

*Una historia cultural de los quince años iniciales del franquismo**

Javier Arnaldo

La historia de la cultura de los españoles en España durante la posguerra civil es uno de los capítulos archivados por nuestra generación en el cajón de las «épocas oscuras». La oscuridad le viene de causas «endógenas» —una psique colectiva grisácea y esquilada—, pero también de la insuficiencia de investigaciones. Ciertamente, han sido pocos los osados que se han adentrado en su estudio. Los cincuenta y posteriores del franquismo son mejor conocidos para la historiografía artística, pero el período 1936-1951, sobre el que Ángel Llorente ha realizado un muy importante trabajo titulado *Arte e ideología en el franquismo*, no ha sido sino un hervidero de incógnitas que se ha prestado con frecuencia a las interpretaciones más paradójicas e interesadas. Pues bien, el historiador A. Llorente ha despejado de ácaros y de turbios barnices lo que fue el espacio vital del arte en el fascismo español.

Ya en las primeras líneas de su texto caracteriza el autor lo que constituyó la teoría artística del caudillismo peninsular como una «mezcolan-

* Ángel Llorente, *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*, Madrid, Visor Dis., 1995

La Balsa de la Medusa, 36, 1995.

za de juicios, opiniones, prejuicios y consideraciones varias», cuya mente nutricia radicaba en un revanchismo visceral y en lindezas literarias como la verborrea incontinente de Ernesto Giménez Caballero. Que las atrocidades de la guerra civil se cometieron en nombre de ideas necias lo atestiguan todas las fuentes que puedan consultarse, pero muy en particular la de un ensayista benedictino, Fray Justo Pérez de Urbel, autor de textos tales como «El Arte y el Imperio» (revista *Jerarquía*, 1938), artículo en el que reflexionaba sobre la decadencia de la civilización contemporánea con proverbial virulencia: «A veces le vienen a uno ganas de explicárselo todo por una venenosa conjuración diabólica, empeñada en destruir todos los valores de la civilización cristiana» (pp. 30-31).

Uno (Giménez Caballero) y otros (Pérez de Urbel, Sánchez Mazas, etc.), acólitos del fascio, coincidían en afirmar que la consigna primordial del artista era «matar enemigos». El mecanismo de articulación de tesis teórico-artísticas de signo franquista fue, en efecto, el de la negación mera del oponente, la cruzada contra los rasgos con los que se estaba definiendo el arte contemporáneo. Esas tesis en negativo rezaban: antiindividualismo, antiautonomismo artístico, anticubismo, antiextranjerismo, antimodernismo, etc. A estas sinrazones habría que añadir al menos dos objetivos metaestéticos que reclamaron una y otra vez la atención de los falangistas cuando pensaban sobre las artes: el arte debía ser entendido «como política» (la ejecución artística como estratagema política, el arte como cuerpo visible del

Estado ejecutivo) y debía recuperar una lastimada vocación religiosa (hacerse «entrañadamente católico», como propondría P. Laín Entralgo). Este último punto, el referido al anhelo de piadosa espiritualidad, atrajo hacia sí atropelladamente los pensamientos de los ideólogos españoles que vieron en el fascismo una especie de estado paraclético y la condición de posibilidad de una nueva Restauración.

De este amasijo de vectores se derivaron los diversos comportamientos artísticos que estuvieron ligados al franquismo en su etapa bélica y posbélica. La reacción contra lo moderno, que alcanzaba hasta límites como el de impugnar las experiencias del impresionismo, lucía estandartes decimonónicos en sus escaramuzas: pretendía relanzar el academicismo restauracionista, la reafirmación de la pintura de historia de decorosa exaltación nacional o, cuando menos, el reencuentro con una pintura de paisaje no contaminada por experimentaciones. Al tiempo que se primaba e imponía tal suerte de mezquindad académica, se consideraba abierta la vía que restituía al arte la perdida religiosidad y las ansiadas «espiritualidad» y «transcendencia».

Pero, la moda reaccionaria no hace referencia sino a un estado de cosas muy general. Ángel Llorente hace además un seguimiento de cómo se articuló un arte distintivamente franquista, con rasgos estilísticos propios, sólo relativamente volubles, cuya plasmación se halla en proyectos de arquitectura y de monumentos, allí donde estaban más en juego los signos identificativos de la Victoria.

En el horizonte de expectativas de la acción franquista estaba, desde luego, el propósito de vestir al Estado con un estilo artístico, un estilo único que, por obra del arte, legitimara para nuestra mirada el impositivo marchamo del Régimen del 18 de Julio. Para ello se creó en 1938 la Comisión de Estilo en las Conmemoraciones de la Patria y funcionó en el Ministerio de Gobernación una Jefatura del Servicio Nacional de Prensa y Propaganda y una Dirección General de Arquitectura. La Jefatura Nacional de Bellas Artes, otra instancia clave, dependía del Ministerio de Educación. Pero, según muestra Llorente, hasta 1945 la cartera de Interior y determinados organismos de la Falange, como la Jefatura de Ceremonial, tuvieron un peso específico mucho mayor que el Ministerio de Educación «en las medidas relacionadas con las realizaciones artísticas del régimen». El inmenso poder coercitivo de Gobernación sirvió para conferir «decoro y elocuencia ascética y cristiana» a la representación artística del franquismo. Sólo una vez iniciada la posguerra mundial el poder en política artística empieza, por así decir, a estar más repartido.

Llorente nos guía a través de los entresijos de la administración de los signos visuales del régimen. Los cambios que se operaron en la política artística a partir de las sucesivas transacciones de poder de unas instancias administrativas a otras sirven al autor para establecer una cronología plausible del arte de la inmediata posguerra: 1939-1941, 1941-1945, 1945-1951. Son tres capítulos en un proceso que culmina con el desplazamiento de la Falange en la política cultural fran-

quista en beneficio de los activistas católicos de la ACNP. Es este un patrón cronológico orientativo también para el seguimiento de otros problemas, como la reconducción de la enseñanza artística. La Academia de Bellas Artes, por otro lado, adquiere en ese proceso paulatinamente un mayor poder, que se vio neutralizado en la última etapa.

Interesa señalar que en esta tipificación cronológica Llorente concede una importancia excesiva a la entrada de Joaquín Ruiz Giménez como titular del Ministerio de Educación en 1951, año que señala como punto de inflexión del aperturismo cultural. El período 1939-51 se hace así con los atributos de un ciclo cerrado. Hay algo que objetar a esto. Si bien es cierto que la primera Bienal Hispanoamericana supone la incorporación de hábitos innovadores en la política de exposiciones, dicha política vino preparada, rodada incluso, durante los últimos cinco años de gestión del anterior ministro de Educación, José Ibáñez. El proceso de superación del estado de autarquía afectó a los requisitos de la política artística. Creo entender (como así lo apreció Miguel Cabañas en su estudio sobre las Bienales Hispanoamericanas) que es el engrosado poder de los accionistas católicos en los ministerios de Educación y Exteriores después de 1945 lo que imprime el «giro aperturista» (mejor sería decir el «ensayo contemporizador») a la política cultural de la dictadura. Este debe constar como un matiz importante, dado que invita a no sobrevalorar alguna puntualidad que pudo incidir como factor de cambio en 1951 y a considerar, en cam-

bio, que los factores continuistas lastimaron notablemente lo que, con demasiadas prisas, hemos querido entender como momento de arranque de transformaciones en la cultura franquista. Ruiz Jiménez abogó, en efecto, por la emancipación del arte con respecto al Estado en su discurso de apertura de la I Bienal. ¿Significa esto que la exposición que él inauguraba respondía a esa exigencia autonomista del arte? No. Las consecuencias de la gestión de Ruiz Giménez tardarán mucho en notarse.

En esta evaluación del cambio político franquista en la cultura cobran gran importancia personajes como Dionisio Ridruejo y Luis Felipe Vivanco, a los que automáticamente, siguiendo una expresión acuñada por J. L. López Aranguren, se les llama «falangistas liberales». ¿No es esperpéntico el concepto de «falangismo liberal»? Esos hombres eran creadores falangistas interesados en hallar nuevos parámetros de calidad para la actividad artística de entonces, pero no transgresores ni liberales. Presentar a estos u otros representantes del régimen como artífices del cambio acaecido en los años cincuenta carece de verdadero fundamento. A través de Ridruejo, Pancho Cossío, Vivanco, etc., el falangismo replicaba en torno a 1950 al poder inerte de la Academia de Bellas Artes, cuyas tácticas parecían pervertir, según ellos, las necesidades culturales del régimen.

Pero, al centrarnos en ese punto problemático somos imperdonablemente descorteses con el autor del libro que estamos reseñando. Porque su aportación para el correcto entendimiento de la cultura de nuestra pos-

guerra es estupendamente rigurosa. Su discurso está afianzando sobre una riquísima documentación de archivo y hemeroteca que él ha sido el primero en airear, y de cuyo conocimiento ha extraído conclusiones firmes. Entristece que ya se den casos en los que otros autores emplean las indagaciones de Llorente en sus propios trabajos sin hacer constar que se deben a este investigador. Así lo ha hecho Javier Tusell en una publicación de 1993, aprovechando la voluminosa tesis doctoral de Llorente, reprografiada en 1992, de cuya abrumadora erudición sabemos ahora gracias a la versión cómoda y epitomada que es el libro que reseñamos.

El estudio de Llorente ampara una serie de tesis importantes para clarificar las diversas parcelas del arte en activo durante los primeros quince años de franquismo. Asegura la presencia de una diversidad de posiciones en la creación, en los idearios y en la crítica, incluso en la historiografía artística, pero afinando los distinguos.

Contradice una idea manoseada por quienes han abundado en su defensa: que el escaso y paralógico desarrollo del arte y la arquitectura oficiales en los primeros tramos de la dictadura invierte a minimizar el autoritarismo filofascista de la política artística que se aplicó. La penuria económica, afirma, fue un condicionante clave. También el hecho de que no nos encontremos ante una cultura paradigmática en su género, sino ante una cultura de reacción colonizada por el fascismo. Pero, además diferencia lo suficiente las conductas del arte de entonces como para hacer ver que

el arte marcadamente oficial sólo constituía una sección del arte franquista, patente en la pintura de historia, en la plástica propagandística, en unos pocos edificios públicos y en monumentos conmemorativos. Y separa entonces el arte de representación política propiamente dicho de lo que fue el arte meramente inmovilista, no emblemático para la oficialidad, pero sí consolidado por sus afinidades con la cultura oficial, cuyos valores también detentaba. Añade, pues, a la diferenciación entre arte franquista y arte de la época franquista, esta otra línea divisoria, tan relevante. Tales apreciaciones se hicieron ya en el momento de los hechos, como demuestra Llorente. Así, por ejemplo, nos ofrece la lectura de un texto de Luis Gil Fillol (pp. 60-61) en el que diferencia entre arte «oficial» y arte «nacional», más «puro», este último, que el propagandístico, y más apto para engrandecer estéticamente al Estado, según este teórico carcun- da.

Llorente enriquece su estudio con capítulos tan valiosos como aquel en el que hace un seguimiento de las funciones, los modos de cultivo y los sectores de la crítica de arte en la España franquista. Nuevamente se repite una constelación de rigideces de diverso tipo que evoluciona hacia una pluralidad relativamente polémica. Comoquiera que la lectura de este libro aviva notablemente a la curiosidad que nos llevó a consultarlo, la ley del consumo literario emplaza a quien lo ha escrito a brindar nuevas entregas a la imprenta sobre asuntos que estén entre los más complejos que estudió.