

La balsa de piedra

Revista de teoría y geoestrategia iberoamericana y mediterránea



La balsa de piedra, nº 5, octubre-diciembre 2013, p. 6.

ISSN: 2255-047X

"Cultura total: el fundamentalismo artístico de las vanguardias históricas"

"Total Culture: the fundamentalism of the artistic avant-garde"

José Andrés Fernández Leost

(Euro-Mediterranean University Institute -Malta, Marruecos, España-, Fundación Carolina - España-, Fundación Gustavo Bueno -España-; jfernandezleost@hotmail.com)

Resumen: La compenetración que a partir del romanticismo se estableció entre el ejercicio de la política y el ámbito del arte alcanzó su época de esplendor en el periodo de entreguerras, el mismo que atestiguó el auge de los totalitarismos como nueva forma de régimen político, así como el asentamiento de un modo inédito de producción cultural, plasmado por las vanguardias artísticas. Esta coincidencia no es casual, habida cuenta de que ambas tendencias venían inspiradas por una matriz ideológica común. Así, pese al prestigio del que continúan gozando las corrientes vanguardistas, reforzado por el repudio al que finalmente se vieron sometidas por parte del nazismo y el comunismo, han ido apareciendo estudios que no solo demuestran la afinidad teórica sino que asimismo documentan la complicidad práctica que existió entre el totalitarismo y las vanguardias.

Palabras clave: Vanguardias artísticas, fundamentalismo político, totalitarismo, comunismo, nacionalsocialismo, romanticismo.

Abstract: The rapport that from romanticism was established between the exercise of the policy and the scope of the art reached its heyday in the interwar period, the same which witnessed the rise of totalitarianism as a new form of political regime, as well as the settlement of a unpublished mode of cultural production, embodied by the artistic avant-gardes. This

coincidence is not coincidental, given that both trends were inspired by a common ideological matrix. Thus, despite the prestige that they continue to enjoy the current avant-garde, reinforced by the repudiation of that finally were subjected by the nazism and communism, have been appearing studies that show not only the theoretical affinity but also documented the complicity practice that existed between totalitarianism and the avant-garde.

Keywords: Artistic avant-garde, political fundamentalism, totalitarianism, communism, national socialism, and romanticism.

En lo sucesivo, vamos a acudir al texto del historiador de las ideas, Tzvetan Todorov: “Artistas y dictadores” (La experiencia totalitaria, Galaxia Gutenberg, 2010), en el cual se estudia dicha connivencia, analizando, por un lado, el cariz de movimientos tales como el futurismo, el expresionismo y el constructivismo ruso y, por otro, la visión artistizante de las tres figuras totalitarias por excelencia: Mussolini, Hitler y Stalin, a través de la cual todos ellos colorearon sus mandatos. A continuación, examinaremos el estudio que el académico Jean Clair dedicó a la cuestión en su obra La responsabilidad del artista (Visor, 1998) en aras de desentrañar las raíces estéticas, éticas y epistemológicas de aquel vínculo, cuyo eco se prolonga hasta nuestros días.

I. Aproximación conceptual al totalitarismo.

Previo a dicho recorrido se impone esclarecer el significado que guarda el concepto de totalitarismo, cuya aplicación y alcance, cuando no su propio sentido, todavía sigue discutiéndose. Quizá aún, por razones de cercanía histórica, sea demasiado pronto para cerrar el debate; no obstante, desde nuestro punto de vista resulta lícito recurrir a la categoría de totalitarismo, siempre que se maneje bajo un enfoque metapolítico, próximo al de “tipo ideal” de la metodología científico-social weberiana, pero no equivalente⁽¹⁾. La propuesta de interpretar el totalitarismo bajo el prisma del tipo ideal se debe también a Todorov quien, en un trabajo anterior al referenciado (Memoria del bien, tentación del mal, ed. Península, 2002), arrojó algo de luz sobre el tema. El inconveniente de tal aproximación consiste en que la definición resultante, sin desde luego obtener para sí (ni pretenderlo) un estatuto de positividad científica, se ajusta más a un modelo definicional rígido, de corte linneano (desde el que se distingue entre género y especies), que a un modelo evolucionista, en función del cual es posible modular las definiciones según su genealogía histórica, anclada sobre una raíz y desarrollada analógicamente, más acorde a una lógica de conceptualización procesual⁽²⁾. Sin abandonar el recurso al tipo ideal, cabría reformular históricamente la noción de totalitarismo como una forma política que en virtud de los avances tecno-científicos cristaliza en la primera mitad del siglo XX, recupera, secularizados, rasgos del absolutismo teocrático y experimenta tenues modificaciones tras la II Guerra Mundial.

Recuperemos en todo caso el planteamiento de Todorov. Aceptando que de lo que se trata es de llegar a una noción cabal del totalitarismo, ahormada al formato weberiano, la estrategia inicial, delimitadora, pasa por presentarnos a modo de contraste el concepto que entiende que es su contrapuesto, el de la democracia liberal. Esta decisión tiene la virtud de situar la cuestión del totalitarismo en un marco cognitivo plenamente moderno, coetáneo a la Ilustración, puesto que la referencia a este tipo de democracia (liberal) abandona el tradicional sistema aristotélico de clasificación de las formas políticas, optando en su lugar por una división dual en la que entran

en juego nuevas categorías de análisis. Así, el criterio de demarcación se trazará de acuerdo a doble eje conceptual que distingue entre autonomía y heteronomía y entre el individuo y la colectividad. Según ello, la democracia queda definida como aquel sistema de organización política que garantiza tanto la autonomía individual como la colectiva. Esta caracterización implica el establecimiento de dos principios generales: a) el principio del pluralismo, constitutivo del carácter autónomo del individuo, en función del cual el sistema político democrático rehúsa configurar ideal alguno de convivencia humana por encima de otros, y b) el principio de igualdad de todos los miembros de la sociedad política ante la ley. La adición de ambos principios nos conduciría, siempre según Todorov, a la articulación de un régimen justo, legítimo, que hace comprensible en términos racionales la exclusividad estatal del uso de la violencia. La justicia, institucionalizada en el Estado de derecho, sería, por tanto, algo así como el género próximo de la definición de la democracia liberal, reservando el dominio de su aplicación al espacio público**(3)**.

Una vez apuntados los rasgos definitorios de la democracia liberal, se estaría en una disposición adecuada para perfilar el fenómeno del totalitarismo, el cual se nos revela como la cara en negativo de las especificidades de aquella, esto es, como la privación de la autonomía individual y colectiva. Esta doble negación se manifestaría de manera más explícita e hiriente en lo que respecta a la autonomía del individuo, por cuanto su rechazo no se refleja únicamente en la imposición de un ideal único de vida en común; implica asimismo -por extensión- la intromisión del poder político en la esfera privada del individuo. Acotada a la dimensión pública, la supresión del pluralismo afecta a la existencia de una oposición política, de unos medios de comunicación independientes, o de un sistema económico no determinado por directrices políticas. Llevado a su límite, un sistema carente de pluralismo cancela la posibilidad de gestación de relaciones personales. En relación a la erradicación de la autonomía colectiva, los efectos no son, a primera vista, tan evidentes. El mantenimiento de una ficción igualitaria, mediante la utilización de la propaganda, es una eficaz vía de encubrir tal erradicación. A su vez, la instrumentalización del ordenamiento jurídico puede contribuir a presentar como legal un orden levantado sobre la jerarquización social y un reparto inequitativo de privilegios. Con todo, la clave que acaba por diferenciar al totalitarismo, mediante la cual la heteronomía individual y el desigualitarismo legal quedan puestos en un segundo plano, reside en lo que Todorov denomina utopismo, es decir, en una suerte de milenarismo terrenal sobre el que se fundamentaría la legitimidad de un tal proyecto político.

En tanto concepción armonista del mundo, el utopismo parte de una idea única y preestablecida de la sociedad perfecta y entiende la consumación de la felicidad como una empresa colectiva exclusivamente humana. De evidente ascendencia religiosa, transforma la función crítica de las utopías en un objetivo real, instaurando un dogma secular desde el que se justifica la acción de los sistemas totalitarios. Es importante no confundir el signo trascendente del utopismo con cualquier lógica metafísica o religiosa: lo propio del totalitarismo radica en el mutuo acople entre esta dimensión y la política**(4)**. De hecho, la particularidad de esta teología atea estriba en el discurso programático sobre el que se levanta, puesto que “muerto Dios” se requiere de un credo firme que le sustituya. Este es el rol que, según Todorov, va a venir a jugar el cientificismo. El cientificismo se basa en las dos premisas siguientes: la estructura del mundo es coherente, y el ser humano, a través de la razón, puede acceder a su conocimiento. Y, a su vez, contiene otras dos implicaciones: gracias a su conocimiento el ser humano puede transformar el mundo, y conocimiento científico y moral no se contradicen**(5)**. Estas implicaciones dejan preparado el terreno para la formulación del mito nuclear del totalitarismo, el de la creación de una sociedad nueva, basada en un hombre nuevo. No obstante, el cientificismo no es ciencia, puesto que si

esta avanza gracias a la metodología crítica propia de sus protocolos de verificación; aquel, aun descansando en sus resultados, construye una metaciencia acrítica, una ideología. No se trata, por lo demás, de una ideología inédita: el cientificismo hunde sus raíces en el clima de la Ilustración y cristaliza en el siglo XIX, expresado en el cientificismo histórico marxista y el cientificismo biológico de Gobineau –embriones de los totalitarismos del siglo siguiente**(6)**.

El utopismo y el cientificismo constituirían así los elementos fundacionales de la doctrina totalitaria, en cuya configuración acabada aparece un último factor: el recurso a la violencia como conducta inherente a los movimientos revolucionarios. Así, la guerra se revela como la ley básica de la vida, ya sea en su variante de lucha de clases, ya en su variante de lucha de razas. En ambos casos, nos encontramos con una visión maniquea y excluyente de la realidad cuya expresión práctica se refleja interiormente en forma de Terror o, exteriormente, en forma de conflicto bélico frente a otras naciones. La plasmación real de tal doctrina emerge por fin en el primer tercio del siglo XX, con la ascensión al poder del nacionalsocialismo y el comunismo –el cual, contrariamente a lo que afirma su pretendido internacionalismo, no es universalista, no solo por la expulsión teórica decretada sobre una parte de la población (la burguesía), sino por la orientación real que siguió el régimen soviético, según la política del socialismo de un solo país en la que quedaban convenientemente reunidos los intereses de Rusia con los propósitos de la revolución comunista. No obstante, la agrupación de aquellos dos sistemas bajo una misma etiqueta, la del totalitarismo, no deja de resultar aun hoy día polémica, habida cuenta de la hostilidad que ambos bandos se profesaron mutuamente y la tendencia a tratar al nacionalsocialismo como caso inconmensurable, en razón de la excepcionalidad del Holocausto.

II. La odiosa comparación: comunismo versus nacionalsocialismo.

La validez de la noción de totalitarismo se ve en este punto subordinada a su capacidad para solventar el problema de la comparación entre el nacionalsocialismo y el comunismo. Por añadidura, su funcionalidad debe previamente dar cuenta de las contradicciones internas que el concepto muestra, tanto en el discurso como en el ejercicio de dichos sistemas. Todorov cifra estas contradicciones en tres: en primer lugar, nos encontramos con la clásica antinomia de la necesidad y el libre albedrío a la que se enfrenta toda ideología cientificista, puesto que si el curso de la historia está predeterminado no se explica porqué se haya de terciar en él. Para resolver esta contradicción, la intromisión de la acción humana suele justificarse acudiendo a una metáfora obstétrica, de modo que los agentes procederían algo así como de comadrones de la historia. La segunda antinomia alude a la condición moderna o antimoderna del totalitarismo. Este punto se encuentra estrechamente vinculado con el asunto de la comparación, debido a la tradicional adscripción del nacionalsocialismo a un sistema de valores conservador, y del comunismo a un ideario progresista. Sin embargo, no cabe solventar el asunto de manera tan expeditiva, debido no solo a la fascinación que los avances tecnológicos producían sobre los nazis, o a la estructura social jerarquizada y al cabo tradicional, que el sistema soviético acabó conformando. Si bien la cuestión continúa suscitando controversia, por nuestra parte estimamos que la clave vuelve a proporcionarla el cientificismo y el mito plenamente moderno que se levanta sobre su base, el del hombre nuevo**(7)**. La tercera contradicción detectada por Todorov atañe a la misma naturaleza del totalitarismo. Hasta ahora, uno de los rasgos definitorios de los totalitarismos concernía a su carácter ideocrático, por cuanto el utopismo -más allá de su contenido- constituía su fuerza motriz. El interrogante que nuestro autor pone sobre la mesa se refiere al estatuto cratológico, de persecución y mantenimiento del poder por el poder y, es más, a la condición estratocrática que podría andar tras la fachada ideológica del totalitarismo**(8)**. El grado de contradicción resultaría en esta

ocasión menos acusado, toda vez que la adquisición del poder político no puede alcanzarse únicamente a base de doctrinas, por muy sólidas o racionales que se pretendan.

La constatación de Todorov no obstante es de interés puesto que le sirve para examinar las inflexiones que durante su historia experimentó la Unión Soviética. El asunto, por tanto, rebasa el asunto de las contradicciones para entrar de lleno en el de la comparación con el nacionalsocialismo. Ciertamente, este último sistema no perduró lo suficiente como para someterlo, en este punto, a un escrutinio de tal orden. Sin embargo, las dificultades a las que se vio expuesta la Unión Soviética en relación a la aplicación congruente de su ideología sí que permiten arrojar una conclusión comparativa, como enseguida veremos. Contemplemos antes las cuatro inflexiones que identifica Todorov en el régimen soviético, vinculadas a los liderazgos sucesivos de sus dirigentes: Lenin, Stalin, Krushev y Brezhnev. Tales periodos atestiguan, correspondientemente, la introducción del recurso al Terror, la puesta en marcha de una política de signo imperialista, la burocratización del régimen (que corre en paralelo a la desactivación práctica, no teórica, de la doctrina comunista), y la recuperación de ciertos márgenes para el desarrollo de la vida privada. De entre dichos giros, el más relevante es aquel -acaecido tras la muerte de Stalin- mediante el cual la ideología deja de tener un papel preponderante y se sostiene tan solo a modo de ilusión o fachada. De acuerdo con el planteamiento presentado, el componente ideocrático del totalitarismo quedaría atenuado, pero no forzosamente en suspenso. Ahora bien, la oportunidad de este análisis radicaría más bien en las consecuencias que de él se desprende –consecuencias, y a eso íbamos, capaces de ponerse en contraste con el caso nacionalsocialista.

Justamente, el capítulo en el que Todorov aborda el asunto de la comparación de ambos sistemas, justificándola (y acreditando por ende la validez del concepto de totalitarismo), tiene la virtud de precisar las semejanzas, pero también de hacer notar las diferencias que se dieron. En efecto, la primera diferencia en la que se detiene Todorov incumbe a la mentada inaplicabilidad del comunismo o, vale decir, a la brecha infranqueable entre ideología y realidad que manifiesta el sistema soviético. Así, si bien el recurso a la propaganda masiva resulta similar en ambos casos, el discurso soviético posee un componente ficticio mucho mayor que el nacionalsocialista: la necesidad de enmascarar los resultados es imperiosa. Ciertamente, esta diferencia no puede entenderse sin recordar la desigual duración de los casos comparados; de haber perdurado en el tiempo, el discurso nazi no habría resistido sin intensificar su farsa. Cabría aducir, y acaso a ello esté apuntando Todorov, que el contraste con la realidad perjudicaría siempre más al comunismo, habida cuenta del horizonte pletórico que postula. No obstante, tampoco hay que olvidar que un sueño utópico alimentó asimismo a los partidarios del nacionalsocialismo(9).

La segunda diferencia que nos presenta Todorov trata de las opuestas raíces ideológicas de las que brotan ambos sistemas. Acertadamente, su análisis no recae en la perezosa y equivocada tendencia que emparenta al nacionalsocialismo con la derecha y al comunismo con la izquierda. El odio al burgués, el rechazo a la economía libre de mercado(10), o su desapego en relación a un sistema de costumbres conservadoras son posturas compartidas por nazis y comunistas, y es conocido el rechazo que a estos últimos les inspiraba la propia dicotomía izquierda/derecha. Frente a aquella adscripción tradicional, Todorov reubica la diferencia en un criterio de corte religioso, abundando en la tesis que caracteriza al totalitarismo en términos de religión civil. De este modo, el comunismo aparecería como el legatario secular del cristianismo, mientras que el nacionalsocialismo estaría asociado al paganismo. La tercera y última diferencia expuesta se desprende de la especificidad del Holocausto. Todorov interpreta el proyecto de la “solución

final” como un fin en sí mismo, singularizando específicamente el crimen nacionalsocialista frente a las ejecuciones, igualmente criminales, realizadas por los comunistas, pero cuyo cumplimiento constituían un medio para un fin superior, no un objetivo de por sí. Aunque sobre este punto concreto Todorov no se pronuncia, consideramos que su interpretación no desequilibra el juicio ético entre ambos regímenes. La aniquilación sistemática ejercida por los nazis obedecía a una política racial antisemita, desde la que se decidió poner en práctica el genocidio judío, sin esperar otro resultado que su extinción. De los crímenes comunistas, en su lugar, se esperaba el nacimiento de una nueva era igualitaria -en rigor: el comienzo de la historia-, libre de burgueses. El propio Todorov no es insensible a las dificultades que suscita el juicio comparado y reconoce explícitamente el desnivel que entre la opinión pública todavía perdura a favor del comunismo**(11)**.

Más allá de este hecho -que a su parecer habría de corregirse-, queda certificada la pertinencia del concepto de totalitarismo, dadas las equivalencias históricas y estructurales de sus dos vertientes: surgieron en la misma época, se opusieron a las mismas instituciones y se nutrieron de un mismo patrón mesiánico. Más aún, responden -siempre según Todorov- a un mismo tipo de racionalidad, de signo instrumental. Por consiguiente, las acusaciones de irracionalidad lanzadas contra los totalitarismos serían improcedentes, puesto que los sistemas que levantan configuran estructuras en modo alguno arbitrarias: el papel que ha de jugar el Estado y la programática política están claramente definidos, así como la concepción del mundo de la que parten -otra cosa es la valoración moral o técnica que nos susciten**(12)**.

III. La complicidad artística de las vanguardias.

Lo antedicho nos coloca en disposición de entender acabadamente las relaciones de complicidad entre las vanguardias y los totalitarismos que, como se ha adelantado, el mismo Todorov analiza en su ensayo “Artistas y dictadores”. El estudio se detiene en primer lugar en las corrientes estéticas que surgieron a principios del siglo XX en Italia, Alemania y Rusia y pasa, a continuación, a examinar el perfil artístico de los dictadores que alcanzaron el poder en estos tres países. A modo de introducción, nuestro autor constata cómo el doble impulso que, por decirlo a la manera de Walter Benjamin, fomentó la estetización de la política y la politización de la estética**(13)**, brotó de las ideas generadas durante el romanticismo. Fue entonces cuando la estética, recogiendo el testigo de un ámbito doctrinal en declive (la religión), quiso alzarse como una fuente privilegiada de conocimiento, aquella en la que venían a reunirse los saberes objetivos y subjetivos de la humanidad. Al igual que había hecho en el pasado la religión, o que haría la ciencia en el futuro, esta pretendida ubicación cognoscitiva superior no podía dejar de afectar al diseño de la convivencia social. Entre las figuras que protagonizaron el romanticismo, fue el filósofo idealista Friedrich Schiller quien, en sus Cartas sobre la educación estética (1795), estableció de manera más explícita la conexión entre las actividades política y artística. Más adelante, a mediados del siglo XIX, cuando los avances de la ciencia eclipsaban al movimiento romántico, el compositor Richard Wagner publicó dos obras (El arte y la revolución y La obra de arte del futuro, ambas de 1849) en las que vino a reactivar de un modo tan rotundo como utópico, el sueño de una sociedad artística. La meta radicaba en construir un sistema social en el que cada individuo se condujese como un creador artístico, dado que la realización plena del hombre consistía precisamente en hacer arte. Esta concepción, que más adelante el propio Wagner mitigó, limitando sus pasiones sobre la obra de arte total, apostaba en consecuencia por emprender una revolución social orientada a tal fin.

Pues bien, estas ideas son las que a principios del siglo XX van a experimentar una actualización, en el doble sentido político y artístico al que nos estamos refiriendo. Desde la esfera del arte surge un conjunto de movimientos dispares -las denominadas vanguardias históricas- que guardan en común el pretender afectar sobre todas las esferas de la actividad humana, particularmente sobre la sociedad y la política, y el no conformarse con presentarse como novedosas, puesto que a su vez desean hacer tabla rasa del pasado, repudiando toda tradición heredada. Al mismo tiempo, desde el terreno de la política se abren paso nuevas ideologías y proyectos (totalitarios) que postulan igualmente una transformación radical de la realidad y una impugnación rotunda del pasado, recurriendo si es necesario a la violencia. La simultaneidad de ambas tendencias posibilitará la influencia mutua entre estos ámbitos y, en su caso, la instrumentalización de uno sobre otro -si bien, insistimos, su parentesco no es casual al proceder de la misma matriz cultural. Tampoco es fortuito que estas corrientes políticas y artísticas cristalicen en una misma época, un periodo que conoce una modificación acusada de las costumbres de la población derivadas del progreso científico e industrial (entrada de la electricidad en los hogares, aparición de los primeros automóviles, etc.)(14), y atestigua una hostilidad entre las naciones sin precedentes debido al alcance, cuando menos geográfico, de las prácticas imperialistas. El inicio de la I Guerra Mundial no vino sino a intensificar esta atmósfera, violentando hasta el paroxismo el respeto a las costumbres, la observación a ciertos límites que se pensaban infranqueables y precipitando asimismo la alteración de los ritmos de la sociedad. Este clima que asola Europa, de absoluto declive de las tradiciones, dejaba el terreno abonado para el triunfo de nuevos ideales en forma de religiones políticas o artísticas. De acuerdo con este contexto, Todorov acota su análisis cultural a los tres países en los cuales el poder político va a caer bajo el dominio totalitario.

IV. Movimientos, manifiestos y dictadores.

1. Italia.

El primer caso estudiado es el italiano, en cuyo interior se desarrolló el futurismo ingeniosamente promovido por Marinetti. Su Manifiesto futurista aparece publicado en el periódico francés *Le Figaro*, el 20 de enero de 1909, y en él nos encontramos con un enaltecimiento de las nuevas tecnologías, de la velocidad y del industrialismo, con una apología en definitiva de lo nuevo, que rechaza el pasado y viene acompañada por una alabanza a la disposición agresiva y belicosa del hombre, orientada incluso a la transformación de su naturaleza; esta mentalidad radicalmente progresista quedará expresada un par de años después en lo que se presenta como el principio absoluto del futurismo: “el devenir continuo y el progreso indefinido, fisiológico e intelectual del hombre”. Desde el inicio de este movimiento nos topamos con la constante totalitaria del mito del hombre nuevo, formulado en esta ocasión como el hombre multiplicado, situado -en palabras de Nietzsche- más allá del bien y del mal. Por lo demás, y desbordando ya el marco de los aspectos estilísticos y formales, en las sucesivas publicaciones y manifiestos de esta corriente se repiten los motivos que marcan el espíritu político del momento: antiparlamentarismo, reivindicaciones sociales, elogio de la juventud, etc. Es conocida la amistad que se profesaron Mussolini y Marinetti al punto de que la adscripción del futurismo al fascismo resulta explícita: el propio Marinetti puso en circulación un panfleto en 1924 llamado *Futurismo y fascismo* que corroboraba la afinidad entre ambos movimientos.

Si nos detenemos ahora en la figura de Mussolini, su relación con la cultura nos coloca ante la revalorización de la analogía entre el artista y el político, que encuentra precedentes en la obra de Platón y que el romanticismo se encargó de sistematizar. No es ocioso recordar en este punto

la adscripción socialista del joven Mussolini, ni su temprana admiración por las obras de Marx y Nietzsche(15). De este modo, una vez conquistado el poder, Mussolini entendió su tarea como la de un artesano, en particular, como la de un escultor que debe modelar el material con el que trabaja (en el caso del gobernante, las masas) y dar forma a su obra. Estamos en la fase auroral de la estetización moderna de la política, estetización que implica priorizar los espectáculos de masas (fiestas, desfiles, marchas...) y donde la arquitectura cobra el estatuto de arte supremo, tal y como el ejemplo italiano se encarga de demostrar. Consideremos a continuación el caso alemán, nación en la que se potencia el tono de estas manifestaciones(16).

2. Alemania.

El principal movimiento de vanguardia surgido en Alemania a principios de siglo fue el expresionismo, el cual tuvo un carácter muy heterogéneo y cuyo rasgo común más destacado descansa en la primacía que otorga a la dimensión interior, subjetiva, del artista, contraponiéndose así a la escuela impresionista. El marcado acento individualista del expresionismo no impide encontrar notas estilísticas compartidas entre sus figuras más relevantes (Munch, Kirchner, Nolde, Heckel...), como la torsión de la realidad, el gusto por los trazos relampagueantes, o un cierto pesimismo existencial fruto de esa visión personal, un tanto aislada o de repliegue sobre sí, que caracteriza al movimiento. Asimismo, el expresionismo supone una ruptura con la herencia del pasado, sin por ello postular el advenimiento de una nueva era. Sin dejar de lado su estudio, Todorov prefiere centrarse en los grupos nacidos tras la I Guerra Mundial: el colectivo Noviembre y, sobre todo, la Bauhaus, escuela artística y de diseño de orientación arquitectónica que a su juicio recupera el principio del programa wagneriano de la obra de arte total y, por tanto, sí pretende influir sobre la sociedad. Encabezada por Walter Gropius, el proyecto de la Bauhaus tiene un alcance integral en tanto busca, a través de la arquitectura, modificar la vida cotidiana de las personas y, al tiempo, absorber el resto de las artes (ante todo, la pintura y la escultura). Este propósito de unificación artística y horizonte social retoma el espíritu de la obra de arte total de Wagner, pero pasando la arquitectura en esta ocasión a ocupar el lugar que tenía la ópera. La llegada del fotógrafo y teórico Lázló Moholy-Nagy a la Bauhaus, donde ejerció la docencia durante cinco años, intensificó esta tendencia, completamente romántica en su caso -pensaba que la finalidad del arte era lograr una síntesis de la vida humana-, pese a su adscripción al constructivismo ruso.

La relación de las vanguardias artísticas alemanas con la política nacionalsocialista son complejas y atravesaron, ante todo por lo que respecta al expresionismo, distintas fases (17): de un primer momento de colaboración parcial(18) (sin duda interesada, por ambas partes), se pasó a un absoluto rechazo político de lo que acabó tildándose “arte degenerado”. Y si bien sobre el plano ideológico-político la Bauhaus se situó en las antípodas del nacionalsocialismo -no en vano sus máximas figuras se vieron forzadas a exiliarse (Gropius, van der Rohe, etc.) y la escuela tuvo que cerrar en 1933 por razones políticas-, tampoco es ningún secreto que sus miembros no rehusaron llevar a cabo proyectos arquitectónicos financiados por los nazis. Pasando al análisis de la figura del dictador, la relación de Hitler con el arte fue todavía más intensa que la que mostró el Duce italiano. Es sabido que Hitler fue estudiante de Bellas Artes, quiso ser arquitecto (proyectando sus megalómanas ambiciones en Albert Speer), y tenía a Wagner por un genio superior, un precursor de su obra y la única figura con la que accedía a compararse. Además, la inclinación estética estaba extendida en el espíritu nacionalsocialista: según nos recuerda Todorov, “más de la mitad de los miembros del primer gobierno nazi de Hitler había realizado en el pasado algún tipo de actividad artística” (2010: 233). De entre ellos, destacaba el que fuera ministro de Propaganda, Joseph Goebbels, quien se consideraba a sí mismo escritor y defendió

hasta donde pudo el papel de las vanguardias artísticas alemanas. El recurso al arte por el régimen nazi no puede considerarse, pues, meramente propagandístico, aun siéndolo en gran parte. Al igual que en el fascismo italiano, nos encontramos aquí con una reiterada orquestación de desfiles y marchas triunfales, celebradas por todo lo alto, en las que se vuelve a plasmar la estetización de la política. No obstante, el arte cobra ahora una dimensión superior, de signo religioso(19), extraída de su carácter supuestamente autorreferencial –en cuanto define sus propias finalidades- y su alcance transformador, que la política debe replicar. De este modo, el arte viene a legitimar la ideología del hombre nuevo propugnada por el nazismo. Desde este punto de vista, la conexión con la mentalidad de las corrientes vanguardistas es total, pese a la ruptura finalmente decretada por el régimen y su apuesta por un estilo neoclásico y grandilocuente –por cierto, muy parecido al que se impuso en la Unión Soviética(20).

3. Unión Soviética.

En efecto, en la Unión Soviética se reprodujo en parte el patrón alemán de acercamiento y posterior distanciamiento entre la política y las vanguardias. Por descontado, el paralelismo no es absoluto: las vanguardias no aparecieron en Rusia hasta 1910 y sus primeras manifestaciones alentaban una distinción radical entre arte y sociedad, a través de artistas como Vasili Kandinsky, que hacían dejación de los fenómenos del mundo real, o Kazimir Malevich, fundador del suprematismo (o según sus palabras, mundo de la no representación, o mundo no-objetivo). En lugar de representar objetos perceptibles, esta corriente recurría desde un enfoque estilístico a la abstracción geométrica como vía desde la que avivar la pura sensibilidad. Estamos pues ante un estilo formalista, que tendrá algunas dificultades para abrirse paso una vez consolidado el poder soviético, aunque resistirá. Asimismo, Rusia recibe durante la segunda década del siglo la influencia del futurismo italiano, como prueba la amistad que se estableció entre Mayakovski y Marinetti, y que el ruso plasmó en su texto de 1912: La bofetada al gusto del público. Sin embargo, la aportación propiamente rusa a las vanguardias radica en un movimiento nacido entre 1914 y 1918, que hacía hincapié en el vínculo existente entre las obras artísticas y el contexto social: el constructivismo.

Según lo interpreta Todorov, hablamos de un movimiento que sitúa la vida por encima del arte, por lo que estilísticamente se dejan de lado las perspectivas formalistas(21). Esta aproximación encaja conceptualmente con el experimento político que nace en 1917, lo que gracias al apoyo institucional redundará en beneficio de su difusión –si bien no cabe entender el constructivismo como el movimiento artístico privativo del comunismo. De hecho, la mayoría de las vanguardias artísticas europeas celebraron en un primer momento la Revolución y la política cultural soviética acogió favorablemente, al menos en un primer momento, tales manifestaciones. La clave sobre la buena recepción de las vanguardias –acotada en realidad a la década de los años veinte-, se encuentra en el papel que jugó el Comisariado del Pueblo para la Educación, dependiente del ministerio de Educación y Cultura, gestionado por Anatoli Lunacharski. En todo caso, el constructivismo patrio acaparó la mayor parte de los focos, encarnado entre otras figuras por artistas de la talla de Alexander Rodchenko, en el terreno de la pintura, Vladimir Tatlin, en el de la escultura, o el citado Mayakovsky, en el ámbito de las letras.

El constructivismo, al igual que otros movimientos, tuvo su propio manifiesto, El Manifiesto realista, firmado por Naum Gabo y Antoine Pevsner (hermanos y escultores), en el que se ponía en suspenso la relevancia de las vanguardias tales como el futurismo y el cubismo, y se apostaba por un arte fundamentado en la realidad espacio-temporal. Literalmente se afirmaba que: “la actuación de nuestras percepciones del mundo en forma de espacio y tiempo es el único objetivo

de nuestro arte plástico”. No obstante, el teórico más radical del constructivismo fue Nikolái Chuyak, quien sostuvo que el objetivo del constructivismo consistía en “construir la vida”. De acuerdo con este principio nos acercamos a una concepción más totalitaria del arte en tanto se propicia, de nuevo un poco a la manera del proyecto wagneriano, la confusión entre la vida artística y la vida política. En este sentido, el método para poner en práctica dicha visión en el campo de la literatura estribaría en renegar de la literatura artística, para dar paso a la literatura fáctica, una suerte de reflejo de lo que sucede y se dice en la vida corriente, y donde la única habilidad que habría de desarrollar el artista se reduciría al montaje. En última instancia, dicha visión encierra la tesis de que todo el mundo es artista, en la medida en que adopte una disposición receptiva y constructora, esto es, la misma actitud que manifiesta un obrero o un ingeniero. Con el curso de los años, las prácticas vanguardistas en la Unión Soviética, constructivismo incluido, ven perder su prestigio en beneficio de un arte que se subordina a los supuestos intereses de la sociedad, cada vez más identificada con el Estado, es decir, con el Partido. La caída en desgracia de sus figuras más célebres es simultánea a este proceso, acontecida en ocasiones de forma dramática (suicidio de Mayakovski en 1930, muerte en 1938 en el campo de trabajo de Vladivostok del poeta Osip Mandelshtam, etc.).

Si detenemos nuestra atención en la postura de Stalin y, en general, del régimen que se consolidó bajo su liderazgo (el estalinismo) no cabe sino concluir que, pese al precedente de los años veinte, esta fue contraria a la experimentación vanguardista. Sin embargo, no por ello resulta impertinente considerar la concepción soviética ajena a su espíritu. Tal y como señala Todorov, hay que puntualizar la máxima de W. Benjamin cuando afirmó que: “el fascismo tiende a estetizar la vida política. La respuesta del estalinismo es politizar el arte”. Es cierto que a partir de 1932 se implantaron medidas unificadoras y centralistas, que limitaban la existencia de asociaciones a una por gremio (Unión de Escritores, Unión de Pintores, etc.). Asimismo se definió el único estilo válido al que debían recurrir: el llamado “realismo socialista”(22). Pero el estalinismo también fomentó una actividad política estetizante, no exenta de desfiles y demostraciones de fuerza. El mismo Stalin asumió el papel de “ingeniero de las almas humanas”, tomando como canon de conducta la actitud creativa de los artistas –solo que en su caso tiene a mano hacer lo que ningún artista de vanguardia (o romántico) puede, pero desea: transformar el mundo(23). La biografía intelectual de Stalin, por lo demás, revela un entusiasmo juvenil por la narrativa rusa del XIX (Chejov) y el romanticismo de Victor Hugo y, llegado al poder, un interés sin duda instrumental por relacionarse con los artistas del momento, pero quizá alimentado por una secreta sintonía motivacional –sintonía por cierto que el sentenciado Trotsky hubiese suscrito igualmente. Comoquiera que sea, el propósito redentor, más aún, transformador que actúa como motor de la ideología comunista, en la que el líder pasa a ocupar el lugar de un Dios, coincide con el ambicioso espíritu artístico desplegado desde el idealismo romántico.

El texto de Todorov concluye remarcando tal equivalencia filosófica, de signo maniqueísta y alcance totalitario, encaminada a configurar una nueva humanidad y arrasar con todas las tradiciones heredadas (¿no crea Dios ex nihilo?). Dejando de lado el protagonismo que de forma directa tuvieron los políticos, nuestro autor se pregunta por la responsabilidad que cabe achazar a los artistas. Su juicio parece limitarse a lamentar su grado de ingenuidad política, aunque no deja de mencionar el dato no menor de que el arte, a consecuencia del romanticismo, cobrase significación religiosa. ¿Se tomaron entonces algunos artistas por los clérigos del futuro? Este es en gran medida el interrogante que el historiador del arte y conservador de museos, Jean Clair, abordó con una década de antelación.

V. La perspectiva “conservadora”.

En efecto, en 1997 el por aquel entonces director del Museo Picasso de París, Jean Clair, publicó un opúsculo titulado *La responsabilidad del artista* en el que puso en cuestión el prestigio de las vanguardias artísticas de principios del siglo XX, dada su concomitancia con las ideologías políticas totalitarias. Su ensayo rebasa el compás temporal analizado por Todorov y se centra en dos intervalos históricos, antes y después de la II Guerra Mundial, llegando hasta el presente. Asimismo presenta una concepción de lo moderno en virtud de la cual se explica la inmunidad de la que gozan las vanguardias, aun sin identificar completamente ambas categorías. Su propósito, en definitiva, consiste en determinar a qué obedece la falta del sentido autocrítico del movimiento vanguardista, todavía en boga, máxime teniendo en cuenta sus vínculos de origen tanto con el nacionalsocialismo como con el comunismo. Parte de la respuesta puede formularse en términos epistemológicos: a partir de un punto determinado, las labores artísticas adquieren un estatuto de autonomía, un grado auto-referencialidad tal que sus producciones dejan de necesitar validación externa. Se trata de un proceso de formalización similar al que informa la constitución de las ciencias positivas, libre de enfrentarse a los protocolos de la crítica racional. El arte se enviste así, sin el menor pudor, como dogma religioso o, si se prefiere, fundamentalista. De este modo, el ensayo recoge el guante lanzado por Hans Magnus Enzenberger, cuando cuatro años antes de la publicación del libro de Clair, en un capítulo de *Perspectivas de la guerra civil*, reprobaba la complicidad que el vanguardismo (singularmente, el expresionismo alemán y el futurismo italiano) mantuvo con el pensamiento y la acción totalitarios.

El planteamiento de Clair pasa, en primer lugar, por esclarecer el lugar que ocupa el concepto de modernidad en el discurso cultural, a fin de deslindarlo -sin perjuicio de su interconexión- del de vanguardia. Previamente, evoca dos constantes que nos introducen en este tema y no hacen sino aumentar las sospechas que suscitan las vanguardias: 1) el presupuesto de que siempre se han situado del lado de la democracia y a favor de las ideas ilustradas, en detrimento de su relación, bien documentada, con el espiritualismo irracional de principios de siglo, y 2) su interpretación como reflejo artístico del progreso de la humanidad. Esta última constatación no resulta arbitraria, toda vez que viene envuelta en una identificación facilona entre progreso y modernidad. Pero ni estas dos nociones son equivalentes, ni desembocan automáticamente en la eclosión de las vanguardias. Urge por tanto esclarecer cuál es el significado de la modernidad en el arte.

VI. Las vanguardias no son modernas.

Nuestro autor recurre a la etimología y al hito de la Querrela de los antiguos y los modernos para enmarcar el asunto. Lo moderno, en un principio -según se desprende de la noción de *modernus* que utiliza Casiodoro- no hace referencia a lo nuevo o actual, sino que guarda relación con la justa medida, con el modo apropiado o acorde, tal y como se infiere de su sentido musical. Esta acepción, que entronca con las ideas de equilibrio y moderación, y también de modelo, continúa vigente hasta el siglo XIX, época en la que se produce una grieta semántica aunque no tan profunda como se piensa. Nótese cómo, de acuerdo con esta interpretación, la controversia del siglo XVII no altera en lo sustantivo aquel significado de lo moderno, puesto que, pese a su espíritu innovador, de desbordamiento de la tradición, no cabe caracterizar la actitud de los modernos como agitada o excesiva. Esta inquietud, este estilo efervescente y excitado, empezará a consolidarse únicamente en la segunda mitad del XIX, debido ante todo al uso que le dará su primer representante, en el sentido contemporáneo del término: Ch. Baudelaire. Ahora bien,

justamente la mención a Baudelaire permite corroborar la frontera que se da entre modernidad y progreso y, por extensión, entre modernidad y vanguardia.

Según nos la presenta Clair, la modernidad en Baudelaire integra, sin menoscabo de sus alusiones a la instantaneidad y perplejidad de la vida del momento, un componente de reflexión que otorga empaque y temperatura artística a esa conciencia de fugacidad. No resultaría así impropio situar la obra y pensamiento de Baudelaire en línea con un enfoque clásico del arte, no progresista (idea que el propio Baudelaire calificaba de “religión de imbéciles y perezosos”), es decir, con una concepción -sujeta a múltiples modulaciones- que no entiende el bagaje del pasado, ni el decurso histórico de un modo lineal, unilateral. En esta perspectiva clásica los avances únicamente se darían a escala técnica, sin embargo las formas artísticas responderían a un esquema cíclico, de auge y decadencia, ajeno a propósitos utópicos u orígenes míticos. Frente al carácter atemperado que presenta la noción de modernidad, la ruptura decisiva que va a experimentar el campo de lo artístico va a venir de mano, como hemos visto, de un movimiento de hechuras historicistas procedente de otras latitudes: el romanticismo.

El detonante de la ruptura se activa con el subjetivismo de Kant, quien reubica la médula del discernimiento estético en el sentimiento individual. Acaso sin pretenderlo, Kant prendió la mecha de una corriente entregada a un porvenir fabuloso, que solo el arte (como medio sustitutivo de la religión) podía consumir. Todo sentido de mesura, de laboreo pausado y concienzudo, casi artesanal, que conservaban los oficios artísticos queda devastado por la entrada en escena de la idea del genio creador que, impulsivo y arrebatado por fuerzas telúrico-históricas que le sobrepasan, es capaz de vislumbrar taumaturgicamente el origen y fin de los tiempos. No obstante, el factor que termina por conformar una proyección progresista del arte y, al cabo, vanguardista, estriba en el cortocircuito que fusiona al romanticismo con el pensamiento ilustrado. Se trata de giro extraño, diríase contranatura, dado el manifiesto antagonismo que existe entre ambas tendencias, pero que aplicado sobre el plano estético guarda su razón de ser. Y es que la Ilustración, aun de modo racional, alimenta asimismo una visión progresista de la historia, hasta el punto de hacerse utópica (onírica), levantada sobre el éxito de los avances de las ciencias positivas(24). Nos encontramos por tanto ante los rasgos definitorios del totalitarismo perfilados por Todorov: el utopismo y el cienficismo. En el razonamiento de Clair se constata, además, cómo la mentalidad científica refuerza la necesidad del olvido, cuando menos en tanto caducidad, como la cara opuesta del progreso, en lo que constituye la misma moneda de una filosofía de la historia que avanza ideológica y rectilíneamente (sin demasiado sentido histórico) hacia un mundo perfecto. Queda perfilado así un nuevo enfoque artístico, redentor, tanto como ajeno al pasado, que los artistas absorben como nuevos experimentadores plenamente convencidos de su singularidad genial. La cosecha de esta siembra comenzó a recogerse a principios del siglo XX, vía vanguardias.

VII. El expresionismo revisitado.

Jean Clair principia el examen de los frutos vanguardistas analizando la naturaleza del expresionismo alemán. La premisa de la que parte, tanto al analizar esta corriente, como cuando trata de un modo general de las relaciones entre cultura y totalitarismo, es la de que fueron las doctrinas políticas las que instrumentalizaron los movimientos artísticos, tergiversando su espíritu y apropiándose de su producción para sus propios fines. Dando por buena esta interpretación, es igualmente cierto que gran parte de los artistas de la vanguardia consintieron sin mayor resistencia a que se realizara este uso, cuando no lo impulsaron con entusiasmo. Pero lo crucial consiste en que, por debajo de estas complicidades, y como argumento que

precisamente las explica, existía una afinidad conceptual de base, una misma noción auroral y ególatra que hermanaba a unos y otros en el convencimiento de hallarse en el filo de la historia y ser los creadores de una nueva realidad extraordinaria. Rebasados los tiempos de la ascendencia religiosa, se requería de una iconografía inédita presta a legitimar simbólicamente el fantástico porvenir.

Para el estudio del caso alemán, Clair acude al lingüista Victor Kemplerer, testigo de primera línea del florecimiento y la consagración profana del nacionalsocialismo, y repasa el proceso de diseminación propagandística de un imaginario acorde a su proyecto, reformateando los gustos y costumbres de la población(25). Pues bien, fueron las innovaciones formales introducidas por el expresionismo las que, al menos en un primer momento, mejor reflejaron visualmente el carácter convulso, desgarrado y relampagueante de tal proyecto. La demostración no se limita a reportarnos una lista de ejemplos puntuales, entre la que sobresaldría el empleo tipográfico de la S angulosa por parte de las Secciones de Asalto nazi. Pueden detectarse asimismo pruebas de este estilo en otros ámbitos, como en los perfiles estilizados, cortantes y espasmódicos que encontramos en el cine y que el propio Hitler mimetizó (son famosas las fotografías que le tomó Heinrich Hoffman), trabajando la posición de su cuerpo, pero también su entonación vocal a fin de que las incisivas inflexiones de sus discursos radiados impresionasen a la audiencia. No es momento de insistir en la importancia que, en esta explotación estética, cobran los nuevos medios de comunicación.

En lo que ahora nos atañe, lo significativo estriba en los lazos que, con los auspicios de Goebbles, se anudan entre el régimen y expresionismo. De acuerdo con lo que este declaró en la 1ª Asamblea de la Cámara Imperial de las Artes Plásticas, en 1934: “nosotros los nacionalsocialistas nos consideramos sostén de la parte más avanzada de la modernidad en materia artística [y valoramos] la aportación artística del expresionismo y la abstracción a la revolución nacional” (Clair, 1998: 42). En esta atmósfera se trazó la llamada línea Munch/Nolde-figuras que se dejaron agasajar por el movimiento, cuando no, como en el caso del excomunista Nolde, lo apoyaron explícitamente- y se creó, siempre bajo la influencia de Goebbles, la Liga nacionalsocialista de estudiantes, a partir de la cual el nazismo pudo rodearse de un nutrido grupo de artistas (Barlach, Heckel, Schmidt-Rotthuff...), profesores y críticos culturales afectos al movimiento. Asimismo, desde el campo de las letras, el poeta expresionista Gottfried Ben manifestó sus simpatías con el nacionalsocialismo. Y Clair llega incluso a sugerir que los fundamentos teóricos de la escuela de diseño y arquitectura fundada por Gropius, la citada Bauhaus, aun clausurada por las autoridades prusianas en 1933, no resultaban incompatibles con ideologías ademocráticas. Es sabido que, de forma coetánea, el marxista Georg Lukacs ya criticó, valiéndose de los argumentos en contra de la abstracción esgrimidos por el profesor Wilhelm Worringer(26), el sedimento idealista-subjetivo, de cuño romántico, presente en el expresionismo alemán. Es más, el impulso irracional y pseudo-místico que blandían los artistas como fuente de inspiración, plasmado en producciones que desfiguraban la realidad, conformaban una cosmovisión (término muy apreciado por el régimen) completamente ajeno a los planteamientos realistas del marxismo.

VIII. El patrón desigual.

Ahora bien, tal y como muestra Clair, la avenencia no fue redonda, ni mucho menos. En el seno mismo del Partido nacionalsocialista dos corrientes culturales contrapuestas se disputaron su entrada en la doctrina oficial: frente a las predilecciones del doctor Goebbles, Alfred Rosenberg, a la cabeza del Frente de Lucha para la Cultura alemana, que él mismo instauró, respaldó los

aspectos más tradicionales de la misma, haciendo hincapié en la prevalencia de la mitología nórdica, igualmente romántica, que se perdía en la noche de los tiempos. Bajo su tutela, se puso en circulación la etiqueta de “degeneración” que, a la postre, y ganándose previamente el aval de Hitler, acabó colgando de toda manifestación de vanguardia. En 1937, la exposición de Munich, ciudad emblemática del movimiento, así lo vino a corroborar, poniendo punto final a la polémica. Se consumó con ello un recorrido similar al acontecido en el caso soviético, en el cual la complicidad inicial entre el régimen y las corrientes de vanguardia cedió paso a un hostigamiento por parte de las autoridades políticas, rematado a menudo en forma de asesinatos, para mayor gloria del mediocre arte realista. En cambio, en Italia, el acompañamiento estético-político logró sostenerse hasta los tiempos de la República de Saló, no solo gracias a la amistad entre Mussolini y Marinetti; hay que subrayar los buenos oficios desempeñados por Giuseppe Bottai, amante de la ópera, jerarca del movimiento y teórico del corporativismo quien, como ministro de Educación Nacional entre 1936 y 1943, impulsó la ley de protección de los bienes culturales. No es ocioso recordar que Bottai, en la reunión que mantuvo a petición de Dino Grandi el Gran Consejo del Fascismo del 25 de julio de 1943, votó a favor de la destitución de Mussolini, desentendiéndose en adelante del régimen fascista.

De las experiencias consideradas se infiere un patrón evolutivo ya insinuado sobre las relaciones entre vanguardia y totalitarismo, de acuerdo con el cual a un primer momento de concomitancia le sucedería la ruptura. No obstante, dicho esquema plantea varios interrogantes. Resulta evidente que la complicidad, cuando menos aparente, beneficiaba a los regímenes políticos en auge, en virtud del uso propagandístico de la producción cultural. Ahora bien, la rentabilidad del coqueteo no dejaba de ser atractiva para los artistas. Y, lo que es más importante, quizá no sea impertinente interpretar la desavenencia posterior como resultado de la acomodación del totalitarismo, ya triunfante, a esquemas de pensamiento y acción tradicionales, lo que no podía sino implicar una socavación del mito del hombre nuevo (igualmente compartido por comunistas y fascistas) y una pérdida, aun parcial, de su naturaleza originaria. Por tanto, antes de dar el salto al mundo de post-guerra e indagar acerca del derrotero de las vanguardias, conviene darle una última vuelta al asunto.

Clair, en el diálogo soterrado que continuamente mantiene con Enszenberger, defiende, sin menoscabo de sus acusaciones**(27)**, una actitud condescendiente en relación a las vanguardias. De su lectura no se desprende que exista consanguinidad conceptual alguna entre estas y el totalitarismo, sino, a lo sumo, una tenue afinidad electiva, procedente del mutuo entusiasmo que profesan hacia la dimensión de lo simbólico, quizá propicia para su compenetración mutua, pero forzada en cualquier caso por la instrumentalización política. El expresionismo se diferenciaría así del nacionalsocialismo en virtud de ciertos rasgos ajenos a este (por ejemplo, de un individualismo contrapuesto a toda fe en la comunidad)**(28)**. No obstante, la diferenciación sustancial en Clair vendría determinada -tal es nuestra interpretación- por la relación asimétrica entre ambos dominios, teóricamente autónomos, y en el que la responsabilidad de la fagocitación caería del lado de lo político, campo que absorbería para su propio provecho el mundo del arte. La pregunta en torno a la responsabilidad del artista se limitaría en consecuencia a una cuestión de carácter subjetivo, sin duda importante, pero carente de la carga de profundidad, histórica, desde la que la entendemos. La postura de Enszenberger, en cambio, al hacer hincapié en la relación “intrínseca” entre el vanguardismo y el totalitarismo plantea una hermandad de fondo de mayor alcance ideológico. Dotados de idéntico espíritu bélico, el arte no habría representado sino el lado inocuo de la brutalidad totalitaria. No obstante, su razonamiento se limita a levantar acta de la coincidencia predilectiva, enumerando un conjunto de elementos comunes a ambos dominios (desprecio a la tradición, apología de la tabla rasa,

fascinación ante la violencia...), en lo que constituye una estrategia probatoria fácil de impugnar. La equivalencia no es absoluta. Y es que la clave de toda esta trama radica en desentrañar la raíz de aquella identidad –clave estrechamente vinculada, según nuestra hipótesis, al establecimiento de la cultura como instancia de legitimación política, toda vez que aquella se apropió, vía romanticismo, de un discurso teológico redentor.

IX. Postguerra.

La línea argumental de Clair, en todo caso, no se aplica a rastrear esta pista, sino que en sentido contrario se dedica a perseguir la estela de las vanguardias una vez acabada la II Guerra Mundial. En tal pesquisa le guía un interrogante, a saber: cómo es posible que pese a su filiación totalitaria -forzada o no- el prestigio de las vanguardias, de sus propuestas sistemáticamente transgresoras y de sus promesas apoteósicas, continuase vivo (reputación que se prolonga hasta nuestros días), en contraste con el descrédito en el que sumió el realismo socialista. La operación pasó por la ejecución de un doble movimiento: geográfico, trasladando a Nueva York la capital artística del mundo, y conceptual, entregándose a una concepción formalista del arte depurada de todo significado. Quedó inaugurada así la hegemonía del expresionismo abstracto.

Clair interpreta este periodo como un giro purgatorio destinado a dejar atrás las deshonrosas connivencias de pre-guerra. Recupera de este modo la célebre sentencia de Th. Adorno sobre la imposibilidad de escribir poesía tras Auschwitz (“kein Gedicht nach Auschwitz”), dando a entender que su intención no era la de sumirnos por siempre jamás en el silencio, sino la de mostrarnos que, tras la perversión a la que fue sometido el lenguaje y, con él, toda la constelación de palabras que celebran la vida, ya no cabe “cantar” al mundo. El terreno se hizo pues propicio para el despliegue de un arte sin referencias, sin figuras, sin historia ni sentido, sin ni siquiera sujeto, reducido a una abstracción formal que, justamente, es la que convertía a la pintura en un lenguaje universal (“abstraktion als weltsprache”) y, por ende, desnacionalizado. Una idea del arte a la que no le faltaran teóricos que, como Clement Greenberg -y pese a la pretensión de desenganche artístico de la historia-, la presenten como un resultado lógico (hegeliano) del proceso histórico, según un guión que avanza del impresionismo al minimalismo, pasando por el cubismo y la abstracción. O como Robert Rosenblum, quien en *La pintura moderna y la tradición del romanticismo nórdico* (1973) trazó una línea de concatenación artística entre el romanticismo alemán y el expresionismo abstracto, como esquema alternativo al que sitúa en París el centro de gravedad de la pintura moderna, pero que a la postre desemboca en el mismo lugar.

Lo paradójico de esta tendencia, encarnada en lo que acabó tomando el nombre de Escuela de Nueva York, es que no dejó de postularse bajo un marchamo vanguardista, ni pretendió disimular (más bien, todo lo contrario) su más que favorable disposición hacia lo novedoso, exhibiendo una recurrente actitud inaugural que reproducía fielmente el mismo desprecio por el pasado que el manifestado por las vanguardias de principios de siglo, aun de forma menos violenta –quiere decirse, más comercial. No obstante, con ello no se pretende sugerir que la ideología capitalista viniese a ocupar el lugar deshabitado por los totalitarismos, o al menos no enteramente. Si bien la documentación avala que existió una estrategia de respaldo e incluso financiación por parte de Estados Unidos(29), el expediente que pasa por interpretar a los sistemas de libre mercado como la modulación de un nuevo totalitarismo olvida el carácter marcadamente intervencionista de este. Un intervencionismo inspirado, y esto es decisivo, en un modelo populista de comunicación directa, inmediata (no mediatizada, por más manipulación que se produjese), entre el líder político y el pueblo. De ahí el

antiparlamentarismo totalitario, pero también la aspiración entonces del artista a relacionarse sin mediaciones -sin mancha comercial- con su público.

En consecuencia, bajo nuestra óptica se hace preciso identificar el elemento totalitario en otro sitio, en uno que precisamente no es que se encuentre encubierto, sino que la filosofía del arte de postguerra lleva bien a gala. Nos referimos al formalismo, rasgo tanto más totalitario cuanto que expresa fehacientemente el motivo neurálgico del esteticismo: la pretensión de autonomía. Podrá aducirse que se trata de un propósito apolítico, inofensivo y rigurosamente legítimo en términos técnicos; es más, no resulta en absoluto incongruente entender el formalismo como una cesura en relación al subjetivismo romántico, toda vez que vuelca del lado del objeto toda la carga artística. El análisis epistemológico, en el que el propio Clair se detendrá más adelante (y nosotros con él), nos revelará los riesgos fundamentalistas de esta aproximación. Retomemos de momento el decurso de su análisis.

X. En busca del estilo perdido.

Ante la deriva conceptual que a partir de 1945 experimenta el arte, en función de aquel afán universalista levantado sobre la abstracción o, vale decir, sobre el repudio de los referentes externos, Clair reivindica, desde un ángulo situado en las antípodas de este enfoque, el que podríamos denominar principio clásico del universalismo artístico. De acuerdo con este principio, la universalidad de una obra de arte parte de un motivo particular, de una experiencia situada que el artista logra reflejar de tal forma que su significado, el resultado de su producción, rebasa el círculo de las referencias originales. Se trata, empleando la terminología de Eugenio d'Ors, de elevar la anécdota a categoría, o, dicho de otro modo, nos encontramos ante el mismo dictamen que pronunciara Marcel Proust: "En la cima de lo particular es donde aparece lo general"**(30)**. Ello supone un movimiento inverso al pregonado, de un modo artificioso, por el formalismo.

Esta reflexión conduce a nuestro autor a restablecer, frente a los escrúpulos imperantes, el puesto de la nación en la constitución del temperamento artístico. La apuesta, huelga añadir, comporta sus riesgos. A nuestro parecer, su acierto estriba en la valiente reconexión del concepto de cultura con el de naturaleza, que restablece su impronta original, aquella que alude al cuidado y cultivo del entorno y, por extensión, al mimo y diligencia puestos en el trabajo técnico, artefactual. Esta toma de posición se enfrenta directamente a los resultados del proceso de industrialización cultural, plasmado en fórmulas de entretenimiento de masas, del que el arte contemporáneo sería cómplice. Complicidad ejercida por acción o exceso (elevando a categoría estética el pop art y los pastiches "inter-textuales" de la postmodernidad**(31)**), tanto como por omisión o defecto (circunscribiéndose herméticamente en el interior de un lenguaje especializado, so pena de sus propósitos democratizadores). Complicidad en definitiva que encontraría su detonante en la explícita desterritorialización del arte, redoblada en tiempos de la globalización y cuya marcha atrás parece inviable. Obviamente, el mayor peligro que encara Clair consiste en el de no recaer en un nacionalismo ancestral y telúrico que le devuelva a la situación subjetivista de partida. No sin cautela, aunque quizá ensañándose un tanto contra las corrientes estadounidenses, su argumentación trazará una línea universalista alternativa a la formal, fundada sobre la defensa del estilo.

En efecto, sus apreciaciones sobre las relaciones entre la pintura y la tierra natal sirven a Clair para ensalzar la tradición europea -vale decir: su estilo- frente a las tendencias procedentes de Estados Unidos. Aquí, el entorno espacial, el hábitat geográfico, habría condicionado a su juicio

la aparición de un arte desnudo, plano, sin profundidad ni relieves. Se llega a hablar de la “miseria sensorial” a la que nos reducen las llanuras norteamericanas, opuesta a la vivacidad que exigen los paisajes europeos. Hopper, el pop art o el minimalismo no harían sino explotar ese vaciamiento espacial, cristalizado en la inexpresividad de los rostros, en la repetición serigráfica del significante, en la traslucidez hueca del nuevo diseño. De nuevo, la crítica de Clair apunta hacia la postmodernidad, caracterizada por lo que llama, en cita a Castoriadis, el “ascenso de la insignificancia”.

El golpe atañe a su núcleo doctrinal, al ir dirigido al privilegio que, tras la renuncia estructuralista del sujeto (precisamente formal), se le ha otorgado al significante, en relación a un significado abandonado al descrédito –aquella denotación que, de acuerdo al credo postmoderno hay que evitar por todos los medios. De este modo se llega al punto de descuidar el estilo, ese elemento estético y subjetivo con que el escritor distingue su escritura o el pintor sella su obra. Un descuido que se manifiesta en su anegación o, peor aún en su banalización, en tanto se presenta como reproducción paródica de estilos pasados. Para Clair, la gravedad del asunto reside en que la postmoderna dejación o deterioro del estilo implicaría una dimisión del orden estético que, y esto es clave, también es moral. Ahora bien, la cuestión no es tan sencilla de aprehender. Una primera consideración debe aclarar que la neutralización del estilo, leída en clave flaubertiana (“la perfección del estilo consiste en no tenerlo”) no equivale a su aniquilación postmoderna. Es más, quizá no haya mayor prueba de estilo que el que persigue la precisión (le mot juste) del novelista francés. No obstante, el razonamiento más difícil de cuadrar –si bien, desde nuestra perspectiva, más imprescindible– es aquel en virtud del cual la reivindicación del estilo debe compaginarse con la referencia a elementos supuestamente externos al ámbito de la estética (morales), toda vez que el estilo desempeña esa función poética que Roman Jakobson (32) cifraba en la autorreferencialidad.

XI. *Nulla aethetica sine ethica.*

Acaso la salida más congruente consista en perfilar del modo más preciso posible a qué nos referimos cuando hablamos de moralidad en arte. Por mucha nostalgia que nos depare, la explicación ya no puede recurrir al antiguo concepto de mimesis, el cual envolvía el significado de la obra –trabajada como reflejo fiel de la realidad–, en una estructura de sentido total: el orden del mundo, donde los planos natural y moral son correlativos. La moral artística no equivale pues a una reproducción, conforme a un estado natural de las cosas, de la realidad externa, que traslade expresamente al público una lección moral. En el extremo opuesto, las vanguardias ambicionan un grado de autonomía estética tal que el arte rompa, en primera instancia, con la tradición heredada, violentando el tratamiento de los tópicos y alterando la función de los recursos poéticos (según la tesis del “signo exento”) y, en última instancia, se restrinja a un mero juego sintáctico, al modo científico-formalista, dejando de lado toda alusión de sentido. Frente a ello, la solución consiste en ser rigurosamente moderno, esto es, moderado, abordando la cuestión en sus justos términos. Tan errado resulta avalar una concepción autosuficiente del arte, como un impugnar de pleno sus pretensiones de soberanía. Dicho de otro modo: es igualmente estéril restringir el ejercicio artístico a la función poética (expresiva) como reducirlo a su función representativa.

En conclusión, la premisa de la moral artística, en el sentido moderno de la expresión, estribaría en el respeto de la distinción entre el dominio de lo real y el de lo artístico, en el bien entendido de que sus reglas de validez difieren –lo cual, aplicado pongamos por caso al arte narrativo, se constata en la frontera que se da entre la veracidad y la verosimilitud, como ilusión de la

realidad. La clave está en entender que no por ello queda suspendida la requisitoria normativa en el arte; más bien todo lo contrario: de dicha distinción se desprende el precepto que imposibilita la instrumentación política del arte, pero también la traslación de los fines ilusorios de la producción cultural al terreno de lo real (bajo la proyección del “como si” estético al “debe ser” ético). Tal es el fundamento, en fin, del que parte la construcción de todo estilo. Queda por dilucidar aquella otra cuestión que se pregunta, en un segundo momento, sobre si la representación de los tópicos, como lugares comunes o situaciones costumbristas (todo lo moduladas o fabuladas que se quieran, mas enraizadas en la particularidad) supone el trámite técnico idóneo -ya no formal sino material, de contenido- para satisfacer los fines artísticos (de goce estético y transfiguración de la realidad). Hoy día cabe despejar el interrogante preguntándose por el recorrido acreditado por su estrategia inversa, la que podríamos llamar estrategia del grado cero**(33)**.

Por lo demás, la argumentación de Clair en contra de la deriva formalista ahistórica está íntimamente vinculada al rechazo que le produce la historiografía lineal que la justifica, harto sencilla de desmontar. Así, en el último tramo de su texto presenta un relato alternativo, ondulante, en el que trae a colación una pluralidad de movimientos, identificados incluso en el interior de Estados Unidos (Chicago, Los Ángeles...) que corren en paralelo a la acomodación del expresionismo abstracto y quiebran la redondez del discurso predominante. Clair nos recuerda que uno de sus máximos valedores, el citado Greenberg, en una conferencia fechada en 1973 **(34)** se avino a reconocer la endeblez del minimalismo, corriente en la que él mismo había visto el último escalón de su concepción lineal del arte. Esta línea es la que Clair se encarga de poner en entredicho enumerando un conjunto de tendencias coetáneas a la imposición de la abstracción, tales como el transvanguardismo italiano, la obra neoexpresionista (figurativa) del pintor alemán Baselitz, o las producciones procedentes de la llamada escuela de Londres, encabezada por Francis Bacon y Lucien Freud, igualmente cultivadores de la figuración. Incluso especula sobre la posibilidad de que se hubiese conformado, tras la II Guerra Mundial, una escuela de París, gestada en los encuentros que se desarrollaban en el taller de Picasso en los Grands-Agustins, o en las cenas de Roger la Grenouille, donde se reunían Giacometti, L. Freud, Mason, etc., que hubiese podido actuar de contrapeso (respaldados por el grupo de fotógrafos de la talla de Cartier-Bresson) a la flamante neoyorkización del arte moderno. Para que ello cuajase, faltó, al parecer de Clair, una figura central que galvanizase a aquel movimiento embrionario. Pero faltó también apoyo institucional por parte de los organismos públicos, deslumbrados por la lógica extranjerizante de moda y maniatados por los tiempos electorales; limitaciones políticas de gusto y de plazos que son precisamente las que imposibilitan la incubación de proyectos culturales de largo aliento y, en consecuencia, de un entorno propicio a la cristalización de estilos propios –tan ligados al temperamento de una nación, es decir: a sus tradiciones tanto como al horizonte de sus aspiraciones.

XII. La responsabilidad epistemológica.

En el capítulo final del libro, Clair elabora una última línea argumental para apuntalar su apuesta por la preeminencia artística del estilo y desterrar de la esfera estética sus referencias mesiánicas y científicas. A cuenta del expresionismo, corriente vanguardista con la que dio comienzo su análisis y cuya relevancia queda justificada por ser la única de entre ellas que se prolonga hasta nuestros días, presenta un discurso de índole epistemológico, del que ya se han adelantado algunas notas. Su razonamiento recupera las reflexiones de Karl Popper y Ernst Grombrich, quienes consideraban que la notoriedad alcanzada por el expresionismo constituía un síntoma evidente de degeneración artística, por motivos distintos -huelga añadir- al ideario

nacionalsocialista. La crítica esgrimida por Popper acude a la mencionada distinción entre las funciones expresiva y representativa del lenguaje. La prioridad que el expresionismo concede a la primera sobre la segunda no haría sino encerrar al ámbito estético en un espacio dogmático, inmune a la crítica, esto es, a su puesta a prueba mediante el criterio de verificación racional. Claro que el problema de esta argumentación, de signo metódico, es que conduce a legitimar aquella otra concepción formalista -objetiva y uniformada- de la que Clair pretende asimismo distanciarse; de ahí su reivindicación del estilo frente a la sumisión del arte a la racionalidad científico-positiva. Se trata, pues, de una reivindicación que, según reconoce, no puede dejar de retomar las aportaciones inscritas en la genealogía romántica del expresionismo. Desde luego, la operación no implica una suerte auto-refutación de lo antedicho; el propósito se limita a resguardar el ascendiente de las tradiciones en virtud del peso que ciertamente el romanticismo otorga a la historia(35), sin secundar el impulso imperialista de la disciplina que este favoreció —la estética.

De esta manera, Clair se adentra en una breve exposición de la historia del romanticismo, incidiendo en la importancia que, en su génesis, tuvieron los estudios filológicos cultivados en el seno del pensamiento protestante. Su objetivo, nos recuerda, consistía en recuperar la relevancia cognoscitiva de la facultad del sentimiento, para lo cual no había otra vía que profundizar, a través del examen de la Biblia, en el terreno de la lingüística. Este impulso investigador conecta con la proliferación de hipótesis en torno al origen del lenguaje, entre las que se encuentra la teoría onomatopéyica de un romántico avant la lettre: Giambattista Vico. El historiador alemán Johann G. Herder, patrono verídico del movimiento, pulirá esta explicación de patente corte expresionista, introduciendo un elemento inédito: el lenguaje no solo nace de la percepción inmediata, sino que conlleva internamente un componente reflexivo. Esta identificación es la que vino a socavar el privilegio ontológico de la realidad externa. O, lo que viene a ser lo mismo, a suspender la función representativa del lenguaje. Traducido a términos epistemológicos nos encontramos, en el contexto de la tradición idealista, en los albores de la hermenéutica: no hay verdades sino interpretaciones. El decurso de esta corriente alumbró un conjunto de líneas de pensamiento más o menos exitosas, entre las que destaca aquella que une a Nietzsche con Foucault. Una línea que, enfatizando en la naturaleza fundante y dinámica del lenguaje, insiste en la artificiosidad de cualquier tipo de normas y se deleita en la experiencia del límite, indisciplina, marginal. Es ocioso extraer ejemplos de esta actitud (opuesta a las nociones de aprendizaje y oficio) entre la producción artística contemporánea. Lo relevante es constatar, por medio de esta genealogía, la dimensión idealista que Clair acaba reincorporando.

Así, ante el dilema aparentemente irresoluble que, en el campo artístico, supone decidirse necesariamente bien a favor del expresionismo bien a favor del formalismo, Clair se descuelga en beneficio de una especie de tercera vía que apela a un depurado concepto de gusto en el que la sensibilidad perceptiva vendría decantada por un protocolo distintivo de degustación, y a una noción de justicia (moral) atravesada por el sentido original de lo moderno. Una salida en fin de inequívoca naturaleza idealista, que al cabo recurre, de mano de Emmanuel Lévinas, al rol nodal del lenguaje en el establecimiento de la conciencia ética. Y que en términos políticos acaso desembocaría en una apología de la democracia tal que esta sería a la modernidad lo que el totalitarismo a la vanguardia. Coincidiendo por nuestra parte con su repudio a las corrientes citadas -“ni expresionismo, ni formalismo”- consideramos en cambio que el formalismo representaría la apoteosis del esteticismo (vale decir, del fundamentalismo artístico) y, por ende, una continuación lógica por otros medios -por medios objetivos- del expresionismo, por cuanto cumple la ambición idealista de la plena autonomía del arte. De este modo la contraposición expresionismo/formalismo podría reinterpretarse como la reproducción en el plano estético del

esquema antagónico del idealismo subjetivo frente al idealismo objetivo (Fichte/Schelling) que atraviesa el romanticismo alemán. En este sentido, la abstracción cumpliría el papel de mundo eidético, esencial, previo a la experiencia.

Quedaría una cuestión por resolver, puesto que, contrapuestos a la estetización (idealista) de la realidad, ¿cómo no sucumbir a la politización (materialista) de la estética e inhabilitar su legítima pretensión de autonomía? Quizá postulando una ilusoria pero necesaria autonomía del arte (Th. Adorno), análoga por cierto a la que se da en el ámbito político —ni enteramente aislada, ni enteramente asimilada por otras categorías operatorias (técnicas, sociales y científicas) de su medio entorno. Y blandir con Clair una recuperación re-territorializada del estilo, particular y universal, pero que no reniegue del entronque estético a la materialidad.

Notas:

(1) El reto consiste en extender el uso de la noción al campo estético, pero también epistemológico, sin que por ello se diluya la naturaleza eminentemente política del totalitarismo. La clave radica en detectar el esquema religioso o, si se prefiere, espiritual, que informa de modo constituyente al concepto.

(2) Seguimos aquí la óptica de Gustavo Bueno, según la cual la teoría de la evolución de Darwin implicó una revolución de la lógica, de modo tal que la conceptualización porfiriano-linneana de raíz aristotélica entre géneros y especies, quedaría rebasada por una lógica transformativa plotiniano-darwiniana.

(3) La esfera privada, separada e independiente de la anterior, aun asegurada precisamente por el ejercicio de la justicia, obedecería por su parte al principio del amor.

(4) Estaríamos ante un reenganche de la separación Iglesia/Estado ejecutada por otros medios —por medios laicos, diríamos.

(5) Si bien Todorov no lo menciona, resultan manifiestas las conexiones entre el cientificismo y el gnosticismo, de acuerdo a un presupuesto común: el conocimiento salva.

(6) En su afán por completar su exposición Todorov rastrea a continuación la producción intelectual del siglo XIX, a fin de encontrar un precedente teórico que presentase de modo más o menos sistemático un esquema de lo que estaba por venir y lo encuentra en el tercer Diálogo filosófico de E. Renan, concretamente en el personaje de Theoctiste, quien adelanta los principios del totalitarismo: prevalencia de la colectividad frente al individuo, asociación entre el poder y el saber, dominación de los “tiranos positivistas”, utilización del terror y rechazo de la democracia.

(7) Más allá del aparato neopagano con que el nazismo adornó tal mito. En esta parte de su exposición, Todorov no hace mención a este mito nodal y parece inclinarse por considerar todo régimen totalitario como antimoderno, por razones kantianas, esto es: en virtud del lugar subalterno en el que en todo caso siempre quedaría ubicado el individuo.

(8) Lanzada por el filósofo Cornelius Castoriadis en los años ochenta a fin de caracterizar precisamente al sistema soviético, la noción de estratocracia designa el poder político resultante de la fusión entre el Partido-Estado y el Ejército.

(9) Véase: Götz Aly: La utopía nazi. cómo Hitler compró a los alemanes, ed. Crítica, 2007.

(10) Frente a la visión marxista que defiende la connivencia entre el capitalismo y el fascismo, el economista Alan Milward apuntó que: “Los nuevos gobiernos fascistas no preservaron el sistema capitalista, pese a la hipótesis de Kühnl. Cambiaron las reglas del juego de tal modo que empezó a surgir un nuevo sistema”.

(11) Bien es cierto que aun con limitaciones se sostuvo la propiedad privada acaso porque el hundimiento del nacionalsocialismo impidió desarrollar ese “nuevo sistema”.

(12) Por supuesto, no siempre es así. Como señala Todorov, Yeliu Yelev, politólogo rumano que llegó a ser presidente de su país, afirma que “Los regímenes fascistas no sólo perecieron antes sino que se instauraron más tarde, lo que vienen a probar que son sólo una pálida imitación, un plagio del régimen totalitario verdadero, auténtico, perfecto y consumado” (Memoria del bien, tentación del mal, p. 95).

(13) De aquí por cierto que, siguiendo ahora la estela de Hannah Arendt, tampoco quepa tachar de radical el mal que producen, a riesgo de sobredimensionar comportamientos más bien banales, acrílicos, determinados inercialmente por un mecanismo político dado (por descontado, banal o mediocre es la conducta, no su consecuencia).

(14) Véase: La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica (1936).

(15) En torno a la convulsión cultural del periodo es recomendable consultar el libro de Philipp Blom: Años de vértigo: cultura y cambio en Occidente (1900-1914).

(16) Véase: “La influencia de Marx y Nietzsche en el socialismo del joven Mussolini”, de Ernst Nolte (“Marx und Nietzsche in Sozialismus des jungen Mussolini”, Historische Zeitschrift n° 191-2, 1960).

(17) Sin que sirva de argumento exculpatorio, es preciso recordar que el trauma que ocasionó en Alemania la I Guerra Mundial fue notable, no solo por la derrota en sí, sino por las condiciones impuestas por las potencias vencedoras, plasmadas en el Tratado de Versalles (1919).

(18) Mención aparte merece en dadaísmo, radicalmente anti-tradicional y de inclinaciones nihilistas nacido en Zurich (Suiza) en plena guerra de mano de Hugo Ball y Tristan Tzara, cuyo aroma anarcoide derivó, en su vertiente germana, hacia posturas netamente izquierdistas, hasta el punto de que sus miembros estuvieron vinculados a la Liga Espartaquista que quiso llevar la revolución marxista a Alemania tras la finalización de la I Guerra Mundial. La aparición en 1989 (reeditado en 2007) del libro de Dominique Noguez, Lenin Dadá, simulando la contribución del político soviético a este movimiento, criticando el uso descontextualizado de las fuentes en los libros de Historia y burlándose de la mutua imbricación entre las vanguardias políticas y las artísticas, sin duda estimulante, no socava ni la legitimidad de establecer paralelismos, ni desde luego suprime las complicidades que de hecho se dieron. Por cierto que el caso de Lenin resulta particularmente siniestro, habida cuenta de sus palabras suyas: “Para mí el arte es como el intestino ciego del intelectual y, cuando éste haya desempeñado su papel propagandístico imprescindible para nosotros, ras, ras, lo cortaremos”.

(19) Hubo quien huyó la misma noche en que los nazis le ofrecieron un cargo de primer orden: el cineasta Fritz Lang no dudó en hacerlo tras escuchar el ofrecimiento que le hizo Joseph Goebbels para dirigir los estudios cinematográficos de la UFA (Universum Film AG). O incluso supra-religioso, si atendemos a las siguientes palabras de Hitler: “Quien no ve en el nacionalsocialismo más que una religión nada sabe de él. Es más que una religión. Es la voluntad de crear un hombre nuevo” (Todorov, 2010: 235).

(20) En este punto, la obra de referencia es: *Totalitarian Art*, de Igor Golomstock. Quizá no sea exagerado sostener que el nacionalsocialismo rompe con las vanguardias más por lo que tienen de arte (disciplina autónoma, aun solo relativamente) que por lo que tienen de vanguardia.

(21) No por ello, las ideas constructivistas desestimaron las aportaciones artísticas de Malevich.

(22) De nuevo, cabe interpretar la ruptura con las vanguardias, más por lo que tienen de arte que por su espíritu revolucionario. Se impugna cualquier pretensión de autonomía, por mínima que sea, a la actividad artística, sometiéndola a labores de propaganda.

(23) Sobre la utilización de las vanguardias por parte del estalinismo, puede acudirse al original ensayo de Boris Groys: *Obra de arte total Stalin* (1988).

(24) En línea con una de las interpretaciones del grabado de Goya: *El sueño de la razón produce monstruos*.

(25) En un interesante artículo José Jiménez Lozano nos sugiere, de mano de Manés Sperber, la degradación previa que habría experimentado la sociedad alemana: “Sólo hay que pensar en las consideraciones que hace Manés Sperber, saliendo al paso de las facilidades interpretativas sobre la influencia del agip-prop del señor Hitler, afirmando con razón, que nunca hubiera estado éste donde estuvo, por esa propaganda, si la basura intelectual y moral de la Alemania de Weimar no hubiera degradado intelectual y moralmente a las gentes, preparándolas así para recibir a un salvador”. “Cultura y poder”, Cuadernos de pensamiento político nº 4 (octubre 2004), p. 172.

(26) Discípulo de Riegl.

(27) Su texto no nos esconde datos de lo más relevantes, como el filofascismo de Wyndhem Louis, jefe de filas del único vanguardismo británico, el vorticismo.

(28) Clair se ha referido igualmente a la dimensión totalitaria del surrealismo, en tanto movimiento vinculado al comunismo, sobre todo entre 1927 y 1935 y que, pese a su acento anarcoide y espíritu freudiano, contiene elementos propios de los sistemas totalitarios: un cuerpo doctrinal dogmático, un líder, procesos de purgas, recurso (aun simbólico) a la violencia, etc. Véase: *Du surrealisme considere dans ses rapports au totalitarisme et aux tables tournantes* (2003). Clair proyectó incluso la sombra del surrealismo sobre los atentados del 11S en un polémico artículo aparecido en *Le Monde* el 21 de noviembre de 2001: “Le surréalisme et la démoralisation de l’Occident”. En él afirmaba lo siguiente: “Incitación al asesinato y a la destrucción, exaltación de la sinrazón y del romanticismo oscuro, fascinación hacia los impulsos primitivos de las razas que permanecieron puras en Oriente, antisemitismo: los manifiestos surrealistas difieren muy poco, si uno hace el esfuerzo de leerlos con frialdad, de las declaraciones extremistas de los incitadores al crimen de entonces, a izquierda y derecha”.

(29) Véase: *The Cultural Cold War: The CIA and the World of Arts and Letters*, Frances Stonor Saunders, 2000.

(30) Punto que en parte encaja con la relevancia artística que Engels concedía a la representación de tipicidades particulares.

(31) Reproduciendo en forma de guiños paródicos producciones culturales precedentes, de acuerdo al espíritu del enunciado de Jorge L. Borges, según el cual “la literatura es un sistema de citas”.

(32) Crítico precisamente de la tesis de F. Saussure de la arbitrariedad del signo (del lazo que une significante y significado).

(33) Por utilizar la expresión de Roland Barthes. Por lo demás, el alcance de la distinción entre forma y contenido, sin duda aclaratoria, no puede ir más allá del que para un sastre tenga la distinción entre corte y paño, mutuamente imbricados en el traje final.

(34) Discurso pronunciado en la Academia de Bellas Artes de Viena.

(35) Por supuesto, el fructífero sentido histórico de que el romanticismo hace gala queda dilapidado al adoptar un formato teleológico.