

¿NACIONALISMO EN EL ARTE?

F. GIL TOVAR

Como recurso pedagógico, el rótulo de "escuela artística" ha resultado excelente, pero como concepto es algo falto de rigor, cuya imprecisión ha servido de base para que los romanticismos nacionalistas, siempre sospechosos, monten "historias patrias" del Arte y de la Literatura. Me refiero, claro está, al sentido más estricto de la palabra "escuela", vale decir, al conjunto de características comunes a un grupo de artistas; como consecuencia de agentes externos a ellos vinculados a una entidad geográfica o histórica condicionadora del acto creativo. (Ello tiene poco que ver con el estilo de época con el cual, sin embargo, se sigue confundiendo impropiamente y a menudo).

Nacionalismo versus cultura

En dicho sentido, hablar de escuelas nacionales hoy parece más una etiqueta que una realidad. Cuando se lee por primera vez y desprevénidamente una historia de la pintura, por ejemplo, uno recibe la impresión de que no debe dudar de que hay una pintura italiana y otra flamenca —lo cual creo muy defendible— y otra francesa y hasta otra inglesa —lo cual es menos defendible— y está tentado de echar su cuarto a espadas en favor de tales compartimentaciones, en nombre, claro está de la **nación** como factor importante de la historia de la cultura a la que ha prestado, además de una serie de imágenes muy sugestivas, una serie de guerras y calamidades portentosa; y al estudio de las sociedades, un concepto asaz discutible y de una coquetería capaz de darle el "sí" a cualquiera que se le arrime.

Desde el punto de vista de lo que Simmel llamó "Filosofía de la Cultura", ¡cuántas veces se desvirtúan y se fuerzan las realidades culturales por querer ser fieles a un marco nacional!

Escuelas y geografía

No se puede sino sonreír cuando en muchos textos, bajo el rótulo de "Arte español", se comienza la lectura con el tema de las pinturas paleolíticas de las Cuevas de Altamira, cuya antigüedad, como es sabido, calculan en unos quince o veinte mil años. Y uno piensa: aquellos "españoles" de hace doscientos siglos eran efectivamente muy grandes artistas, y sin duda, abrieron la más estupenda puerta a la historia de la pintura de "su patria". Y más tarde, da que pensar cuál será el derecho estético que asiste a muchos autores para incluir el Palacio de Aranjuez dentro de la arquitectura española (1).

Solo hay una razón: la de confundir los caracteres expresivos con el hecho de situación geográfica, todo ello bajo el amplio manto del concepto de "escuela".

El afán diferenciador

El derecho de ubicación, en el arte no vale nada; pero se acude a él con frecuencia y abusivamente, y no hay país que escape a la tentación. Muchos libros hay que, al comentar la arquitectura norteamericana, dedican páginas enteras al Capitolio de Washington (2) y al hablar del arte francés incluyen sin la menor aclaración el nombre de Picasso (3) del mismo modo que incrustan el de Van Dyck en el de la Gran Bretaña (4).

-
- (1) Obra de los siglos XVIII y XIX, en la provincia de Madrid. Se trata de un palacio real comenzado en el XVI por Juan de Toledo y Juan de Herrera, pero construido en casi su totalidad por el italiano Sabatini y por los franceses Percier y Fontaine, arquitectos de Napoleón.
 - (2) Proyectado por el francés L'Enfant en 1792 y comenzado por el norteamericano Thornton, de formación europea clásica, seguido por los franceses Hallet y Latrobe. Este último, arquitecto del Languedoc, hizo labrar capiteles con águilas, rayos, estrellas, maíz y tacabo a los que llamó "orden americano". Lo fueron terminando durante los siglos XIX y XX Bulfinch, Walter y otros formados en academias europeas.
 - (3) Pablo Ruíz Picasso (la ss es un capricho posterior) nació en Málaga, España, en 1881. Reside habitualmente en Francia desde 1904, pero él mismo ha negado que sean francesas las raíces de su arte.
 - (4) Antoine Van Dick, flamenco, fue discípulo predilecto de Rubens y pintor favorito de Carlos I de Inglaterra, en cuyo país triunfó como retratista dejando discípulos.

Si se llevara a cabo una rigurosa revisión de aquellas características diferenciales que realmente merecen llamarse así en las más o menos nombradas escuelas de artes plásticas o de la Literatura, casi todas ellas quedarían en poco más de nada, a no ser que se conceda demasiada importancia a los acentos menores o a los matices extra-artísticos pedestres, como esos que aseguran la hispanidad de una pintura por ver en ella representada una gitana con el clavel en la boca y la escolaridad francesa de un cuadro porque retrata a cualquier coqueta semidesnuda.

No se entiende bien qué puede haber de absoluto cuando se habla de "arte alemán" o de "arte español". Y mucho menos se entiende que pueda hablarse de "arte argentino", "colombiano", o "nicaragüense", si bien es perfectamente claro que se hable, como referencia geográfica, del arte en Argentina, Colombia o Nicaragua.

A lo más, y esto en términos no absolutos, parecen verse claras las diferencias de forma y contenido en la producción de las grandes culturas: la extremo-oriental, la mesopotámica antigua, la mejicana prehispánica, la egipcia faraónica, la europea-medieval... Pero cuando el afán diversificador nacido con el goticismo y mucho más tarde recrudescido con el romanticismo lleva a los historiadores y dirigentes a buscar lo específico del arte de cada grupo nacional, regional y hasta local, se va cayendo en una evidente falta de rigor, unida a un aislamiento científico pernicioso y a una competencia a veces ingenua que se unen a un crecer de los mitos halagadores de lo propio para mantener vivos los nacionalismos, casi siempre a costa de no dejar nacer la verdad.

Un idioma humano

Es el arte un idioma simplemente humano, no nacional, aun que en cada lugar se habla con acento. El valor de lo nacional, y aún más el de lo regional y local, sí parece muy defendible en materia de artes populares y de artesanías, puesto que las primeras entran en el ámbito del folclor y la segunda tiene su aprecio y fundamento precisamente en la aprendida rutina de una labor manual; vale decir, en lo menos artístico del arte.

Pero ocurre que cuando se quiere defender a ultranza una escuela, un grupo nacional común, la defensa ha de apoyarse casi siempre en la tesis de que un artista se parece a los demás del mis-

mo conjunto y esta tesis presupone el hecho de que, si la escuela nacional debe prolongarse, los artistas sucesivos deben seguir los pasos de los anteriores.

Esto último, parece de lo más negativo, porque contradice la idea misma del arte. Recuerdo a este propósito unas frases de Ortega: "añadir un Velázquez a otro sería ponerse en el arte un tanto pesado. Velázquez, al existir, abolió el derecho a la existencia de otro Velázquez. Todo artista al nacer asesina a sus posibles iguales. No es lícito repetir a otro. El arte es producción: se diferencia de la cría caballar en que no es reproducción".

La obra de arte, si en verdad lo es, es parcial y única. De ahí que parezca algo artificioso el querer enmarcar su expresión como con calzador en determinados marcos nacionales que, con frecuencia, no son más que marcos políticos y geográficos, cosas ambas que poco tienen que ver con los problemas estéticos.

"Si nos preguntamos —decía Bertrand Russell— cuáles son las cosas que elevan a la humanidad sobre los animales... hallaremos que ninguna de ellas pertenece exclusivamente a una nación, sino que son cosas que el mundo entero puede compartir".

¿Escuelas en el siglo XX?

Pero hay algo más, de índole práctica. Se trata de que, en el mundo actual, a la enorme rapidez y fuerza arrolladora de los medios de comunicación no puede oponerse el sistema de las fronteras nacionales. De ahí que la cultura y la civilización tiendan a universalizarse cada vez más: la mayor parte de los grandes problemas y de sus posibles soluciones se plantean a escala mundial y no a escalas nacionales, ya demasiado débiles.

Por el vehículo de la radio o de la televisión, servida por satélites artificiales, el hombre en América puede escuchar la sinfonía que en esos mismos momentos se estrena en Europa, o ver una exposición de pintura que se abre en el Japón. Si viene al caso, en pocas horas podrá acudir personalmente, gracias al avión. Y, cómodamente, podrá adquirir libros, revistas, diapositivas y discos con magníficas reproducciones de cuadros y obras musicales para estudiarlos en su casa a cualquier hora, o pasar la tarde en una sala de cine observando otros mundos. Y por correo aéreo, recibirá rápidamente toda información que quiera sobre lo que otros hacen en cualquier país.

Todo esto no permitirá prosperar los fenómenos aislacionistas que son, al fin y a la postre, el venero de las antiguas escuelas artísticas. Si ellas fueron surgiendo en otra época es porque los distintos países tenían muy poco contacto entre sí, pues no podían tenerlo. Por fuerza debían mirarse a sí mismos en el estrecho ámbito regional. Y ello les facilitaba estar más cerca de sus raíces y de sus propios fenómenos. De este modo, pudieron dibujarse los caracteres locales, más acentuados, claro está, cuanto más recóndita e inaccesible se hallase la región.

Pero ahora, ¿en virtud de qué circunstancias que no sean forzadas podemos pensar que puedan mantenerse por mucho tiempo las escuelas nacionales ya plasmadas, aunque discutibles en muchos casos?

En el arte contemporáneo solo hay una "escuela", y es la internacional, en la que se van integrando incluso los artistas nacidos en países de profunda tradición que ya habían logrado algunas notables formas diferenciales de expresión, bien que nunca absolutas. ¿Cómo esperar, pues, que puedan surgir en el siglo XX escuelas nacionales cuando las que a medias pudieron nacer en mejores circunstancias se están desperfilando?

En materia de arte hay que creer más en el estilo que en las escuelas; más en el hombre que en las demarcaciones.