribdis del político de hoy, que se ve precisado a navegar, como Ulises, entre un riesgo dual. Porque es evidente que los yerros que puede cometer el Estado en sus relaciones para con el arte afectarán, por de pronto, al arte mismo, pero en definitiva se volverán contra el propio Estado. De ahí la necesidad de una política de arte, entendida por tal no ya la conversión de aquél en mero vehículo difusor de un determinado doctrinarismo, esto es, no el alojamiento violento en el recinto del arte de un alma política, sino aquella suma de postulados concretísimos que pueden enderezar el arte a ser cada vez más arte, esto es, más acorde con su peculiar esencia espiritual, más universal y al mismo tiempo más particular, más auténtico —y por tanto más duradero— y más bello. Sólo así puede servir y sirve el arte a la nación.

Ahora ya, con estas precisiones, cabe hablar de la utilidad práctica del arte. Para que el arte sea útil no es menester utilizarlo de antemano, basta con que él exista dentro de la nación y posea altas calidades estéticas, y entonces la utilidad se le dará al político por añadidura. Para que un cuadro como *La rendición de Breda*, por ejemplo, pueda ser en el mundo un monumento destinado a exaltar la nobleza y la caballería española no hicieron falta consignas estatales. Bastó que el contenido espiritual de ese cuadro fuese, por de pronto, altamente artístico, que Velázquez tuviera ocasión material y espiritual de percibir en torno suyo las virtudes que aparecen exaltadas en la obra, y, en fin, que el móvil de esa exaltación radicase precisamente en

aquel reducto de la intimidad del artista, donde se alojan las vivencias estéticas más aun que las políticas.

Si, por lo tanto, la única política del arte lícita y deseable es la que tienda a procurar que él se produzca en la forma más peculiarmente artística, esa política deberá inspirarse en criterios de índole estética. Ya con ello cumplirá, indirectamente, una misión altamente política, pero además tendrá siempre presente, con anticipada visión teológica, las realidades nacionales y el modo directo de ajustarse a ellas sin por ello desvirtuar la esencia del arte confiado a su tutela.

Sería muy complejo especificar los módulos concretos y precisos conforme a los cuales ha de efectuarse esa tutelar política del arte. En primer lugar, variarán según las peculiares situaciones que se alojan en las coordenadas de tiempo y espacio. Además, la rigidez de los formularismos programáticos se aviene mal con esa ágil flexibilidad que reclama una fundamentación de la política inspirada en la prudencia, concebida ésta como virtud moral, permanente ella misma, pero ceñida a los meandros de la vida fluyente, esto es, concebida como *recta ratio*, pero de todas las cosas ágiles, *agibilium*. De todos modos, sí cabe insinuar que la concepción tutelar de una tal política tenderá más bien a orientar discretamente que a dirigir el arte, y en este sentido su actuación ha de consistir en una delicada y casi inaprehensible mixtura de elementos sólo genéricamente encauzadores y mínimamente normativos. Puesto que el arte de un pueblo es patrimonio de ese pueblo, será oportuno que ni el arte sucesivo implique una ruptura con la profunda y esencial tradición, ni quede expuesto al anquilosamiento de un mero insistir aburrido en los moldes antiguos. Habida cuenta además de la natura-

leza expansiva del arte y de la universalidad de su expresión, no será impertinente prever los posibles y variados efectos del inevitable, y en principio, deseable fenómeno, de la ósmosis y endósmosis del arte a través de las fronteras nacionales. A un Estado que aspira a impulsar y difundir su arte con pureza de intención artística, pero que al mismo tiempo perciba la insoslayable exigencia de tutela que va implicitada en su propia misión, no puede serle indiferente la actitud de otros Estados cuya gestión sobre el arte sea menos pura que la suya. Como jamás en la Historia, el arte de todos los países goza hoy de medios para propagarse velozmente a lo ancho del mundo. Esta, que en principio es una maravillosa felicidad, hubiera estremecido de entusiasmo a Platón. Sin embargo, el político de hoy, más pesimista, tiene motivos para no compartir las esperanzas del viejo filósofo; por desdicha, el reinado de la virtud sobre la tierra no es hoy la tarea encomendada al arte por ninguno de los Estados decididos a cabalgar sobre él.

V

España es, dentro del conjunto de pueblos que han elaborado cultura occidental, una de las primeras naciones que en el terreno de las artes plásticas merece figurar como espléndida cantera de individuos genialmente dotados. Sin ánimo de recorrer ahora los capítulos de nuestra historia del arte, podemos, no obstante afirmar que el arte español, puramente vinculado a lo más sazonado del arte universal y al mismo tiempo enraizado en la entraña de lo inconfundiblemente racial y nacional, ha cumplido una egregia misión en el orbe

cultural y artístico europeo. En algunos aspectos, por ejemplo, el pictórico, España ha producido y sigue produciendo una gloriosa cadena de artistas que, desde el que forma en Altamira un anónimo eslabón paleolítico e inicial, hasta sus más recientes epígonos de hoy, acreditan la singular fuerza creadora que existe colocada en retinas y en manos españolas. Sería bien poco que tal hecho excitara entre nosotros una mera y sin duda legítima complacencia de nuestro orgullo nacional si al mismo tiempo no nos sirviera de acicate para reparar en la riqueza y en la responsabilidad que nos confiere la posesión de esa materia prima espiritual que es la vocación racial para las artes.

Precisamente esa riqueza y la consiguiente responsabilidad de su empleo hacen oportunas las anteriores consideraciones sobre las relaciones entre la política y el arte. Por fortuna, ha concluido ya para nosotros la inveterada postura liberal, que en lo referente a las artes consistía en carecer radicalmente de ese criterio tutelar e inteligente que a lo largo de estas páginas se nos ha presentado como brújula irrenunciable de un Estado consciente de todas sus misiones directivas. No estará de más, sin embargo, hacer hincapié en cómo precisamente durante una larga etapa que coincide, y no por pura casualidad, con un descenso de nuestro nivel artístico, han tenido su apogeo la mentalidad liberal española y su secuela, el principio de inhibición del Estado en lo referente a actitudes frente al arte. Evidentemente, sería excesivo y torpe considerar al liberalismo como responsable de la astenia que nuestro arte en general ha venido sufriendo en décadas pasadas; no podemos ignorar u olvidar que las leyes que rigen en la Historia la aparición de decadencia suelen

ser más sutiles y complejas, leyes cuya mecánica a duras penas logra desentrañar la filosofía de la Historia; tampoco cabe preterir la consideración de que esas decadencias suelen ser como un bajamar que afecta al mismo tiempo a todo el litoral de la vida histórica, y por lo tanto al arte igual que a la política. Pero la inoperancia liberal ha sido, entre nosotros, lo bastante rotunda para poder ser constatada expresamente. Algunas de sus consecuencias más palmarias fueron el aislamiento de España al margen de los movimientos artísticos fecundos que se iniciaron al otro lado de los Pirineos (recuérdese el caso del Impresionismo, que tardó varios lustros en ser conocido, y no diremos apreciado, en nuestros medios artísticos oficiales) y el consiguiente clima de mediocridad que asfixió tantas veces al talento de numerosos artistas. Aun así, éstos continuaron surgiendo —el filón artístico de España ha sido siempre de pródiga riqueza—, pero con frecuencia los mejor dotados hubieron de buscar por sí mismos, fuera de España, oscuramente, en éxodo forzoso, un ambiente espiritual, más aun que económico, acorde con sus apetencias de originalidad y autenticidad. Lo cierto es que durante muchos años, por fortuna extinguidos, hemos sufrido en nuestra Patria una especie de diáspora del talento artístico.

Durante los últimos años de la dictadura de Primo de Rivera se aprecia una recuperación, por parte del Estado, de la conciencia de misión tutelar; es entonces cuando se inicia la intervención oficial en las exposiciones de Arte y cuando por primera vez el Estado se decide, al fin, a adquirir algún Ingres, varios Cèzanne, unos cuantos Gauguin, Seurat, etc. Sin duda, no toda la actuación que por aquellos años se ejerció por parte de los

tutores oficiales del arte fué acertada e incontrovertible, pero por lo menos trajo consigo un despertar de la conciencia estatal —que para nosotros es lo significativo— a la realidad de misiones inolvidables, y significó la abolición del inhibicionismo liberal. Se trató, por lo menos, de poner al día la sensibilidad artística, y ésta era una tarea evidentemente necesaria después de tantos años de absentismo y alejamiento de las rutas artísticas contemporáneas. Desde entonces el arte producido en España ya no quedaba aislado de las corrientes del momento. Tal actitud era absolutamente necesaria, pero su consecuencia lógica y última debe ser una fina atención a todo el complejo de circunstancias y tendencias que forman el cortejo inseparable de esas corrientes contemporáneas.

Una modesta contribución a esa atención pueden ser las forzosamente inexhaustivas consideraciones anteriores a las relaciones entre el arte y la política europeos durante los últimos treinta años. Ellas han podido certificarnos la vida peligrosa y difícil que estaba reservada al arte de nuestro tiempo y dar, en cierto modo, la razón a algunas mentes agudas del siglo pasado que, ambiciosas de barruntar el futuro, se preocuparon por indagar conjeturalmente el perfil del arte del porvenir. Así, Taine, vislumbró siglos que difícilmente sabrán proporcionar al arte alimentos vitales. Víctor Cousin desconfiaba de la posibilidad de una escultura moderna. Renán advertía que lo mismo que la epopeya fué aniquilada por la artillería podrían ser también aniquiladas otras formas de arte, y que, de todos modos, al no poder ser el arte un privilegio de una pequeña “élite” aristocrática, dejará de existir. Y todos señalaban más o menos explícitamente a la industria como probable cau-

sante de la liquidación del arte. Hoy día podemos afirmar que éstos y otros filósofos, si no poseyeron precisamente la virtud del zahorí capaz de localizaciones casi matemáticas, sí percibieron, en cambio, la peligrosidad de la etapa vecina.

La visión de Guyau, más serena, diseccionó con evidente agilidad *Les problèmes de l'esthétique contemporaine* (25), acallando numerosos alarmismos y expresando su fe en el arte futuro. Sin embargo, bien claro está que la historia de estos últimos años no puede colmar las esperanzas de quien, como él, fijó la grandeza del arte en su misión de crear en el grupo social identidad de sentimientos y sensaciones de la máxima elevación por medio de la "synergia" del arte, capaz de producir simpatía de sentimientos superiores (26).

Sin necesidad de incurrir en la zona movediza del profetismo, podemos también —y hasta cierto punto debemos— situar ante nosotros la interrogación de cuáles van a ser los rumbos del arte europeo en el futuro próximo. Evidentemente, es pronto todavía para discernir el perfil exacto de la corriente estética que circulará por la Europa de ahora, pero ya de antemano se puede afirmar algo, e incluso algo se puede predecir.

Se puede por de pronto afirmar que ha fenecido la herencia ideológica liberal cuya consecuencia en el terreno específicamente artístico ha consistido en esa inhibición que tiene tanto de simple abandono. Decididamente, el Estado tiene bastante quehacer en el campo

(25) Es el título de uno de sus libros (París, Alcan, 1897).

(26) Véase su obra, para su época radicalmente original en lo relativo a la función social del arte desde el punto de vista de su ley interna: *L'Art au point de vue sociologique* (5.^a edición, edit. Alcan, París, 1901).

del arte, y su gestión ha de evitar el convertirlo en mero esclavo de la política.

Y se puede predecir, aunque sólo sea en forma dilemática, que la próxima actitud europea o bien implicará una desmovilización del arte en los sectores políticos que no tuvieron escrúpulos de enrolarlo a su servicio —y esta desmovilización constituiría, precisamente, un alto exponente de pacificación espiritual auténtica— o, por el contrario, persistirá la utilización política. Por desdicha, no es menester un excesivo pesimismo para temer que ocurra esto segundo; entre otras razones, por ese innato afán de desquite que constituye el eje psicológico del proscrito, y no olvidemos que el arte judío y soviético ha vivido en Europa unos años de destierro. Entre las muchas obligaciones de crear cosas nuevas que pesan sobre la Europa de hoy está la de crear un arte que también sea nuevo. Ahora bien, gran parte del arte que pugnó por imponerse al mundo después de la pasada postguerra, en el día de hoy ya no puede otra vez ser arte nuevo; una de las condiciones que requerirá para serlo auténticamente es la de que no podrá soltar las amarras con el arte de todos los tiempos, esto es, no podrá tener aquel cariz tan integralmente negativo que puso en trance de muerte la entidad sustantiva de artes que o conservan alguna relación con lo bello, lo humano, la naturaleza y las formas, o se convierten en receptáculo vacío de su esencia, y entonces rellenable con elementos trasegados desde tendenciosas procedencias sociales y políticas. Y en cuanto a las consecuencias de una persistencia en la actitud dictatorial sobre el arte no sólo alcanzan al arte mismo, esto es, no sólo constituyen un delito de lesa natalidad espiritual —refinada perversidad neomalthusiana—

na contra la fertilidad del alma de los pueblos—, sino que también se tornan, tarde o temprano, contra el Estado mismo, y ello por un doble camino: ante todo, porque la vida artística es parte integrante y principal de la vida total de la nación, y después porque el afán de un Estado por encubrir un arma ofensiva bajo ropajes venerables pertenece a la política deshonesta que suele irritar a todos sus vecinos.

* * *

Concluyamos aludiendo a las normas que han presidido y presiden la actitud del nuevo Estado español en cuanto al arte. Por de pronto, la antigua incuria ha sido corregida eficazmente, y ya no existe aquella mediocridad de clima artístico que antaño empujaba al éxodo a nuestros mejores talentos. Precisamente en estos últimos nueve años la actitud de España para con el arte ha hecho posible la reintegración a nuestra Patria de varios artistas que antaño, y precisamente en la época invadida de sopor liberal, hubieron de peregrinar fuera de España. Si Ignacio Zuloaga y José María Sert —por citar dos nombres españoles que constituyen sendos capítulos del arte moderno— acaban de expirar en nuestra Patria entre el dolor nacional, y si han dedicado su entusiasmo y su más maduro genio a ennoblecer al arte nacional, todo ello no es un puro azar, sino que guarda estrecha relación con la fértil situación del arte nuestro dentro de la vida total de la nación.

Por otra parte, el nuevo Estado ha proseguido la tarea de renovación que ya se inició, como sabemos,

durante los últimos años de la dictadura, y no ha cerrado las puertas a ningún arte de vanguardia. Tampoco se ha empeñado en propagar con provinciana admiración ciertas formas del nuevo arte europeo que fueron exaltadas durante la etapa republicana por algunos ofuscados de cosmopolitismo, y desde luego, mucho menos ha tolerado que ése o ningún otro arte hayan sufrido ingerencia de intenciones equívocas. Con lo cual se ha situado en la línea descable de las relaciones entre el arte y la política, porque la realidad de los hechos que se han desarrollado ante nuestra vista nos proporciona no sólo una más clara apreciación de las causas que verdaderamente pueden comprometer al arte de nuestro tiempo, sino también la convicción de que ante el hecho consumado de su servidumbre a direcciones previamente calculadas con el designio de actuar a través de las fronteras, se impone una elemental atención a la mercancía transportada.

En nuestra país las artes plásticas, que cuentan con una espléndida tradición, son pura expresión del genio artístico nacional, y no están dirigidas contra nada. Serán peores o mejores, aunque estéticamente hay motivos para creer esto segundo; no cabe dudar del feliz alborar de una arquitectura atendida inteligentemente por el Estado, que entronca con lo más auténticamente tradicional, y posee al mismo tiempo original modernidad; y respecto de la pintura y escultura, el regreso de lo abstracto que en el mundo se ha iniciado ya, viene a dar la razón al realismo insobornable que es la medula misma del arte español de todo tiempo. En todo caso, y políticamente, pintura, escultura y arquitectura no están sometidas bajo el yugo, prosiguen una tarea racial de crea-

ción espiritual eficazmente tutelada por el Estado, y poseen esa suprema cualidad que en los años pasados ha estado ausente de tantas formas de arte europeo, y a la cual hemos llamado, más arriba, pureza de intención artística.

ANGEL ALVAREZ DE MIRANDA.

