CÁNTICO Y EQUIPO-57: ESTÉTICA Y REALIDAD

JOSÉ M.^a PALENCIA CEREZO
ACADÉMICO CORRESPONDIENTE

Como es conocido, el despertar del arte cordobés en los años siguientes a la Guerra Civil, va íntimamente unido al grupo Cántico, movimiento poético que llamó a colaborar en las páginas de su revista a un grupo de pintores de diversa índole entre los que destacan dos de neta vinculación al arte cordobés contemporáneo: Miguel del Moral (Córdoba, 1920) y Ginés Liébana (Torredonjimeno, Jaén, 1921).

Reconocido como “proyecto global de renovación de la poesía andaluza”¹ y como “episodio clave de la historia de la poesía española de postguerra”² en dos de los más importantes estudios que han abordado su faceta poética, no han prodigado sin embargo los trabajos dedicados a estudiar monográficamente a los artistas mencionados, ni tampoco los encaminados a indagar en las ideas estéticas con las que pudieron comulgar, registrándose como tendencia más general la que llega a ver una comunidad de planteamientos entre poetas y pintores en base a la colaboración habida entre ellos, traspolándose de manera directa las ideas estéticas de los poetas sobre los pintores, fundamentalmente por el hecho de haber llegado a ser los poetas de Cántico los que más literatura han vertido sobre los propios pintores considerados de Cántico.

Si a ello se une la falta de pronunciamientos concretos o manifiestos por parte de ambos artistas sobre sus respectivas prácticas, se justifica el que se tenga que acudir a indagar en las ideas estéticas aparecidas fundamentalmente en los escritos de los poetas. A este respecto van a resultar paradigmáticas las del principal propagandista e impulsor del movimiento, Ricardo Molina, por ser éste el que más literatura crítica y de opinión vertiese en las páginas de la revista a lo largo de

¹ LINARES, A.: Prólogo a la reedición facsímil de *Cántico. Hojas de Poesía. Córdoba 1947-1957*. Córdoba, 1983.

² CARNERO, G.: *El grupo Cántico de Córdoba. Un episodio clave de la poesía española de postguerra*. Madrid, 1976.

los dos períodos por los que transcurre su existencia: uno entre 1947 y 1949, caracterizado por la búsqueda de coherencia interna y el intento de llegar a una definición de la poesía de sus diversos componentes —por tanto más endógeno—, y otro que se desarrolla entre 1954 y 1957, en el cual se produce la apertura a diversos cenáculos del ámbito nacional, lo que llegará a traducirse en una heterodoxia manifiesta que llegaría a producir tanto la pérdida de la coherencia interna como la misma liquidación de la revista, preludiándose así la desaparición del grupo como ente organizado.

Según ello, el escrito de Molina que mejor condensa el conjunto de paradigmas de sus ideales estéticos pudiera ser aquél en que rastrea en la poesía de Rafael Laffon. En el mismo aparecen párrafos tan significativos como estos: "...ahora que la humanización de la poesía infunde calor y vida nuevos al poema, numerosos valores fundamentales quedaron relegados... El Modernismo, preocupado por su esplendor formal... y la poesía de pretensiones filosóficas, obsesionada por el problema del hombre en su aspecto trágico... La poesía es y fue siempre algo más que un testimonio psicológico o un documento de la vida interior, o la constatación de las impresiones del mundo externo en el espíritu; es ante todo arte, encantamiento, sensible delicia, «splendor»..."³. De estos pensamientos se pueden entresacar de entrada dos cuestiones fundamentales: por un lado su clara defensa del humanismo, y, por otro, un cierto desdén hacia el Romanticismo y el Modernismo, a los que parece situar en un término medio en base a ese esteticismo definido por Molina como "encantamiento, sensible delicia, «splendor»" (a lo Baudelaire).

Más adelante se embarcará en la cuestión de la conexión de Laffon con el pasado literario por la vía del culteranismo, el populismo y el conceptismo, situándose en una posición singularmente defensora del historicismo, y de su evidente catolicismo, al que define como una de las situaciones más deseables en el recorrido hacia la pretendida rehumanización. A partir de ello no resultará extraño que similares argumentos sean utilizados por Molina para elogiar *Hombre y Dios* de Dámaso Alonso, ni que en la portada del n.º 7 de 1948 aparezca un poema del mismo Chateaubriand ilustrado por Liébana⁴.

Para resumir, y siguiendo a Abelardo Linares, podemos precisar que Cántico estableció sus ideales poéticos en base a dos tradiciones. Por un lado, la de la *poesía literaria*, de concepción bella y combativa, garcilacista, preconizadora de la serenidad y el equilibrio en su pretensión de canto al amor de manera no hedonista sino espiritual. Y por otro, la de la *poesía de experiencia*, la de lo concreto humano, ni abstracta ni idealizadora, siempre vital y siempre llena de subjetivismo moral. Partiendo de ello se podrá entender igualmente lógico su rotundo alejamiento de la llamada poesía social.

De todo ello pueden deducirse un conjunto de posiciones intermedias de no radicalidad, que podíamos considerar inscritas en el llamado "proceso de rehumanización de postguerra", donde las ideas de Ortega y Gasset reaparecerían

³ MOLINA, R.: *La poesía de Rafael Laffón*. En *Cántico. Hojas de poesía*, n.º 6. Agosto-Septiembre de 1948.

⁴ Vid. *Cántico. Hojas de poesía*. II Época, n.º 7. Abril-Mayo de 1955.

en el horizonte de la cultura española, realizándose una nueva lectura de las relacionadas con la deshumanización del arte, que la historiografía considera instauradas en el pensamiento español desde 1924 con la aparición de su libro de idéntico título. Recordemos que, según ellas, el arte se había deshumanizado con las vanguardias por haberse producido un desdén de los contenidos en favor de la forma, y por consiguiente, las masas estaban excluidas por definición de la comprensión y disfrute del arte.

Pero en Ortega la rehumanización venía expresada en términos de negatividad, pues en el fondo llegaba a abogar por un arte concebido como juego formal, que no pretendiese absolutamente su trascendencia, y, por tanto, que no prestara atención exclusiva a los contenidos. Un arte reducido así al puro goce vital de la armonía, entendida ésta como finalidad sin fin. Como ha escrito Morpurgo-Tagliabue, detrás de Ortega estaba el culto a la vitalidad considerada como refinamiento de un Simmel, de la vida como liberación de la vida misma de un Nietzsche, y de la vida fantástica opuesta a la vida utilitaria de un Unamuno, todo ello unido a una clara finalidad social relacionada con la élite. Es por eso que Ortega podía coincidir en cierta manera con los surrealistas, pues al igual que para aquellos, lo que debía contar no era el medio sino el fin⁵.

A partir de este posicionamiento podrá entenderse lógica la afinidad de Cántico con el *Postismo*, ese Postismo nacido igualmente en 1945 y de vida si cabe todavía más efímera que la del movimiento cordobés que, a lo Gregorio Prieto, fue a la vez tan romano como inglés, tan surrealista como clasicista, tan provocador como retardatario. Baste señalar a este respecto que el mismo Prieto recibió una elogiada loa en el n.º 8 de 1948, de la tinta y pluma de Adriano del Valle⁶.

Si partiendo de este esquema pasamos al terreno de la pintura de Miguel del Moral y Ginés Liébana, se vería también respectivamente en su conjunto:

- Un nítido intimismo de corte culturalista.
- Una clara acentuación de los contenidos acompañada de una evidente pretensión de refinamiento formal.
- Una señera conexión de diversa índole con momentos culturales anteriores –especialmente con el Renacimiento– que los lleva a situar en una posición

⁵ Véase por ejemplo el desarrollo de este tema en MORPURGO-TAGLIABUE, G.: *La estética contemporánea*. Buenos Aires, 1971. Como afirma la profesora Zanoletti: "La filosofía de Ortega desarrolla su propio itinerario con el carácter de una polémica contra el kantismo en interés de un transitorio empirismo, una llamada del pensamiento a la vida de la cual el pensamiento es sólo un aspecto". Vid. ZANOLETTI, G.: *Estética española contemporánea*. Eugenio D'Ors, José Camón Aznar, José Ortega y Gasset. Zaragoza, 1981, pág. 202. Se comprenderá así por otra parte el que Juan Bernier escribiera de Gide que había sido el poeta que más había asumido "la máxima humanidad posible" entre todos los de su tiempo, así como la peculiar posición de Ricardo Molina frente a los que abogaban por un arte para el pueblo afirmando que el pueblo nunca comprendió el arte.

⁶ Vid. *Cántico. Hojas de poesía*, n.º 8. Diciembre de 1948 - Enero de 1949. Recuérdese la curiosa definición que hace al Postismo "Un sueño que se hace realidad y se convierte en realizador de un arte contante y sonante, de siempre, de antes y de después, con pasado, en presente y futuro", reafirmando así su carácter de conexión con la historia y con una realidad fielmente basada en el reencuentro con la tradición. Véase por ejemplo: *Catálogo exposición antológica Gregorio Prieto*. Salas Direc. Gral. del Patrimonio Artístico. Madrid, 1978.

virtualmente historicista⁷.

– Una presencia importante de contenidos o ambientes de significación religiosa, fielmente instalados en un ámbito de condición idealizante.

– Y una presencia significativa de escenas o imágenes directa o indirectamente relacionadas con la tradición local.

A pesar de ello, entre uno y otro existen también diferencias significativas. Por ejemplo, mientras Del Moral se desenvuelve por lo general en un ambiente platonista, Liébana se mostrará más aristotélico, reafirmando en el valor de lo sensorial, presentando así una poética más claramente conectada con la fantasía y el sueño, y por ello más surrealizante. Partiendo de ello la poesía de Del Moral podría parangonarse con la de Rafael Sanzio, y con la de Leonardo la de Liébana, o incluso, si pasamos a la secuencia artística del Manierismo histórico, la del primero quizá con la de un Julio Romano y la del segundo con la de un Arcimboldo⁸.

En cualquier caso, y para significar aún más los parámetros de su respectivo reencuentro con la historia, podría establecerse incluso un paragón de Del Moral con Murillo o con Zurbarán, por el intimismo o la tendencia a la sobriedad que sus composiciones manifiestan, y con Velázquez o con Goya en el caso de Liébana, por la faceta como retratista y estetizador de la realidad plástica que él mismo configura, amén de por la afinidad iconográfica de algunas de sus obras con otras famosas de los citados maestros.

Pero más allá de posibles comparaciones desmerecedoras, si llegamos a pensar que tanto Rafael como Leonardo, o en general los principales maestros italianos del Renacimiento, fueron los principales modelos-guía de un Julio Romero de Torres, al grado de perfección de cuyo arte habría que tender a alcanzar, entonces no tendríamos más remedio que ver en la obra de ambos el segundo gran momento de aparición en nuestro siglo de un movimiento de carácter academicista y por tanto conservador, que no se pudo sentir comprometido con esa condición de la modernidad fundamentada en la innovación vanguardista, que tuvo su razón de ser instaurada tanto en la ruptura generalizada, como, en muchos casos, también en la identificación de ésta con la forma.

En cualquier caso, de todo ello se desprende una posición de claras connotaciones eclécticas que habría que llegar a desentrañar en mayor medida. Piénsese

⁷ A este respecto resulta curioso que el texto más reproducido en los diversos catálogos de exposiciones de Miguel del Moral sea aquel que le escribiera Juan Bernier y que comienza diciendo: "Nacido en Córdoba en 1920 se reveló tras la Guerra Civil como uno de los primeros pintores y dibujantes andaluces, caracterizándole la fuerza de la escuela cordobesa del XVII en el trazo, la elegancia pictórica y, sobre todo, el oficio y la maestría de la citada escuela. Es importante en su formación el contacto con el grupo intelectual y poético que fundaría la revista *Cántico* en 1947, grupo signado por un humanismo universalista y un sentido de depuración cultural, presente ya en la Córdoba de Céspedes, en el siglo XVI.

Como los pintores cordobeses renacentistas y barrocos, la faceta humanística le sirve al artista para ir más allá de la pintura y cultivar un arte total, con trabajos en dibujo, escultura, cerámica y decoración. Estas creaciones están tamizadas por el aire de la Córdoba del cuarenta, en la que se conservaba una visión casi florentina del paisaje urbano que había sido retratado ya, románticamente, por los grandes dibujantes ingleses y franceses, poetizando su ruina".

⁸ En esta línea, ya apunté algunos de estos parangones en mi artículo "Notas sobre *Cántico* y su estética: Liébana y Del Moral". *Cuadernos del Sur*. 28 de enero de 1948.

por ejemplo lo curioso del camino que lleva a Liébana a tratar insistentemente la figura del ángel —ser escatológico y trascendental por excelencia— junto a otras de tradición modernista, como por ejemplo la del arlequín.

En este sentido habría que relacionar la cuestión del ángel con la figura de Eugenio D'Ors, el cual la llegó a entender en particular como la reivindicación de una superconsciencia frente a esa subconsciencia siempre terrenal y siempre llena de mundaneidad libidinosa propia del freudismo. Por ello, en contraste con la escuela romántica de la Generación del 98, el ángel llegaría a representar en D'Ors la plenitud de la vitalidad existencial, el descubrimiento de un Dios y de una realidad que no son instantáneas y que, por tanto, no pueden ser experimentadas en el instante, y a, partir del mismo, el ángel llegó a simbolizar para la cultura española de postguerra la indivisibilidad pura de la conciencia del vivir, demostrando con ello que la vida no es sólo el momento, porque el momento de concepto romántico que el hombre había creado con anterioridad, se revelaba como insuficiente en esa vivencia de la ansiedad por el vivir en total plenitud... Por tanto, necesariamente y en cierta medida, había que aspirar a la trascendencia⁹.

Por otro lado, D'Ors llegó a realizar también un singular retome de la temática modernista de la melancolía, aunque si para los modernistas la misma había significado una actitud tendente a alcanzar el momento estético, para el filósofo catalán llegaría a ser una de las formas tendentes a alcanzar el momento ético.

Sabemos por otro lado que, durante los años en que D'Ors se afirma en el campo de la cultura catalana, existían en España dos escuelas de pensamiento derivadas de cierto krausismo españolizado: una de inclinación romántico-idealista y otra positivista. La primera, basada en teorías neokantianas, enseñaba que la humana y temporal reflexión sobre lo eterno era el único conocimiento deseable, y también que la expansión de la experiencia individual era la única base válida para trascender lo temporal. La otra, retomando ciertos planteamientos del iluminismo, llegaría a exaltar el valor de lo experimentado como realidad suprema¹⁰.

Por último recordar que, frente al estilo nórdico —que tipificaba como protestante, católico y liberal— D'Ors había visto en lo católico y lo jerárquico las características intrínsecas al estilo mediterráneo, y que la reimplantación de lo mediterráneo —y por tanto de la academia, aunque disfrazada de “anti”— estuvo en la base de su intento de instauración de una “estética dirigida” en la postguerra, siendo ésta en última instancia un revival de sus ideales “noucentistas” afirmados durante sus primeros años de formación en Cataluña¹¹. No parecerá extraño así

⁹ ZANOLETTI, G.: *Opus Cit.*, pág. 38. A este respecto escribe igualmente por ejemplo: “...Otra obligación peculiar del ángel es llevar a través de una obra de arte el mensaje divino: en D'Ors coexisten dos naturalezas, la del artista y la del metafísico, él contempla el mundo con ojos de artista y lo ve como una obra de arte”... lo más característico de la presencia de lo angélico... se resume en este vocablo: la elegancia”. Recordemos también que el mismo Ricardo Molina dio título a uno de sus libros como *El río de los ángeles* (1945), y por ejemplo el peculiar tratamiento de la temática que hace Torrente Ballester en su obra *El viaje del joven Tobías* (1938).

¹⁰ Para el desarrollo de estas temáticas seguimos a ZANOLETTI, G.: *Opus cit.*

¹¹ Véase a este respecto ISAC y M. DE CARVAJAL, A.: *Eugenio D'Ors: del Noucentisme a la estética dirigida. Cuadernos de Arte*. Universidad de Granada. XVI. 1984.

que, si bien D'Ors recibe la tradición platónica a través de Plotino, sin embargo la filtra entre las dos tendencias del pensamiento krausista antes referidas.

Pero en otro orden de cosas, puede decirse también que esa posición intermedia manifestada por Cántico en cuanto al Modernismo, podía relacionarse con la del mismo Giménez Caballero cuando, en su libro *Arte y Estado* de 1935, había llegado a ver en él casi exclusivamente el "instinto diabólico" del hombre por pretender imitar a Dios. Debido también a su posición intermedia podía explicarse esa relativa simpatía mantenida por los poetas surrealistas, a los que por ejemplo Bernier consideraba encuadrados dentro de una "generación errante". E incluso ese énfasis en las temáticas religiosas que casi todos sus hombres manifestarían, lo que podría verse estrechamente relacionado con esa idea de "religación" de Zubiri que obtuvo su fundamento a partir de la necesidad de una relación afín del hombre con todo lo que El es, en su intención por dar una clara respuesta al existencialismo ateo¹².

Todo ello nos llevaría a ver en las posiciones estéticas de Cántico, fundamentalmente en su primera época, cierta afinidad con las ideas del llamado grupo del falangismo liberal, que, formado por los Laín, Ridruejo, Tovar, Rosales, Vivanco, Torrente Ballester, etc., se inclinaría en la postguerra por la flexibilidad ideológica de un José Antonio Primo de Rivera y por la filosofía de Ortega y Gasset, aglutinándose en la revista *Escorial* —tras la desaparición de *Jerarquía* y de *Vértice*— para contrarrestar el espíritu de cruzada implantado por los fanáticos neotradicionalistas. Y ello en base al intento de una integración cultural de tipo nuevo, más allá de la división maniquea noventayochista por las dos Españas¹³.

Por todo esto, puede repetirse que, a partir de sus tempranos contactos con el núcleo cordobés de poetas, los pintores de Cántico llegaron a manifestarse bastante lejos de los planteamientos radicales de las vanguardias extrapeninsulares, acentuando con sus respectivas prácticas una operación de corte intelectualista que, partiendo de la creencia en el *yo* artístico, enfatizó el polo del contenido como vehículo de lo moral. Y ello en la búsqueda de un nuevo hombre centro del universo de afinidades renacentistas.

Por lo que podemos finalizar afirmando en Cántico una postura de exclusiva mejora de la realidad. Una mejora de tipo intermedio, sin estridencias ni sobresaltos, sin obcecaciones y sin rebeldías, que, sin embargo, se vería progresivamente superada durante la década de los cincuenta tras la aparición de otras corrientes de pensamiento de signo más radical, lo cual justifica con carácter mayormente heterodoxo que llegó a poseer la revista en su segunda época, momento éste en que, además de introducirse en ella todo un nuevo repertorio de ideas —como las de signo neotomista de Jacques Maritain— llegarían también a sus páginas artísticas de cierta significación vanguardista —como Joan Brodat, Jusep Guinovart o Pedro Quetglas—, alcanzando con ello pleno sentido el paisajismo liricista y clási-

¹² Puede seguirse el desarrollo de estos temas en MERMALL, T.: *La retórica del humanismo. La cultura española después de Ortega*. Madrid, 1978.

¹³ En esta línea hombres como Mermall han llegado a plantear un resurgir del Modernismo como característica del temperamento liberal falangista durante el llamado "período de optimismo". Vid. MERMALL, T.: *Opus cit.*, pág. 42.

co –de corte existencialista– expresado por la pintura de un Mario López¹⁴.

Recordemos que, a mediados de los años cincuenta, y en los límites de la llamada “querrela contra el realismo” –cuyo origen se encuentra en el nacimiento de las vanguardias heroicas desde los fines del Ochocientos– en el horizonte de la cultura artística española había hecho mella el arte abstracto en sus diversas manifestaciones, especialmente a partir del Congreso Nacional celebrado en Santander en 1953. De esta suerte, y en la línea que venimos exponiendo, llega a definirse una operación encaminada a delimitar el posible carácter humanista del arte abstracto que tendría algunos de sus principales representantes en el escultor Angel Ferrant y en el poeta Luis Felipe Vivanco. Para ellos, y a partir de los planteamientos de Ortega, no era ya el arte el que, deshumanizándose, se apartaba del hombre, sino el hombre el que, deshumanizándose, había llegado a desentenderse del arte y del sentido vivo de las formas¹⁵.

De esta suerte, de nuevo quedaba a salvo la individualidad frente a la deshumanización materialista de la masa, originándose un humanismo de corte intimista que dio justificación teórica al sector de la abstracción que defendió la imaginación como piedra angular de la creación, poniéndose así nuevamente el énfasis en el polo del sujeto frente al objeto y reimplantándose la noción de supremacía del genio frente a la masa.

A partir de ello se podrá entender claro el moralismo inherente a la postura informalista sobre la que se asentó el grupo El Paso, el cual llegó incluso a plantear en su manifiesto de 1959 que entendía el arte como “una vía hacia la salvación de la individualidad”, y su acción como una “actividad” encaminada a crear “un nuevo estado del espíritu dentro del mundo artístico español” que duraría mientras las condiciones del país se mantuviesen¹⁶.

Sin embargo, esta postura se vería fuertemente contestada por la que ya desde el mismo momento se consideró su opuesta, o, en algún caso, su complementaria. Aquella que pretendió no ya la liberación del individuo a través del espíritu, sino la del conjunto de la sociedad a través del objeto, negando toda circunstancia inherente al espíritu creador como lugar común al subjetivismo burgués, la cual llegó a manifestarse de manera más radical a través del normativismo encarnado por el cordobés Equipo-57.

Según ello, y como elementos más significativos de lo expuesto, podríamos destacar en el Equipo:

1.– La manifiesta condición marxista de sus miembros y, por tanto, su fuerte

¹⁴ Véase a este respecto MANENT, M.: “Maritain y la intuición creadora”. *Cántico. Hojas de poesía*, n.º 13, 1957. Los artistas citados ilustraron fundamentalmente las portadas de los tres números aparecidos entre 1955 y 1956. Sin embargo, en el último número de 1957, como presagiando quizá su desaparición, no se registra ninguna colaboración desde el lado de los artistas.

¹⁵ Vid. VIVANCO, L.F.: “Planteamiento radical de la pintura abstracta”. Texto aparecido en el catálogo del *I Salón Nacional de Arte no figurativo* celebrado en Valencia en 1956, promovido por el Instituto Iberoamericano de Valencia y el Museo Nacional de Arte Contemporáneo. Reproducido en UREÑA, G.: *Las vanguardias artísticas en la postguerra española (1940-1959)*. Madrid, 1982, págs. 383-386.

¹⁶ Véase manifiesto completo de El Paso. Reproducido igualmente en UREÑA, G.: *Opus cit.*, págs. 554-555.

politización. Para ellos –y a diferencia de El Paso– una obra de arte iba a ser una “solución política”.

- 2.– Su acentuado antihumanismo.
- 3.– Su interés por conectar de manera directa con la vanguardia de entreguerra, concretamente con el Constructivismo ruso.
- 4.– La necesidad de instaurar sus prácticas sobre unas bases de condición científica.
- 5.– Su vocación de permanencia en el tiempo y su planteamiento de la necesidad de un frente amplio u organización común de todos los artistas que pudiese dar respuesta a los problemas en cartera.
- 6.– Su vocación pedagógica en su defensa de la integración de las artes¹⁷.

En este sentido puede decirse que la pretensión del Equipo no fue realizar exclusivamente un arte político, sino algo más: la socialización misma del arte. Pero para ello no había otro camino que llegar a establecer unos principios básicos fundamentados en la ciencia, para, con ellos, poder llevar el arte al ámbito de la común universalidad y poder poner orden frente al caos que aquejaba a la realidad. En esta línea, se entenderá lógica su pretensión por llegar a una definición puramente científica de su práctica artística que llegaría a plasmarse en su “teoría de la interactividad del espacio plástico”.

Sin embargo, creo que no se ha entrado todavía suficientemente en la relación que une los planteamientos del Equipo con los del Constructivismo desarrollado por el sector fiel a Vladimir Tatlín. Recordemos que, frente a las posiciones subjetivistas –y por tanto individualistas– de un Kandinsky, un Gabo o un Malevich, Tatlín llegó a afirmar que el contenido de las formas de los objetos arrancaba de los fenómenos psicológicos que eran las formas humanas, poniendo especial énfasis en la interrelación práctica del arte con la sociedad, criticando a los constructivistas idealistas su división de la historia en compartimentos estancos por su no concepción de la realidad de manera dialéctica. Parafraseando a De Micheli podríamos decir que si el constructivismo de los primeros fue de naturaleza estética, el de los segundos lo fue de naturaleza práctica¹⁸.

Más allá de la lucha de ambas posturas por la superación de las teorías bogdanovianas del la *prolectkult*, especialmente Tatlín y sus seguidores, fundamentalmente a partir de 1920, propugnaron con claridad la abolición del arte tradicional por considerarlo un idealismo burgués, incitando a los artistas a que se dedicasen a actividades directamente útiles para la sociedad en el marco de la Revolución proletaria, singularmente a aquellas formas que tuviesen relación con la vida, con lo que llegarían a ser auténticos pioneros en el campo del diseño industrial.

Un episodio clave a este respecto podría ser aquél que muestra la fascinación que sentía Tatlín por la “máquina voladora” a la que consideró la forma más compleja que podía convertirse en un objeto cotidiano para las masas soviéticas,

¹⁷ Para una visión conjunta de las ideas, proyección y trayectoria del Equipo véase PÉREZ VILLÉN, A.L.: *Equipo 57*. Córdoba, 1984.

¹⁸ Vid. DE MICHELI, M.: *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid, 1984, pág. 398.

y ello partiendo de la necesidad de que las personas dominasen el espacio. En él aparece también su vieja pretensión por instaurar su arte en la utilización de formas orgánicas vivas, entendiendo que las formas más económicas eran precisamente las más estéticas y mostrando una predilección especial por las dinámicas¹⁹.

No obstante, en su fascinación por el cientifismo y el objeto técnico, también los constructivistas llegaron a establecer cierta conexión con el espíritu del Dadaísmo y del Futurismo, y, en este sentido, también podrían llegar a establecerse algunas relaciones entre sus planteamientos y algunos propios del Equipo, aunque ello haría nuestro análisis demasiado abultado²⁰.

Descendiendo al nivel del arte español contemporáneo creo no sería demasiado pretencioso calificar al Equipo como la experiencia donde mejor llegaron a cuajar toda una serie de problemas que tenían planteados el arte español de su momento, inaugurándose a partir del mismo una tendencia que llamaría a la estrecha colaboración entre artistas y arquitectos²¹. En esta línea creo jugó un papel fundamental el peso que en la teoría ejerció la cultura de sus dos componentes arquitectos, Juan Serrano y Juan Cuenca. Por ello, razonable sería también llegar a ver en él la impostación del Racionalismo arquitectónico de un Gropius, y especialmente de un Le Corbusier, el cual llegó a fundamentar el principio de que las formas estereométricas eran las más funcionales porque daban los máximos resultados con el mínimo de medios, intentando reinstaurar el rigor geométrico no solamente en el gusto, sino también en las funciones propias del hombre dentro de los diversos ámbitos que al mismo atañen –lo familiar, el trabajo, el ocio, etc.–, imponiendo con ello una norma social de carácter abstracto que sería fuertemente contestada por antihumanista, oponiéndosele el Organicismo de un Fran Lloyd Wright.

En relación a su concepción del marxismo y respecto a la pretendida cientificidad de la noción de “interactividad del espacio plástico”, podría plantearse como antecedente cierto marxismo que se desarrolló en los años treinta y cuarenta en base a las ideas de Galvano Della Volpe, que se caracterizó por defender un concepto de arte de pretensiones científicas basado en la organicidad semántica

¹⁹ Vid. TATLÍN, V.: *Arte hacia la tecnología*. Moscú, 1932.

²⁰ Cabe recordar a este respecto cómo Marchán Fiz expuso últimamente la tangencia existente entre las pretensiones dadá y las constructivistas como resultado de su respectiva instauración en el llamado “pensamiento negativo”, y como polos opuestos de esa dialéctica caos-orden, que, en su condición de extremos, necesitan sin embargo complementarse. Vid. MARCHÁN FIZ, S.: “Las dos caras de Jano: entre la estética del caos y la sublimación en el orden”. En Catálogo de la Exposición *Dadá y Constructivismo*. Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 1989. No puede resultar extraño así que, aunque las mismas difieran mucho de la efectividad defendida por el “corpus” constructivista, las obras que a nivel visual mayor relación guarden con los trabajos pictóricos del Equipo sean algunas de Arp realizadas hacia 1926 y puestas bajo el denominador común de “objetivos colocados conforme a las leyes del azar”.

²¹ Como recuerda el mismo Ureña, un escultor entonces abstracto como lo era Subirachs, a fines de los cincuenta profetizaba: “Ahora estamos en los comienzos de otra etapa que tendrá, sin duda, una considerable entidad: la integración de las artes. Es decir, que en vez de trabajar aisladamente concediendo una importancia excesiva a la personalidad, hay que trabajar en colaboración con el arquitecto para resolver, en profundo acuerdo, los problemas inherentes a las respectivas especialidades: el arquitecto los problemas del espacio; el escultor los de la forma, y, el pintor, los de la superficie”. UREÑA, G.: *Opus cit.*, págs. 102-103.

de su discurso, antes incluso de que se produjese la eclosión del Estructuralismo, o al menos muy próximo a éste en el tiempo. No obstante, el concepto global del marxismo en el Equipo estaría más íntimamente relacionado con el de la corriente de ese "antihumanismo teórico" auspiciado por un Louis Althusser que, junto a otros intelectuales y en el seno del Partido Comunista Francés, durante los años de proyección del Equipo, reaccionaría contra esa "humanismo real" propiciado por la corriente nacida tras el XX Congreso del Partido Comunista de la Unión Soviética tras su crítica a las tesis zdanovistas del "reflejo", lo que llegaría a propinar un duro golpe al realismo.

Recordemos que, a grandes rasgos, este nuevo marxismo antihumanista defendió que la libertad de los hombres pasaba, no por la complacencia de su reconocimiento ideológico, sino por el conocimiento científico de las leyes de servidumbre que los gobiernan, y que la obra de arte no podía dejar de ejercer un efecto directamente ideológico, manteniendo pues con la ideología relaciones tan estrechas como cualquier otro objeto, no pudiendo pensarse además la obra de arte en su existencia específicamente estética si no se tenía en cuenta esa relación privilegiada que la misma llegaba a mantener con la ideología, o lo que es lo mismo, sin tener en cuenta su efecto ideológico directo e inevitable²².

De esta suerte y en cualquier caso, también el Equipo llegó a caer en la llamada "paradoja" de los marxismos totalizadores, según la cual, mientras más se han acercado los estetas marxistas a profundizar un concepto de arte atendiendo a categorías de tipo totalizador, más se han aproximado al esteticismo propio de los socialistas filantrópicos decimonónicos, pudiendo de esta manera considerarse sus fórmulas, meros espejos ilusorios de una nostalgia basada en el deseo de apaciguamiento de la angustia social.

Y aunque ello pudiera justificar también el largo espacio de tiempo que entretuvo al Equipo en delimitar con claridad sus propias posiciones teóricas respecto al panorama del arte español de su momento, e incluso su pronta desaparición, al menos se puede considerar dio vida a la alternativa de reforma de la realidad de carácter más radical entre cuantas ha podido llegar a conocer el arte español del siglo XX, de ahí su alto valor de significación y testimonio, y ello desde el ámbito de una ciudad de provincias como lo era la Córdoba del momento.

²² Véase a este respecto por ejemplo ALTHUSSER, L.: *El pintor de lo abstracto*. En AA.VV.: *Para una estética del fetichismo literario*. Madrid, 1974.