

PARIS-BADAJOZ.

LA LONGITUD DE ONDA DEL TERREMOTO CUBISTA.

Antonio Franco

*Para Fernando; a su amistad, su trabajo y su memoria.*

La sacudida que el terremoto cubista produjo en el orden de las ideas estéticas fue de tal magnitud que la expansión de su onda de choque, no sólo conmocionó el sistema del arte allí donde tuvieron lugar sus exposiciones y pronunciamientos más sonados, sino que atravesó fronteras y alcanzó también los más distantes y apartados lugares, en los que igualmente la agitación provocada por el movimiento sólo se percibió al principio como una amenaza que atentaba contra los sistemas de representación comúnmente aceptados desde el Renacimiento. Por sorprendente que pueda parecer, tratándose de un lugar tan alejado de su epicentro parisino, tan retirado y tan provinciano como era Badajoz a principios del pasado siglo (sólo tenía por aquellas fechas alrededor de treinta mil habitantes), merece la pena detallar que el primer artículo que se publicó sobre el cubismo en la prensa local apareció impreso en *La Región Extremeña* el 30 de Octubre de 1912 y es estrictamente contemporáneo de los sucesos que narra porque se trata, en realidad, de una reseña sobre el escándalo que aquel año provocó el Salón de Otoño de París, en el que había expuesto el grupo que por entonces formaban Gleizes, Metzinger, Delaunay, Léger, Le Fauconnier... y en aquella ocasión también los hermanos Duchamp; el más audaz de los cuales, Marcel, había conseguido que los propios cubistas aceptasen que exhibiera con ellos en la Section D'Or un cuadro tan iconoclasta en aquel momento como *Le Nu Descendant un Escalier*.

El *Desnudo* de Duchamp y una buena representación de los pintores cubistas mencionados, había podido verse, como es muy conocido, en la vanguardista exposición organizada por Dalmau en su galería de Barcelona durante el mes de Abril de ese mismo año. Sólo unos meses antes se habían publicado los primeros artículos de Jose María Junoy y de Eugenio D'Ors (en *La Publicidad* y en *La Veu de Catalunya*), que comentaban la aparición del cubismo en nuestro país. Y sólo un poco después, en Diciembre de aquel mismo año de 1912, se dio a conocer en París el manifiesto de Gleizes y Metzinger, *Du Cubisme*, que anticipaba en algunos meses el célebre ensayo con el que Apollinaire sentaría las bases teóricas del movimiento. De manera que precisamente por esa imprevisible y totalmente inesperada coincidencia en las fechas, es por lo que no deja de causar una cierta sorpresa que llegase a una ciudad como Badajoz, tan cerrada "de murallas para dentro", una noticia tan temprana sobre el fenómeno que agitaba la escena artística parisina. Y seguramente no carece de interés puntualizar que la noticia llegó cuando en la ciudad empezaban a manifestarse las primeras muestras de una incipiente actividad cultural (localizada en el entorno de las exposiciones que organizaba el Ateneo), y cuando la sorda rutina de la vida provinciana comenzaba a verse ocasionalmente tocada por el distante rumor de algunos de los debates artísticos del momento. Cómo el que sólo unos años antes, hacia 1905, había trascendido a los periódicos de la región y que, con muy pocas excepciones, había posicionado a la mayor parte de los intelectuales locales en contra del movimiento *modernista*.

*Hablemos del Cubismo*, el artículo que se publicó en el periódico pacense, era en realidad una crónica de agencia, enviada desde París por el corresponsal que la firmaba (de nombre A. Vinardell Roig), y su comentario abunda en los insultos y descalificaciones que eran entonces munición habitual para desautorizar el suceso cubista, incluidos la mayoría de los artículos que por aquel tiempo se publicaban en las grandes capitales europeas. Su contenido transmite de manera muy cercana la atmósfera del momento, al referirse a los “grotescos cuadros” que estaban siendo el “haz-me-reír” de quienes visitaban la exposición; o al mencionar la indignada protesta que uno de los consejeros municipales de París (“socialista por más señas”) había dirigido al Subsecretario de Bellas Artes por haber dejado exponer “esas atrocidades” que parecían pintadas, más que por artistas dignos de ese nombre, por “locos de remate”, o por “simples impotentes desahuciados”; pero no menciona, sin embargo, ni autores ni trabajos concretos y a falta de otros detalles su interés radica sobre todo en el hecho mismo de su publicación: que trajo hasta los círculos regionales un rápido reflejo del tumulto originado en la capital del arte por la irrupción de una corriente artística verdaderamente revolucionaria, cuya llegada se percibió como una amenaza porque suponía un cambio radical en la noción del arte y que, precisamente por eso, fue considerada a partir de entonces como el más acabado ejemplo de todas las “arbitrariedades” y “equivocaciones” que se atribuían al movimiento artístico moderno.

La noticia publicada en el pequeño rotativo pacense no prueba sólo la enorme repercusión que tuvo la aparición del cubismo; la quiebra que supuso respecto de cualquiera de los lenguajes o tendencias artísticas anteriores le convirtió a partir de ese momento en el referente que catalizó, también aquí, la reacción conservadora. Una reacción, a su escala, nada desdeñable, porque trató de fundamentarse ideológicamente y, sobre todo, porque consiguió cerrar el espacio regional a las nuevas concepciones estéticas estableciendo una situación que se prolongó durante décadas y que durante mucho tiempo marcó las pautas, tanto del comportamiento institucional, como del gusto artístico, caracterizando el grado de resistencia que la comunidad local opuso al avance de las ideas modernizadoras. Allí donde se dejó sentir, el impacto del caso cubista produjo al principio un rechazo airado y prácticamente general, que en la España de principios de siglo se extendió desde los círculos capitalinos a las pequeñas ciudades de provincia en un momento en el que precisamente las aspiraciones estéticas del reformismo burgués se aglutinaban (como también ocurrió en Extremadura), en torno a la recuperación del arte nacional y al ideario del regionalismo.

Solo algún tiempo después de que llegaran a la provincia las primeras noticias sobre la agitación provocada por la nueva estética, en Abril de 1914, el pintor Adelardo Covarsí daba a la prensa en otro periódico de Badajoz, el *Diario de la Mañana*, un extenso trabajo publicado en varias entregas y titulado *Tendencias Evolutivas en la Pintura Moderna*, en el que la impugnación del *cubismo* (y ahora también del *futurismo*, o del *orfismo*), ya no era simplemente el reflejo de un hecho noticioso, sino que se esgrimía en el contexto de un ensayo con pretensiones teóricas, en el que su autor declaraba su frontal oposición a las nuevas tendencias del arte y fijaba la posición de los círculos locales dentro del generalizado debate entre tradición y vanguardia que se empezaba a vivir en el país. Lo que para la historia particular tiene sin duda su importancia, porque comentarios como los recogidos en ese artículo vinieron muy tempranamente a poner de manifiesto, entre otras cosas, que el rechazo a las manifestaciones de la modernidad, que durante tanto tiempo se mantendría vigente en Extremadura, no se debió sólo al atraso material de la región, ni a la desinformación, o a lo reducido de la comunidad artística local, sino igualmente, y de manera muy significativa, al hecho de que en el

seno mismo de esos espacios de opinión se actuó desde el principio al dictado de un antivanguardismo militante.

En su espacioso artículo, el pintor extremeño (director entonces de la escuela municipal de artes y oficios y algunos años después del museo provincial), identificaba en la pintura impresionista y en la figura de Puvis de Chabannes “las dos grandes orientaciones” de las que procedían la “diversidad de tendencias” que caracterizaban el momento; declaraba su convencimiento en cuanto a la superioridad del segundo sobre el “ruidoso” triunfo de la primera (su desdén por el arte retiniano remitía en su texto al “espiritualismo” finisecular), y al mismo tiempo rechazaba el “desbarajuste” que generaba el afán experimentador de la pintura nueva y establecía en torno a los conceptos de *arcaísmo*, *nacionalismo* y *regionalismo*, el perímetro ideológico en el que se desenvolvería, dentro de la región, todo el pensamiento reaccionario posterior. A decir verdad, para esas fechas el recurso a la tradición, como instancia legitimadora y la apelación al nacionalismo, justificada en el propósito de “oponer un dique” a la “invasión de nuevas teorías” (y a cuanto tenía de amenaza para las respectivas tradiciones locales el carácter internacional del movimiento moderno), eran estereotipos asociados a las frecuentes manifestaciones de una intransigencia cultural prácticamente generalizada, y desde ese punto de vista el artículo que publicó el que fuera paladín del regionalismo extremeño, no tiene otro valor que el de reflejar con cierta precisión un fenómeno más extendido y más amplio. Pero desde luego sí que fue mucha la significación que tuvo en su ámbito de influencia más cercano, porque de alguna manera sirvió para resumir y, en cierto modo, para orientar la incipiente actividad crítica que empezaba a registrarse en torno a las exposiciones organizadas por el Ateneo de Badajoz, cuyos más señalados portavoces (Luís Bardají, López Prudencio, Segura Otaño) siempre se movieron en un estrechísimo margen ideológico dentro del que se confundían los afanes de un voluntarioso activismo reformista, con los lugares comunes de la tipificación identitaria y la pura reacción antimoderna.

Antes de la Primera Guerra Mundial la confrontación entre la visión académico-tradicionalista del arte y las corrientes de vanguardia, se inclinaba mayoritariamente todavía a favor de la primera, cuyas distintas manifestaciones ocupaban por completo el espacio del oficialismo. Estaba ya muy extendido el criterio de que era necesaria una orientación “regeneradora” de la pintura española, pero por lo común esa expectativa se confiaba sólo a la posibilidad de un eficaz “regreso” a la tradición, tergiversada en aras de las maneras vigentes, o de las más frecuentes demostraciones de vulgaridad castiza. Y en ese sentido, la crítica local se mantuvo en una línea de argumentación pareja a la que por entonces sostuvo la mayor parte de la crítica madrileña que seguía las exposiciones nacionales. Al término de la primera década del siglo, el debate en los círculos artísticos de la capital se polarizaba momentáneamente en torno a las disputas entre *simbolismo* y *naturalismo*; entre quienes suscribían la necesidad de “espiritualizar” la pintura y se manifestaban a favor de un arte “de ideas”, y quienes, en el extremo opuesto, advertían sobre la falsedad que entrañaba huir del natural y sobre el escaso valor que tenía para el arte ese modismo arcaizante, muy extendido, de “hacer viejo” y de “imitar” la pintura de los museos. Pero por debajo de esa discusión de coyuntura se agitaba una reyerta de fondo que oponía con mucha más beligerancia *nacionalismo* a *modernismo*, postulando una obstinada vuelta “a las antiguas escuelas nacionales” para contrarrestar cualquiera de las equivocadas y “exóticas” influencias que procedían del exterior. La patriotería local enarbolaba los nombres de Zuloaga y Sorolla frente a la “anarquía decadente” iniciada en París; o confiaba el progreso de nuestra cultura plástica a una incierta “hueste juvenil” que debería seguir la vía de lo

que se dio en llamar un arte “nacional naturalista”. Los comentarios más jactanciosos sostenían la presunción, incluso, de que de que la escuela española era, por definición, *realista*; y cada vez que se celebraban aquellos desacreditados certámenes saltaban a la prensa repetidas muestras de intolerancia hacia todo lo que podía sugerir el arte más reciente, junto a las unánimes protestas que suscitaban la pobreza de ideas y el generalizado atraso de un panorama cuyas corruptelas y carencias parecían un calco de las que, como un mal crónico, venían afectando a las instituciones públicas y a la vida política española. Hasta el punto de que, quizás por eso, fueron cada vez más los intelectuales que ajenos al ejercicio de la crítica profesional, pero preocupados por el estado general de la nación, se decidieron a hacer públicas sus ideas al respecto interviniendo intencionadamente en las discusiones artísticas: Ramón Pérez de Ayala, Valle Inclán, Tomás Borrás, Luíis Bagaría, Gregorio Martínez Sierra, Baroja, Manuel Machado, Gabriel García Maroto.

Cuando precisamente en 1912 tuvo lugar una nueva edición de de la Nacional de Bellas Artes, en una situación de rebrote de los modos más tradicionales del realismo y ante la evidencia del proceso de involución en curso (reseñado en aquella oportunidad por el auge de las escuelas regionales), el propio Ortega y Gasset se sintió en la necesidad de pronunciarse públicamente para salir al paso de todos aquellos lugares comunes: “casta”, “raza”, o “tradición”, que venían siendo habitualmente empleados como referencias legitimadoras del oficialismo e igualmente para desmentir la arraigada creencia de que el arte español tuviera que ser necesariamente “realista”. “El realismo español –escribió esclarecedoramente en *El Imparcial*- es una de tantas vagas palabras con que hemos ido tapando en nuestras cabezas los huecos de ideas exactas. Sería de enorme importancia que algún español joven que sepa de estos asuntos tomara sobre sí la tarea de rectificar ese lugar común que cierra como un horizonte gris las aspiraciones de nuestros artistas”. Y a renglón seguido animaba a los jóvenes creadores a “superar la prosa del arte”, que no debía ser considerado en su opinión “copia de cosas”, sino “creación de formas”, dando de ese modo el santo y seña por el que luego habría de caminar, durante los años veinte y treinta, toda una generación nueva, interesada en las ideas modernas, enfrentada a los gastados clichés de la España vieja y decidida a conectar con el arte de su tiempo y a superar el aislamiento y la sensible distancia que nos separaba de la escena artística europea. Pero para entonces la crisis de la cultura oficial señalaba sólo el agotamiento de un periodo al que bruscamente habría de poner fin, sobre el trágico horizonte de la Primera Guerra Mundial, la generalización de un conflicto de proporciones enormes.

Unas breves columnas sin firma, publicadas en *El Correo de la Mañana* el 26 de Diciembre de 1914, avisaban también en la prensa provincial sobre la funesta dimensión de aquella guerra y sobre las previsibles y aciagas consecuencias que habría de tener en el mundo del arte: “...cerradas indefinidamente las Exposiciones de Bellas Artes de Berlín y de Munich, los salones anuales de París y las galerías inglesas de Londres y Liverpool que venían marcando las orientaciones nuevas en el arte - se decía en el periódico extremeño-, puede asegurarse que una vez terminado el conflicto, normalizada la situación y vueltos a abrirse esos grandes certámenes, habrá en ellos una confusión de tendencias, modalidades y personalismos que traerán algo tan extremadamente audaz, que es muy probable que señale una nueva etapa en la historia del arte contemporáneo...pero mientras tanto –concluía aquel comentario-, el río de sangre que inunda Europa, arrastra en su torrente las risueñas esperanzas de los pobres artistas”.

*Publicado en el Catálogo de la exposición **Picasso y la Multiplicidad del Vértice**, inaugurada en el Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo el 30 de Noviembre de 2006.*