

TERRITORIOS SENTIMENTALES. ARTE E IDENTIDAD

Carmen Pena López, Biblioteca Nueva, Madrid, 2012. 223 págs.

ISBN 978-84-9940-272-7.

Uno de los rasgos más característicos de la denominada “tardomodernidad” es la revisión crítica de los grandes ideales que impulsaron la cultura del siglo pasado. La voluntad universalista fue uno de esos paradigmas, que provocó una reacción antinacionalista evidente en los estudios sobre arte contemporáneo, desconfianza en la crítica de arte y en la política expositiva de las instituciones en las últimas décadas. Pero las derivas de la cultura y el trabajo de los creadores están encargándose de recordarnos el sustrato en el que se asienta todo producto de la creatividad humana; o dicho de otro modo, que debajo de los lenguajes y las herramientas de comunicación del mundo interconectado en el que nos movemos aparece el subsuelo identitario. La identidad reaparece, porque sigue siendo usada, aunque sea como recurso o arma arrojadiza en los debates políticos, como señalaba Stuart Hall a principios de los años noventa, en pleno apogeo de los discursos sobre la globalización¹. En esos mismos años el historiador del arte Hal Foster abordaba de modo crítico las recientes orientaciones “etnográficas” del arte contemporáneo², constatando la voluntad evidente de muchos artistas actuales de penetrar en realidades culturales específicas, y recreando en muchos casos sus elementos distintivos. Nótese aquí, que la categoría central deja de ser la de nación, o patria, siendo esta substituida por otras formas más complejas de identidad.

El último libro de la profesora Carmen Pena, *Territorios sentimentales. Arte e identidad*, es una buena aportación en este sentido, al plan-

tear el estudio del arte español de la contemporaneidad a partir del análisis de sus características identitarias. Al mencionar esto último –lo identitario– conviene hacer una importante matización: que no es sólo de “arte español” de lo que se trata aquí, sino también de arte catalán, vasco, gallego o levantino, en definitiva, de las artes que buscan un anclaje diferencial –“artes nacionales”–, en un periodo concreto, que va desde finales del siglo XIX hasta mediados del XX.

La autora aborda desde las primeras páginas este tema de la identidad en el arte, con una directa alusión al “desprestigio de lo diferencial”, en los estudios de historia del arte de las últimas décadas. Este desprestigio se explicaría a partir del ímpetu universalizador que se impuso con el triunfo institucional de las vanguardias históricas, a mediados del siglo XX. Como sabemos, estas privilegiaron la experimentación sobre nuevos lenguajes plásticos, aglutinando a creadores de distintas procedencias, en un esfuerzo común que rechazaba las peculiaridades o tradiciones nacionales. El impulso de la vanguardia se llevó a cabo a partir de la asunción de la centralidad de nociones como “progreso” y “estilo”, que llevaban, como ha señalado Hans Belting, a un reconocimiento de que el papel del individuo –de lo particular–, por sí sólo, nada podría hacer frente a las dinámicas colectivas y las leyes del desarrollo histórico³. Se produjo un desplazamiento, pues, de las narrativas e historias particulares a las inescrutables leyes universales, correlato para las artes del protagonismo político de las masas

en la Europa de principios de siglo. Con el final de la Segunda Guerra Mundial, se producirá un consenso internacionalista entre las potencias occidentales, consecuencia lógica del drama derivado de las políticas extremas del nacionalismo. Sólo desde la colaboración y la renuncia a lo "diferencial" –se creía entonces–, se podría construir un mundo en paz. Pero como bien indica Carmen Pena, desde la perspectiva de nuestro mundo actual, sometido a los procesos globales de migración, sociedad de la información e intercambio cultural, es más necesario que nunca repensar la noción de identidad, analizarla con serenidad, y averiguar cómo se establecieron los indicadores diferenciales en el arte y la cultura.

Merece especial atención la propuesta de la autora de prescindir del concepto de estilo para caracterizar al arte vinculado a un territorio específico, y de sustituirlo por el de "modo": para la autora, "estilo" está ya indisolublemente ligado a un devenir temporal, a una marca del tiempo en el arte, impuesto desde los inicios de la modernidad, concretado en unos trazos formales identificativos de un evolución. Por eso la caracterización de un territorio a través de formas artísticas se debería efectuar desde otros parámetros: los de ciertas maneras, los modos o "tonalidades", que aludirían a una conexión espiritual. El vínculo que establece la autora entre modo y "territorio sentimental" es de lo más interesante, pero echamos en falta una clarificación mayor del concepto –de los conceptos–: ¿cómo desligar modo de estilo? Si al estilo lo caracterizan ciertas conformaciones perceptibles, desde una atenta mirada, ¿qué caracterizaría entonces al modo?

Parece sugerirse del texto una preferencia por temas o motivos, con lo cual estaríamos desplazando la aproximación formalista, en favor de la iconográfica. Pero el análisis del expresionismo del Goya de las pinturas negras, o del de Darío de Regoyos, o la atención a las asperezas y texturas de los artistas de El Paso, en la España de los años cincuenta, nos vuelven a poner sobre la pista de lo estilístico. Este tipo de análisis pueden provocar cierta confusión, porque introducen la cuestión de la modernidad en los lenguajes, el impulso de modernización plástico, que se superpone al de la identificación cultural

y las señas de identidad: entramos en el terreno de las guerras entre la tradición pictórica, vinculada a las academias e instituciones oficiales, y la voluntad modernizadora de ciertos grupos que luchan por lograr una mayor visibilidad y reconocimiento. Estamos en el terreno de los lenguajes, antes que en el de los motivos. Y aquí debemos reconocer el influjo de artistas expresionistas europeos como Ensor o Nolde en la versión más dramática de la pintura española de principios del XX: Solana, Zuloaga o Correa Corredoira. El sentimiento o carácter sí nos puede dar claves interesantes para la definición de una identidad artística para el periodo estudiado, porque detectamos una cierta preferencia por la aproximación "dolorida" a España, por el replanteamiento extraoficial de los paisajes castellanos, a partir de una sensación de desencanto por el país, y así sus mesetas desoladas, la aridez de la tierra seca y los descampados. Es una fórmula, esta de los "territorios sentimentales", de lo más sugerente, que –creemos– puede tener un largo recorrido en los estudios sobre el tema.

En el libro, la autora propone una serie de etapas importantes en el proceso de construcción de la "identidad" del arte español: la dignificación de las pinturas negras de Goya y el retorno de la Dama de Elche se consideran de las primeras. La devolución de esta pieza por parte del gobierno francés, en 1941, es destacada como hito en la construcción de la genealogía del arte patrio, que, en su definición, se quiso asociar a algunos de los trazos característicos de lo "primitivo", a las esencias atemporales de ciertas producciones culturales. Es preciso puntualizar aquí que el recurso a las artes "primitivas" no fue exclusivo del arte español de los cuarenta, pues estas fueron muy tenidas en cuenta como modelo estético por los artistas de la vanguardia internacional, desde principios de siglo XX (admiraron el trabajo directo con los materiales, así como la solidez y la simplificación en los volúmenes). Se destacó en la España de entonces ese aire tosco e hierático de la Dama de Elche, y se pretendió encontrar ilustración perfecta de la mujer española, de carácter recio y sufrido. El mundo cultural consiguió que la obra fuese erigida en "paradigma de lo español" entre 1941 y 1971. Pero, repetimos, esto es indicativo de una voluntad, una voluntad afirmativa, y por lo tanto

de unas intenciones y una mirada al futuro, más incluso que al pasado. Carmen Pena muestra con claridad como los hitos en la configuración de una imagen característica de lo español en el arte son siempre fruto de elecciones conscientes, lo que nos pone sobre la pista del carácter intencionado de los procesos de construcción de la identidad.

En los distintos “marcadores” de lo diferencial en el arte español, la profesora Carmen Pena, reconoce la influencia determinante del pensamiento regeneracionista del 98. Esta aportación se pudo reflejar en las pinturas de paisaje –el seco y duro paisaje castellano– tanto como en la preferencia por un tipo humano particular, el de la mujer campesina, imagen adecuada de la dureza y la austeridad de un modo de vida. “Castilla y el campo castellano-manchego frente a la ciudad”, como señala la autora, caracterizando la pintura de los artistas de la primera vanguardia hispana –la Escuela de Vallecas–, y entroncando con las austeras imágenes de paisajistas como Aureliano de Beruete. Como es sabido, los pensadores del 98 imprimieron un giro en las reflexiones sobre España, al propiciar una mirada crítica y un análisis de los elementos que caracterizarían una realidad específica que en muchos casos se traducía en la conciencia del atraso con respecto a las grandes potencias occidentales. Un mirada dura y sin concesiones a la realidad compleja de los territorios de España, que se puede ver recogida perfectamente en los pintores de finales del siglo XIX y principios del XX, y se vería acentuada por el modo expresionista de Darío de Regoyos, Zuloaga y Gutiérrez Solana, tan propenso a lo enfermizo y la necrofilia.

Todas estas constantes nos conducen, pues, a la cuestión central del libro: la de la identidad en el arte español, las esencias de lo español tal y como se recogen a través del arte. Pero, ¿sabemos realmente qué es la identidad? La autora insiste en la necesidad del modelo antropológico para dilucidar los elementos constitutivos de la identidad, las raíces, las esencias que perviven a través del tiempo, para así huir del dictado de los estilos y del influjo de los nuevos tiempos. Pero este enfoque nos puede llevar a un concepto de identidad demasiado rígido, que hoy en día es

cuestionado en ámbitos de la antropología y la sociología.

El concepto de identidad requiere una revisión crítica con respecto a las nociones tradicionales –que aún son muy usadas en los ámbitos académico y político. Como ha señalado Hall, ya no se puede admitir –tras las deconstrucciones postmodernas– la integridad del concepto, ya no lo podemos asociar con una esencia, no se mantiene ese carácter absoluto y estable de la diferencia cultural. Las identidades son construcciones, elaboraciones discursivas, realizadas a partir de la selección de ciertos rasgos característicos. Con los flujos y contactos culturales, las comunidades fueron quedando expuestas a las influencias foráneas, perdiéndose la integridad, y abriéndose a procesos de mezcla y contaminación. Con todo, si seguimos hablando de identidad es porque el concepto sigue siendo necesario, porque las comunidades a menudo refuerzan sus lazos, afirman sus características diferenciales, y “necesitan” la identidad.

En última instancia, la identidad se asocia a la voluntad de representación, porque trabaja seleccionando una serie de rasgos que servirán para definirnos ante los otros. Tiene por tanto un estrecho vínculo con el concepto de representación. Si el núcleo central de la tesis de Stuart Hall es la afirmación del carácter discursivo de la identidad, debemos admitir el papel destacado que se le otorga aquí a la fantasía, que es la encargada de seleccionar y articular las imágenes y narrativas que van a dar cohesión a la comunidad. Aquí entramos en la cuestión de las políticas de la imagen. El libro de Carmen Pena detecta con suma claridad los indicadores o “marcadores identitarios” de las artes plásticas en la España de la contemporaneidad, pero echamos en falta una indagación mayor sobre los propósitos de estas operaciones, de las políticas de la imagen, lo cual nos llevaría a entender mejor por qué se seleccionaron estos y no otros rasgos, si hubo un propósito consciente, o si fue tan sólo una acumulación de elementos por los que se sentía una especial atracción. Paradójico es el hecho de que, incluso cuando se quiso contestar esta imaginaria folclórica y castiza que el poder ayudó a consolidar, los críticos recurrieron también –aunque desde otra perspectiva– a

elementos definitorios de la identidad española, como los desolados campos de Castilla, como en la obra de los integrantes de la Escuela de Vallecas.

En todo caso, el carácter “periférico” del arte español en el contexto de la modernidad internacional es una oportunidad, como indica la autora, para reflexionar sobre las peculiaridades del arte producido en estas tierras. España no es centro, sino “esplendorosa y magnífica periferia”, y esto propició a lo largo de los años una mezcla singular de elementos tradicionales y modernos, que conducen necesariamente a consideraciones extraartísticas. Así, el estudio de Carmen Pena incorpora elementos de la antropología al estudio del arte y propicia una apertura interdisciplinar de lo más oportuno. La

autora busca relacionar las imágenes del arte con otras manifestaciones culturales de la España de la época, como cuando en el capítulo sobre el redescubrimiento de la Dama de Elche, ilustra la época de la postguerra con notas sobre la escasa iluminación, la música de tonadilleras, o la poesía aprendida en las escuelas, alusiva a los paisajes de la meseta. Es gratificante asistir a estas –necesarias– aproximaciones a los estudios culturales, porque ayudan a entender el triunfo de una iconografía concreta, de un paisaje que se identificó desde el poder con las esencias patrias.

Miguel Anxo Rodríguez González
Universidade de Santiago de Compostela

NOTAS

1 HALL, S.: “Introducción: ¿quién necesita ‘identidad’?”, en HALL, S.; DU

GAY, P., *Cuestiones de identidad cultural*, Buenos Aires, 2012, 13-15.

2 El ensayo “El artista como etnógrafo” está incluido en FOSTER, H., *El*

retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo, Madrid, 2001, 175-208.

3 BELTING, H., *Art History after Modernism*, Chicago, 2003.