

Anuario Brasileño De Estudios Hispánicos

Ministerio
de Educación
y Formación Profesional

XXVIII/2018



¿Fiat ars, pereat mundus? Aproximaciones a Ernesto Giménez Caballero

Adriana Minardi

Universidad de Buenos Aires / Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) / Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica / Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso”

Resumen:

En el presente artículo nos proponemos estudiar el componente político que produce el efecto estético en la narrativa de Ernesto Giménez Caballero, teniendo en cuenta la “división de lo sensible” (Rancière 2008) que alumbró un proyecto que hace del arte un instrumento capaz de atraer ciertas influencias y confluencias extraestéticas en un intelectual que ha contribuido a la forja de un estilo vanguardista y al intento de plasmar el futurismo en una retórica exclusivamente hispánica (Mainer 2005). Sin embargo, vanguardia y casticismo, la devoción mariana y la esencia mística del paisaje castellano se mezclan con la estética futurista pero, además, con el reflejo intimista, que es recuerdo de la picaresca española.

Palabras clave: Ideología, Fascismo, Política, Literatura española, Vanguardia.

Abstract:

In this paper we propose to study the political component that produces the aesthetic effect in the narrative of Ernesto Giménez Caballero, taking into account the “distribution of the sensible” (Rancière 2008) that illuminates a project that makes art an instrument capable of attract certain extra-aesthetic influences and confluences in some works of an author who has contributed to the forging of a vanguard style and the attempt to capture futurism in an exclusively hispanic rhetoric (Mainer 2005). However, art and purity, marian devotion and the mystical essence of castilian landscape are both mixed with futuristic aesthetic and also with intimate reflection, which is a memory of the spanish picaresque.

Key words: Ideology, Fascism, Politics, Spanish Literature, Vanguard.

Introducción

“Los caminos de Roma conducen a España” (Giménez Caballero 1939:198)

Considerado, dentro del canon hispánico, un escritor maldito (Mainer 1995), introductor del fascismo italiano en España, propulsor de una élite, según el

modelo de Ortega y Gasset, y defensor colonialista, la formación ideológica que caracteriza la obra de Ernesto Giménez Caballero no siempre va en desmedro de su intencionalidad estética. Enrique Selva (2000) lo ha definido como el creador de un “nacionalismo literario liberal”; no obstante, el sentido nacional aparece intervenido por el espectro de la influencia internacional, en especial, por la veta fascista. Los estudios sobre fascismo y literatura española comprenden ya un sólido corpus crítico. Douglas W. Foard (1975, 1989) se ha referido a los conflictos entre este escritor/ideólogo con el pensamiento de la Falange (a partir de la relación de los portavoces José Antonio Primo de Rivera y Ramiro Ledesma Ramos) en lo que respecta a la diferenciación entre nacionalismo e internacionalismo (14). La Falange en su totalidad fue comprendida, según Foard¹, como un movimiento nacionalista español, más interesado en la restauración de los valores castizos y en la destrucción del sindicalismo que en la conformación de un estado fascista. Gecéz, en cambio, creía en la necesidad de un estado fascista, embanderado bajo el liderazgo de Mussolini y basado en valores latinos que pudieran reinventar el Imperio Romano en el siglo XX. En el híbrido ítalo-hispano encuentra Giménez Caballero el giro estético/político que justifica su propia propuesta y que José Carlos Mainer (1995) adjudica a la centralidad urbana de Madrid en la que Gecéz estaba a tono de las avanzadas políticas y morales de la vanguardia “[...] en primer lugar, por lo que su obra tiene de tentativa de politizar la rabiosa contemporaneidad del movimiento” (245).

En la esfera general sobre las relaciones entre vanguardia/modernidad/fascismo, los aportes de Nigel Dennis (1998, 1994) han sido claves para pensar la relación de este autor y la fundación de La gaceta literaria, así como los del fascismo internacional, de Igor Golomstock (1991), Jean Clair (1981) y el volumen Nuevos caminos en la investigación de los años 20 en España, editado por Harald Wentzlaff-Eggebert² en 1998, puesto que han abierto el camino para pensar la relación entre modernismo, política y literatura fascistas no como destrucción de toda forma cultural, sino a partir de la emergencia de un arte que propone la política como vía estética.

Por otro lado, los ya mencionados aportes de Roger Griffin en Modernismo y fascismo (2011) también deben ser considerados puesto que señala que el fascismo es una forma o una variante del modernismo, lo que viene a refutar en primera instancia a quienes lo califican de fenómeno antimoderno o como reaccionario, aunque lo esencial en su planteamiento es que se refiere a una complementariedad entre fascismo y modernismo. Lo interesante del planteo es que el modernismo tendría la capacidad de colaborar y expresarse en movimientos sociopolíticos y en valores tanto de la estereotipia de la izquierda como de la derecha.

Estas formas en que se encauza lo moderno y, en especial, la vanguardia como efecto ideológico, tienen íntima conexión con los cruces transnacionales. De hecho, un dilema que está presente en toda la obra narrativa de Giménez Caballero es la pregunta acerca de lo nacional pero hay que definir las diferencias entre la

1 Como señala Stanley Payne en el estudio introductorio a Foard (1989), el fascismo español no puede reducirse solamente a la figura de Giménez Caballero sino que debe considerarse en el contexto europeo de los años 20. Dicho contexto, además, debe enmarcarse en el “debate sobre el fascismo” que tuvo lugar a nivel internacional entre los años sesenta y setenta pero, especialmente, a fines de los años ochenta con el avance del llamado “giro cultural” en la historia. Esto implicó comprender su empleo en relación con la influencia en el arte, la propaganda y el espectáculo para, finalmente, asociar el fascismo a una cultura. Dentro del estado del arte, el trabajo de Roger Griffin, *The Nature of Fascism* (1991), y más tarde (con Michael Feldman) *Fascism: Critical Concepts in Political Science* (2004), proponen, escalonadamente, una nueva interpretación del fascismo a la luz de su relación con el modernismo.

2 Utilizaremos el acrónimo para referirnos a Giménez Caballero.

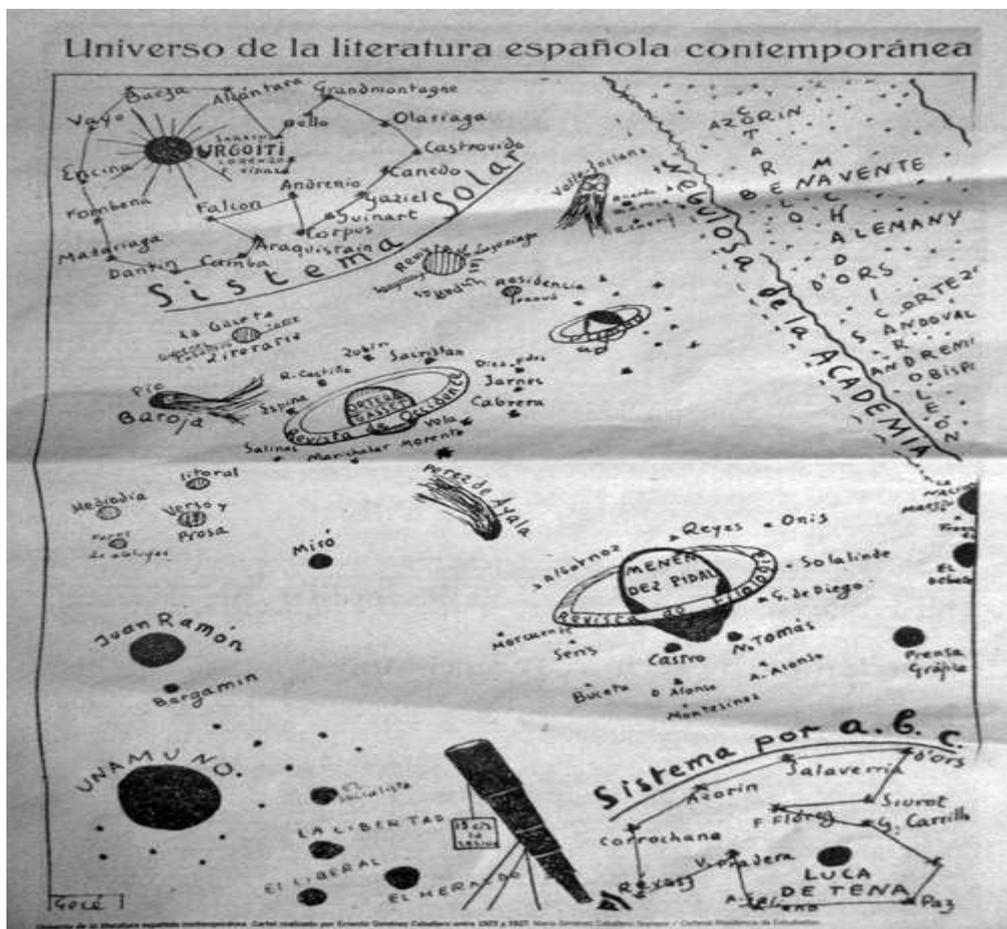
3 En especial este último intenta desmontar la operación historiográfica de polarización Europa-España, aborda el problema desde un planteo transnacional que va de España a Europa y propone la noción de discurso vanguardista para pensar las prácticas culturales que no pueden reducirse a la literatura únicamente.

etapa de los “felices años veinte” y la de los años treinta, con respecto a la de los setenta. Nuestro artículo sostiene que Gecé se posiciona desde una posición a la vanguardia, a tono con las proclamas de su tiempo y en consonancia con otros vanguardistas como Ramón Gómez de la Serna y Benjamín Jarnés, hacia el fascismo que, ya en los años 70, deja ver la imposibilidad de convertirse en líder del franquismo. Ya desde *Genio de España* (1932), la hibridación entre lo occidental y lo oriental marca en su obra el ideologema básico de un arte cargado de “lo político”. Mientras que “la política” refiere al campo institucional (en términos de Rancière, la política y la policía), “lo político” refiere al modo en que se instituye la sociedad. Este concepto configura, de esta manera, una operatoria de recursos y estrategias en los que interviene también el efecto estético. Para Chantal Mouffe (2011) el reconocimiento de la naturaleza conflictual de la política supone la polémica y la necesaria confrontación antagónica. El arte no es ajeno a las relaciones de poder, sino que también interviene en ellas, modificándolas o conservándolas. Así, lo óntico de la política y lo ontológico de lo político intervienen dialógicamente como modelización de un afuera; en este caso, con la herencia intelectual del primorriverismo.

Como modalidad o modelización, en los años treinta en España, la obra de Gecé abre un diálogo con el contexto dictatorial de Primo de Rivera y hace del antagonismo y la paradoja, las formas retóricas por excelencia de un discurso de lo nacional, retomando las corrientes del clasicismo, con foco en la tradición latina (en especial, la influencia clara de Salustio). Por otro lado, si atendemos, en primer lugar, al concepto de lo nacional en términos de una sentimentalidad (Gellner 1997) podemos afirmar que es, de alguna manera, su condición de verdad lo que permite ciertas proposiciones artísticas, a la vez no exentas de una significancia política. Esa condición supone, tal como veía Filippo Tommaso Marinetti, que la dicotomía entre lo sensible y lo material (para el caso, la guerra y la naturaleza, lo humano y la máquina, entre otras) pudieran conjugarse dialécticamente.

El esquema retórico que permite el funcionamiento político de lo estético encuentra en Giménez Caballero un retorno a lo cotidiano que, en tanto tópica, alude a una configuración de lo íntimo. A lo largo del siglo XX se produjo un progresivo retorno a la Retórica como teoría general del discurso. John Bender y David Wellbery (1990) consideran que este resurgimiento se da con una nueva concepción, entendida como Rhetoricity y no como Rhetoric; es decir no en términos de una “tekné” o arte, sino de una “dynamis” (López Eire 2000: 106). La “retoricidad” podría traducirse como un regreso a la cotidianidad de los usos retóricos en los que interviene la interdisciplinariedad como campo de análisis. Se trata de una Retórica generalizada que penetra en los niveles más profundos de la experiencia humana. Por eso nuestra perspectiva concierne a esa dinámica en la que interviene, dentro de su forma eminentemente política, lo literario, lo afectivo y lo histórico. La tradición crítica que separa arte y política, discurso comprometido respecto de discurso ficticio o mimesis de imaginación, queda sujeta a una ceguera semiótica que no le permite relacionar campos de los que, inevitablemente, parece nutrirse lo literario. Un ejemplo clave de esta concepción del hecho artístico político es el cartel “Universo de la Literatura española contemporánea”. Como podremos ver, el diagrama de lo nacional está explicitado por el modelo de la carta astronómica. La semiosis primera consiste en reelaborar el canon a partir de un género que no es el del discurso de la historiografía literaria. El “Sistema Solar” (vale recordar el juego respecto de El Sol, de Urgoiti) lo ubica en el centro. A su derecha el “Sistema por ABC” (Luca de Tena, Fernández Flórez, D’Ors, entre otros, se amparan en un contracanon, mientras que la “Nebulosa de la Academia” (Benavente, Azorín, Machado...) instalan un sistema propio, con acróstico

incluido. A su izquierda, quedan planetas solitarios como Unamuno y Juan Ramón Jiménez, cometas como Baroja, Pérez de Ayala y Valle-Inclán, lo que demuestra la fortaleza de la vanguardia y planetas rodeados por el anillo de una revista, como Ortega y la Revista de Occidente o Menéndez Pidal y la Revista de Filología Española, con sus correspondientes satélites. Lo interesante es la imposibilidad misma de clasificar homogéneamente una literatura que se pretenda nacional. De ahí la ironía implícita y el gesto político que le subyace.



Política/Literatura: binomio estético

Desde los planteos de Walter Benjamin (1982), la obra de arte parece destinada a su función cultural y está en contraposición a la política, emparentada con el Fascismo y su estrategia de modelización de la masa. La estetización de la vida política lleva a Benjamin a horrorizarse y a proponer una politización de la obra de arte, en especial desde el comunismo. Pero, como señala Jacques Rancière (2005), ambas se encuentran en relación, ya que son dos formas de lo sensible. No se trata de un campo autónomo, autorreferencial, formal, sino que supone un componente político. Para Rancière, lo sensible, supone un lugar común. Y ese lugar común dentro de la estética fascista propone una modelización de lo material o lo externo en el que interviene lo político. Tanto el arte como la política intervienen en la división de este espacio común y, por ende, se encuentran estrechamente interrelacionados. El espacio es político puesto que es artístico y propone un vínculo. El arte se relaciona con la política, no desde la estetización o el compromiso, sino por la semiosis de lo sensible. De ahí que Rancière insista en que el arte

[...] no es político en primer lugar por los mensajes y lo sentimientos que transmite sobre el orden del mundo. No es político tampoco por la forma en que representa las estructuras de la sociedad, los conflictos o las identidades de los grupos sociales. Es político por la distancia misma que guarda con relación a estas funciones, por el tipo de tiempo y espacio que establece, por la manera en que divide ese tiempo y puebla ese espacio (Rancière 2005: 17).

De esta forma, la estética es lo político; es decir, al alejarnos de una concepción elitista del arte, como lo hace también Benjamin a su manera, el efecto estético es un dispositivo de exposición y de intervención en el espacio público. Por eso la resolución del dilema (o su visibilización) en la España de los años treinta se ubica en la tertulia, los cafés y el cine club. Ese entramado que es y no es literatura, permite la praxis híbrida de invención, sobre las que a priori no se establecen parámetros restrictivos. Por su parte, la política en Rancière también se sale de los moldes tradicionales, arriesgando cargar en sí otras significaciones. En ese debate, Giménez Caballero viene a derribar el mito de la dicotomía arte/política por la resolución compleja de lo “nacional” de la praxis narrativa. Ya en *Notas marruecas*, lejos de oponerse al colonialismo, asistía a un revival de lucha contra el moro y sostenía como proyecto el de *La gaceta literaria* (1927) como el espacio del portavoz de los valores nacionalistas y católicos. La propuesta se define en la encrucijada de lo político en términos de catolicidad y de un arte que pueda dar cuenta de estos valores que impulsan la “verdad” como sentido pero que, además, lo legitiman como líder indiscutido del fascismo intelectual.

Proyecto estético y política fascista

Giménez Caballero reconoce la sentimentalidad fascista en su gira de conferencias por Europa en 1928, cuya crónica fue publicada en *La Gaceta Literaria*, editada posteriormente bajo el título *Circuito imperial* (1929). En ese conjunto de artículos la visión de Mussolini no es la del líder popular sino la del aristócrata, tal como pretende de sí mismo configurar el ethos, herencia de Ortega y Gasset, del intelectual capaz de persuadir a las masas, aunque en sus intenciones más bien estaba el efecto de atracción de una generación, la de los jóvenes intelectuales, que pudieran legitimarlo como líder intelectual. En su etapa italiana logró ver a Mussolini en el Parlamento,

Quando el fenómeno fascista irrumpió en mi conciencia, a posteriori de mi reconocimiento entrañable con Roma, me vi perdido. Tenía que admitirlo acriticamente. Como un mandato familiar, como una imperiosa mirada de obediencia. (Giménez Caballero 1939: 198)

El sentido intimista de esas crónicas es quizás el rasgo que más nos acerca a la vinculación entre arte y política. Partiendo de estas crónicas hasta *El Quijote ante el mundo y ante mí*, el gesto impresionista que Giménez Caballero imprime en su narrativa muestra que el valor biográfico (Bajtín 1982) contiene una forma de vida que en el discurso plasma una estética. No encontró mejor forma que la fascista y, en la herencia del *strapaesismo* que vino a enfrentar al futurismo. En esa contradicción estética e ideológica subyace la matriz política del arte en Giménez Caballero. La primera mención que obedece a la búsqueda o desarrollo del fascismo no es solo el llamado de una estética o una forma del quehacer político, sino ante todo, el carácter esencial y genuino de la *hispanidad*. Heredero del 98, de alguna manera, la pregunta que sigue vigente es la del “problema de España” y la resolución que encuentra, en esa conjunción de política y estética, es la síntesis

fascista de elementos culturales preexistentes. No obstante, el fascismo por el que toma partido Giménez Caballero no es el de tradición germanófila, por el que incluso se distancia de Ortega y se acerca a Unamuno, sino el antimodernista de Curzio Malaparte. De esta forma, buscar la síntesis suponía el regreso a la esencia de los países hacia sus propias tradiciones, o a su “genio”. La estrategia recae en un precursor de Malaparte, según la lectura de Giménez Caballero: Unamuno. España debería, en consecuencia, descubrir su propio fascismo concreto, ya que “el pueblo que no encuentra en sí su propia fórmula de fascismo es un pueblo influido, sin carácter, sin médula” (Giménez Caballero 1929: 55). El componente tradicionalista del *strapaesismo* parece sobreponerse en forma contradictoria al pretendido carácter revolucionario, moderno, del fascismo. Lo que no implica que tal proyección de modernidad fuera abandonada. Defiende la tradición de los “comuneros” como los primeros fascistas en España a la vez que rescata la tradición mariana, el casticismo y el paisaje castellano como la reivindicación de lo popular-agrario, del hombre eterno y del anti-industrialismo. Asimismo, elogia la Barcelona industrial y moderna, incorpora el vanguardismo y sintetiza en el ideograma de la “cruz y la espada”. Con esto, nacionalismo fascista y catolicismo se enmarcan en la dicotomía de lo esencial y lo emergente, lo urbano y lo rural, el arte y la política. La manera en que adhiere a la causa del fascismo, es mucho más retórica que militante, aunque durante breves lapsos lo hizo en los grupos de Ramiro Ledesma Ramos y de José Antonio Primo de Rivera. También hay que remarcar su participación en *Acción Española* y la fundación del Partido Económico Patronal Español (PEPE), que le permitiría ir como candidato por Madrid en las elecciones de febrero de 1936, aunque sin éxito.

En su calidad de intelectual aspiraba a constituirse en líder del Fascismo. En este sentido, el discurso que maneja no es de índole racionalista sino puramente irracional: prima el uso de tópicos (como nación, imperio, líder, genio) para movilizar una futura elite capaz de atraer a las masas, mitos, hipérbolos y todo un arsenal que construyera una “tradición inventada” con una fuerte matriz política. Así, discurso político, arte y efecto político se entrelazan de una manera que no puede sino establecer negociaciones ideológicas con otras tendencias, como la del republicanismo.

En esa tradición por la lucha simbólica de la hegemonía ideológica, no debemos olvidar esa suerte de retrato, bajo el género epidíctico, de Manuel Azaña hacia 1932. Su *Manuel Azaña (profecías españolas)* significó una reformulación del mito republicano en uno fascista a través del efecto estético de la “biografía”. Esa transmutación del líder republicano por antonomasia en relación con el fascismo, están ligadas a la ruptura interna que se produjo en las JCAH (Juntas castellanas de actuación hispánica) y que llevaron a Giménez Caballero y a Ramiro Ledesma Ramos a la fundación de las JONS (Juntas de ofensiva nacional sindicalista). Tres operaciones funcionan en la relación entre arte/política en este texto: las figuras de la polémica que definen el retrato de Azaña y lo convierten en un “intelectual autoritario”. En esta secuencia la concepción de líder político se asocia con una perspectiva futura que lo convierte en líder fascista. No es casual que mientras el texto inaugural “Nuestro manifiesto” (de la revista *La Conquista del Estado*) se convierte en la plataforma práctica de las JONS, el “Azaña” de Giménez Caballero lo sea del linaje político en el que, jugando con la metaficción del biógrafo, se ubica como “poeta del pueblo”.

En segundo lugar, nos encontramos con la operación de trastrocamiento respecto del Estado/aparato jurídico. Para Giménez Caballero la estructura de gobierno republicano es la antesala de la corporación fascista. Ese intento, que además supuso una concepción orteguiana de las masas y la unidad nacional,

define la nación republicana como necesaria o previa al fascismo. En último lugar, nos encontramos con la arquitectura metafórica que sirve para analizar la parodia en que efectivamente cae el mito. La imaginería sexual que define lo femenino con la República y lo masculino, viril con el sindicalismo, el militarismo y el fascismo. No es casual que termine describiendo a Azaña como un “criptomonócrata” con lo que sella el retrato y asume la *laudatio* revelada (en oposición a la latente de la primera parte de la biografía) que lo configura a partir de una moralidad enferma, como un monstruo y una reversión del tópico del cesarismo que invierte, además, el encomio en vituperio.

El recorrido metodológico del “retrato” del duce o “genio de España”, se basa en la dialéctica poesía/política, a través de la cual construye una prosopopeya basada en la ambigüedad de la producción literaria y política de Azaña. La perspectiva “psicográfica” o “surrealista” supone el uso de documentos con los que se pretende el efecto de realidad pero también se ajusta a la “videncia” con que Giménez Caballero se propone como biógrafo. El recurso de la prosopopeya encuentra su base teórica en una filosofía de la historia narrativista que, de alguna manera, instala los argumentos de la lectura negativa que sobre Azaña hizo la historiografía del régimen franquista, a la vez que construye a Giménez Caballero como ideólogo del fascismo en España.

Arte y Estado

En *Arte y Estado*, esa obra que puede definirse como el manifiesto estético/político de la vanguardia fascista, la propuesta se presenta bajo la paradoja de un ethos político/artístico que asume en tanto portavoz Giménez Caballero. La tesis que sostiene este texto es la de la existencia de una crisis política y artística en Europa. Esa doble cara es la misma que le permite comprender lo político/artístico como las dos caras de la misma moneda. Uno de los aspectos más importantes es su reconocimiento de la fotografía y del cine como formas nuevas de arte que dinamizan, pero a la vez permiten la yuxtaposición. Este mecanismo resulta un rasgo propio de la tecnología a la que es asimilado el fascismo en su activación de una gloria pasada, o en la resacralización del mundo como una manifestación moderna del espíritu católico. Esta unificación de conceptos nuevos y antiguos, que ocasionalmente parece paradójica, es un tema recurrente en la doctrina fascista, ya que trasciende la yuxtaposición tradicional entre el progresismo y el conservadurismo. Su condición esencial es la búsqueda de representación de una verdad esencial pero, como observa Gilles Deleuze: “La significación no funda la verdad sin hacer también posible el error. Por ello, la condición de verdad no se opone a lo falso, sino a lo absurdo: lo que no tiene significación, lo que no puede ser ni verdadero ni falso.” (1994:16) El problema de la significación en tensión con la esencia o “modo de ser” nacional, es una preocupación constante en la articulación de un programa que es una dialéctica del modo de hacer político. Paradójicamente, y esa parece ser la forma retórica argumental por excelencia en el pensamiento de Giménez Caballero, lo esencial del nacionalismo radica en el sentido artístico de la imaginería católica. Arte y política parecen resolverse en la síntesis del modo de ser “catolizal”:

Hemos, también, afirmado que el arte occidental o europeo (como su civilización liberal y humanista) está en crisis. Y que no podemos soportar la tiranía de un arte de masas absolutas que quiere imponernos el comunismo ruso, el Oriente. Y que es el momento de un arte universo, integrador, fecundo, ecuménico, catolizal. (1935:123)

La manifestación de ese modo de ser la encuentra en un modo programático específico: el cartel. Dicha modalidad es a la vez un argumento de peso que le permite ir contra el materialismo y su estrategia retórica contrincante, la sinécdoque. De esta manera, el sentido de vanguardia no aspira a lo universal en términos costumbristas, bajo cierta “metáfora del pintor” que ha de bosquejar rasgos universales en objetos/sujetos particulares sino a la esencia. La diatriba contra el cubismo será el puntapié inicial con que se dará inicio a la lección estética que impartirá Giménez Caballero. Frente a un arte de minorías intelectuales se plantea un arte “*de Templo*” (198). Lo mismo dirá a propósito del surrealismo:

Lo mismo ocurrió luego con la variante «surrealista» y «onírica» de esa pintura. El pintor dejó de interpretar el *noúmeno de la manzana de su postre* y se puso a ensayar el último tejido de sí mismo: el *sueño*, el *deseo*. Pinturas para clínicas de psiquiatría. De la Academia matemática se salió a la Academia hipocrática. (1935:130)

El sentido intimista religioso no va en desmedro de la concepción de un arte a la vanguardia. El arte debe ser propiedad del Estado y la Iglesia, instituciones que terminen con la crisis del arte individualista y occidental. No es casual que muchos regeneracionistas y miembros de la generación del 27 vuelvan al Quijote como uno de los símbolos clave de la vanguardia española pero, al margen de tomarlo como un enclave producto de la estetización, en Giménez Caballero el Quijote es símbolo de un proceso político. Dirá que su “proclamación conceptual” (Giménez Caballero 1979:141) varía en tres etapas: 1931, 1945, 1975. No es casual que llame a las dos últimas etapas las de reconciliación y retorno a su mística sucesivamente. Lo que pareciera ser un ensayo termina generando un texto híbrido en el que se intercala, incluso, un guión cinematográfico sobre este personaje. De símbolo republicano, Giménez Caballero intenta transformarlo en símbolo de resistencia franquista; no obstante, el imaginario aparece intervenido por memorias discursivas extranjeras que hacen imposible la construcción nacionalista *ex nihilo*. En esa propuesta resulta interesante plantear el problema de las memorias nacionales, como aquellos escenarios donde se solidifica el patrimonio y la identidad de una nación en términos de doxa y lugares o depósitos de memoria pero también el decisivo giro hacia el pasado y hacia la propia configuración de subjetividad que plantean las escenas de escritura frente a los grandes relatos. Paradójicamente, el costumbrismo será una marca genérica, marcadora de identidad nacional, mediante el cual se expondrán los aspectos teóricos en *Arte y Estado*. Así, se construye en el texto un diálogo con Picasso y con un tesista de Gómez de la Serna, a quien se representa como un ejemplo de lo español “si no hubiese errado el rumbo”. Los principios llamados “clásicos” y “cristianos” configuran el arte vanguardista frente al regionalismo que llevará hacia la propuesta de los *Carteles* como el género híbrido capaz de entrelazar política y estética. Lo que la condición de Estado presupone en este proyecto es una constelación de subjetividades religiosa y política. Señala Giménez Caballero:

Fue una mentira del humanismo esa de que el artista podía vivir solo. La confirmación de tal mentira la dio el romanticismo con sus bohemios: extravagancia, miseria, sotabancos. El artista ni puede, ni sabe, ni quiere vivir solo. Todo artista llevará dentro de sí -siempre- al *cofrade*. En el doble sentido *monacal* y *gremial*. (1935:163)

Lo monacal y lo gremial suponen el cruce ideológico de lo religioso y lo político; o bien de Iglesia y Sindicato/Estado, que ya se observa con claridad en sus *Memorias de un dictador* y en sus *Notas marruecas de un soldado*. La

configuración de una “religión política”⁴, se basa en la influencia del fascismo alemán e italiano y es el eje vertebrador del núcleo germánico al que valora (consignado en la vertiente del llamado *strapaese*)⁵, en oposición a la influencia anglosajona. No podría haberse postulado una estética de lo nuevo, en conexión con lo moderno, sin aquellas interferencias inter e intradiscursivas de lo así llamado extranjero; los gestos de intimidación, el rol de lo político y los usos de las vanguardias son muestras de cómo se comprendió el problema de la paradoja hispánica. Como señala José Ma. Marco (1988), la “paradoja hispánica” aparece esbozada por primera vez en el texto de Azaña *El problema español*, de 1911. Como resorte argumentativo perseguía fines útiles a la construcción del pensamiento conservador, con el objetivo final de evitar la “racionalización del espacio político” (Azaña 1911: 193). En tanto precedente de la teoría de las “Dos Españas”, la paradoja hispánica pone en evidencia cierta glorificación del pasado frente un presente en ruinas. En Giménez Caballero, el mito permite la activación política, cuyo ejemplo máximo es el de los *Carteles*, a la vez que hace posible también una operación poética compatible con el fascismo. Así, la providencia, la decadencia y la fijación de arquetipos hacen viable un proceso de racionalización del campo político que se vale de la paradoja. En este sentido hay que comprender, en Giménez Caballero, la matriz nacionalista como un efecto de modernidad: el nacionalismo construye el sentido de Nación y de Estado a partir del irracionalismo. Lo irracional es un arte nuevo que confluye en este sesgo retórico y se refiere a la necesidad de transmutar la paradoja Arte/Estado. Comenzará definiendo la noción de Estado como un “concepto nube” puesto que atiende “a lo metafísico, a lo trascendente, a lo religioso”.

Yo no veo otra manera mejor de comprender, de intuir, lo que el Estado sea, si no es partiendo de lo más elemental y, al parecer, más equívoco: su literalidad, su signo gramatical: su letra. Y ascender por su letra a su espíritu: a su sentido. La palabra *Estado* es un sustantivo posverbal. Esto quiere decir que procede esa *sustancia* de una *acción*. La acción de *estar*. (1935: 185)

La idea del Estado nube claramente se utiliza para devolverle el haz semántico imperial. Su “genio” -y aquí aprovecha para ir contra Ortega- se conecta con el arte en un elemento por antonomasia como *El escorial*, símbolo de una nueva espiritualidad que es arte y es política. A su vez, es símbolo de una nueva sentimentalidad desde donde se construye el Estado materialmente. No es casual que la imagen recupere también la noción de escena en la escritura. El cine, así como el Cartel, serán como las catedrales o parroquias para el arte nuevo. En esta línea, *Arte y Estado* asume la vanguardia como un proyecto político, un objeto *en uso* que hace de la religiosidad católica una estrategia y no un fin en sí mismo. Como diría Judith Butler respecto del análisis de Hannah Arendt,

Una declaración no produce esto, pero es parte del proceso discursivo con el que comienza algo nuevo: es un incentivo, una incitación, una llamada. Hay algo de apuesta acerca de si su discurso tendrá o no tendrá eficacia. Así, finalmente, quiero pensar el discurso eficaz, y cómo en cierta clase de discurso político las afirmaciones y las declaraciones constituyen una especie de apuesta. (Butler y Spivak 2009: 81)

4 El concepto surge a partir de la lectura de Émile Durkheim, en *Las formas elementales de la vida religiosa*, que concibió el nacionalismo como un fenómeno religioso de las sociedades industriales. A partir de las historiografías sobre el nazismo y el fascismo, se han caracterizado a estos regímenes como formas modernas de religión. El trabajo pionero de Emilio Gentile “Fascism as Political Religion”, publicado en el *Journal of Contemporary History* en 1990. Plantea que en las sociedades de masas secularizadas las fronteras entre lo religioso y lo político resultan difusas como para que la política adquiera una dimensión religiosa. Le seguirán, claro está, las propuestas de Hannah Arendt, David Apper, George Mosse y Charles Leibman, entre otros.

5 La denominación podría asimilarse a lo que Helena Béjar (2008) definió como “nacionalismo tradicionalista”, en el que aparece la influencia de los valores rurales, “ultraprovincianos” (Mainer, 2005: XXV) y herederos del futurismo que llevará a que Giménez Caballero proponga en el número 52 (1929) de *La Gaceta literaria*, la necesidad de un “fascismo español”.

Vale recordar que la fragmentación y la disposición de estas ideas en el texto *Arte y Estado* también se observan en este texto y ya habían sido previamente publicadas por entregas en la revista *Acción española* de Ramiro de Maeztu, por lo que su intención es claramente política e, incluso, su tradicionalismo está cargado de influencias extranjeras, en especial por el fascismo como cultura totalitaria. La sentimentalidad conjuga fascismo y vanguardia en términos, además, de un colectivismo que anula las diferencias de clase puesto que, como dice en *Trabalenguas sobre España* “la masa solo es libre cuando alguien la esclaviza” (1931: 18). El lugar del artista es el de servir a este Estado-Escorial, en el intento por revivir un tiempo de oro, a partir de la sacralización del arte.

¿Fiat ars, pereat mundus? Algunas conclusiones

La ya clásica frase de Walter Benjamin con que iniciamos este último apartado, y que le sirvió para describir la estética fascista, nos posiciona en una paradoja. La frase de Benjamin condensa la compleja relación entre *l'art pour l'art* y la llamada “estetización de la política” (Benjamin 1982: 57). El arte por el arte es aquel que promueve la bandera de la autonomía, se libera de todo el marco extraestético y niega el factor ético, moral o social de la obra. Lo importante en esta concepción es que la obra triunfe aunque perezca el mundo. Ahora bien, en Giménez Caballero, la estética no está privada de lo político. Un claro ejemplo es el de la apuesta final de *Arte y Estado*, donde no se trata simplemente del proyecto de nacionalización de un arte sino de la apuesta por una estética política que sea la representación de la vida humana como fenómeno religioso. Vale recordar que la fragmentación y la disposición de estas ideas habían sido previamente publicadas por entregas en la revista *Acción española* de Ramiro de Maeztu, por lo que su intención es claramente política e, incluso, su tradicionalismo está cargado de influencias extranjeras, en especial por el fascismo como cultura totalitaria. La hibridación genérica logra que el ensayo se asemeje a un manual de política. Así, la “cristiandad escorial” (1935:236) supone un estado de Nación y una sentimentalidad que conjuga fascismo y vanguardia en términos, además, de un colectivismo que anula las diferencias de clase puesto que, como dice en *Trabalenguas sobre España...* “la masa solo es libre cuando alguien la esclaviza” (1931:18). El lugar del artista es el de servir a este Estado-Escorial, en el intento por revivir un tiempo de oro, a partir de la sacralización del arte. El misterio de una poética cristiana lleva a un arte capaz de movilizar y accionar de manera política. *Arte y Estado* entonces se convierte en algo más que un ensayo: es un manifiesto y un manual de política estatal. No hay contradicción en la fórmula “Estado escorial”, sino paradoja frente a las corrientes liberales a las que se enfrenta en términos de un arte nuevo que completa la premisa fundacional de los *Carteles*. El espacio teórico de este tipo de narrativa supone la intersección entre arte y política. Y es la fuerza argumentativa del tópico del “genio nacional” lo que hace que la perspectiva política también sea estética pues todo artista debe procurar también el renacimiento del genio nacional. El problema del arte sería que los artistas también han dejado de preocuparse sobre este tópico. De hecho, toma como ejemplo de la personificación del genio nacional una obra de la arquitectura, El Escorial. La solución a ambas crisis se encontraría entonces en la refundación de esta búsqueda del espíritu nacional, tanto en lo político como en lo artístico. Y según Giménez Caballero, la fórmula capaz de sintetizar esa búsqueda es la del fascismo, acompañado por el vanguardismo.

El paralelo entre la política y el arte que quiere establecer Giménez Caballero, se manifiesta aún más claro en la similitud entre la organización de los

artistas y de los obreros que prevé en esta obra. Así, aspira a un colectivismo artístico que es muy similar a lo que dicta la doctrina falangista/fascista para el nacionalsindicalismo.

Obras citadas

- BAJTÍN, Mijail. *Estética de la creación verbal*. Madrid: Taurus, 1982.
- BÉJAR, Helena. *La dejación de España. Nacionalismo, desencanto y pertenencia*. Buenos Aires, Katz, 2008.
- BENDER JOHN Y WELLBERY, David. "Rhetoricality: On the Modernist Return of Rhetoric", *The Ends of Rhetoric. History, Theory, Practice*. California: Stanford University Press, 1990. 3-39.
- BENJAMIN, Walter. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica". *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus Ediciones, 1982. 17-59.
- BUTLER, Judith y Gayatri Chakravorty Spivak. *¿Quién le canta al estado-nación? Lenguaje, política, pertenencia*. Buenos Aires: Paidós, 2009.
- CLAIR, Jean. *Les Realismes, 1919-1939*. Paris: Centre Georges Pompidou: Musee National d'Art Moderne, 1981.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós, 1994.
- DENNIS, Nigel. *Visitas literarias de España (1925-1928)*. Giménez Caballero, Ernesto (1899-1988). Valencia: Pre-Textos, 1998.
- . (ed) *Ernesto Giménez Caballero y La Gaceta Literaria*. Saint Andrews: La Sirena, 1994.
- FOARD, Douglas. "The forgotten falangist", *Journal of Contemporary History* 10 (1975): 3-18.
- . *The revolt of the aesthetes. Ernesto Giménez Caballero and the Origins of Spanish Fascism*. New York, Bern, Frankfurt/M., Paris, 1989.
- GELLNER, Ernest. *Nationalism*. London: Weidenfeld & Nicolson, 1997.
- GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto. *Casticismo, Nacionalismo y Vanguardia. Antología (1927- 1935)*. Selección y prólogo de José Carlos Mainer. Madrid: Fundación Santander Central Hispano, 2005.
- *Los secretos de la Falange*. Madrid: Barcelona: Yunque, 1939.
- *Genio de España. Exaltaciones a una resurrección española. Y del mundo*. Barcelona: Jerarquía, 1932.
- *Trabalenguas sobre España*. Madrid, Edición de autor, 1931.
- "Prólogo", *Manuel Azaña (profecías españolas)*. Madrid: Turner, 1974.
- *Don Quijote ante el mundo (y ante mí)*. Puerto Rico: Inter American U.P., 1979.
- *Carteles*. Madrid: Espasa-Calpe, 1927.
- *Arte y Estado*. Madrid: Edición de autor, 1935.
- *Círculo imperial*. Madrid: Cuadernos de *La gaceta literaria*, 1929.
- GRIFFIN, Roger (1993). *The Nature of Fascism*. London: Routledge.
- GOLOMSTOCK, Igor. *Totalitarian Art: In the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy and The People's Republic of China*. London: Collins Harvill, 1991.
- . "The Sacred Synthesis: The Ideological Cohesion of Fascist Cultural Policy". *Modern Italy* (May 1998): 3-24.
- LÓPEZ EIRE, Antonio. *Esencia y objeto de la Retórica*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2000.
- MAINER, José Carlos. *La edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Madrid: Cátedra, 1995.
- "Ernesto Giménez Caballero o la inoportunidad", *Casticismo, Nacionalismo y Vanguardia. Antología (1927-1935)*. Selección y prólogo de José Carlos Mainer. Madrid: Fundación Santander Central Hispano, 2005.

- MARCO, José María. *La inteligencia republicana. Manuel Azaña 1897-1930*, Madrid: Biblioteca Nueva, 1988.
- MOUFFE, Chantal. *En torno a lo político*. Buenos Aires: FCE, 2011.
- Rancière, Jacques. *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2005.
- . *The Politics of Aesthetics*. Nueva York: Continuum, 2008.
- SELVA, Enrique. *Ernesto Giménez Caballero entre la vanguardia y el fascismo*. Valencia: Pre-Textos, 2000.
- VICENT, Manuel. "Ernesto Giménez Caballero, o el imperio en una zapatería", *Inventario de otoño*. Madrid: Debate, 1982.
- WENTZLAFF-EGGEBERT, Harald. *Nuevos caminos en la investigación de los años 20 en España*. Tübingen: Niemayer, 1998.