

Memoria y olvido. Sobre la fortuna de los artistas del exilio en la España democrática

Julián Díaz Sánchez

RESUMEN:

El exilio artístico de 1939, menos conocido que otros, ha ido quedando al descubierto en los últimos treinta años, en un proceso lento que contribuye a transformar una historia del arte que todavía no hace mucho tiempo se movía en parámetros autárquicos y en la actualidad es víctima de importantes tentaciones localistas. El esclarecimiento de la historia de los artistas exiliados es tan importante para la memoria como para una historia del arte que precisa de continua renovación.

Palabras clave: Exilio artístico de 1939, Historia del arte español, Exilio artístico republicano, España democrática y el arte exiliado.

ABSTRACT:

The artistic exile of 1939, less known than others, has been left the open along the last thirty years, in a slow process that contributes to transform a history of the art that still not long time ago moved in autarkic parameters and at the present time it is victim of important localist temptations. The elucidation of the history of the exiled artists is so important for the memory as for a history of the art that needs continuous renovation.

Key words: Artistic exile of 1939, Spanish Art History, Republican artistic exile, Democratic Spain and exiled Art.

*El exilio está vivo en México, y en España está muerto*¹, así de rotundo se mostraba Fernando Serrano, hijo de exiliados españoles, decano de la Facultad de Derecho de la Universidad Autónoma Nacional de México, en el homenaje tributado al presidente Lázaro Cárdenas en la Casa de América de Madrid en octubre de 2005 ¿Un diagnóstico exagerado? No está del todo claro; el exilio español de 1939 ha conocido, merced a la celebración de congresos, aniversarios y homenajes, momentos de efímero primer plano, pero la visibilidad del tema no ha sido, en las tres últimas décadas, exagerada, lo que no quiere decir que no sea un tema de investigación relevante en este momento (mucho más en el terreno de la literatura que en el de las artes plásticas). José Carlos Mainer ha escrito que la cultura del exilio puede haber sido *más noblemente reivindicativa que interpretativa*, algo que puede entenderse si se tiene en cuenta el componente afectivo que genera el exilio político más numeroso de la historia del España, *leer a los escritores del exilio significa (...) tener presente algo de lo mejor de nosotros mismos*².

Edward Said dejó escrito que *el exilio es algo curiosamente cautivador sobre lo que pensar, pero terrible de experimentar*³, él lo sabía bien. Si, como dice el escritor palestino, el exilio es una grieta imposible de cicatrizar, toda rehabilitación que pretenda ir más allá de lo simbólico será inútil (éste es el problema principal); nunca se puede volver al país que se dejó, que se convertirá, con el tiempo, en una tierra tan añorada como irreal, *yo tuve un día una patria hermosa, era un sueño*, escribió Heinrich Heine⁴; parece que el mejor modo de rehabilitar a los exiliados, el más noble remedio contra el olvido, es el trabajo riguroso de interpretación.

La cultura artística del exilio español de 1939 es todavía poco conocida, en los estudios generales se presta poca atención a este ámbito⁵, aunque la situación esté cambiando en los últimos años; no es imposible que esta falta de atención dependa del modo en que se ha planteado su análisis. El texto pionero (espléndido, ágil, erudito) de José María Ballester⁶ partía de una idea que, siendo absolutamente cierta, puede inducir a confusión: una parte sustancial del mejor arte español de la primera mitad del siglo XX se ha hecho fuera de España; aunque, podríamos añadir, no todo el arte hecho fuera de España es producto del exilio⁷; aunque no sea, ni muchísimo menos, el caso del autor citado, precedentes ha habido que han intentado obviar el

¹ CRUZ, J.: “El exilio agradecido y solitario. Los hijos de los republicanos recuerdan la emoción del destierro”, *El País*, Madrid, 5-10-2005, p. 39.

² MAINER, J. C.: “El exilio de 1939. Fuente inagotable”, *El País*, 8-10-2005.

³ SAID, E.: *Reflexiones sobre el exilio. Ensayos literarios y culturales*, Barcelona, Debate, 2005.

⁴ Citado en GUILLÉN, C.: “El sol de los desterrados. Literatura y exilio”, *Múltiples moradas*, Barcelona, Debate, 1998.

⁵ Algunos ejemplos, entre otros posibles, AA. VV., “El exilio español en Hispanoamérica”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 473-74, 1989, monográfico. AA. VV., *Exilio* (Catálogo exposición), Madrid, Fundación Pablo Iglesias, 2002. CAUDET, F.: *El exilio republicano de 1939*, Madrid, Cátedra, 2005. Estos trabajos contienen, como mucho, un capítulo general sobre arte y artistas.

⁶ BALLESTER, J. M.: “El exilio de los artistas plásticos”, ABELLÁN, José Luís, *El exilio español de 1939*, Madrid, Taurus, 1978, vol. 5, es habitual admitir la vigencia de esta obra monumental.

⁷ Algo fácilmente comprobable en CABAÑAS BRAVO, M. (coord.): *El arte español fuera de España*, Madrid, CSIC, 2003.

carácter marcadamente político del exilio de 1939, y su contexto concreto, asociándolo a la tradicional y comprensible atracción que los artistas han sentido por centros como París; así en 1952, Luís Felipe Vivanco escribía que los artistas que *se han marchado, más que de España, de Madrid y Barcelona y de sus ambientes artísticos oficiales*⁸.

Parece que deberíamos partir de la idea de que el exilio español de 1939 es distinto de otras migraciones, económicas o culturales, que atraviesan la historia de España. El exilio de 1939 ha de verse en el contexto europeo posterior; es la primera diáspora masiva que produjo el fascismo en Europa, de ningún modo la única, ni la última, por más que el colectivo español tuviera, como el país, peor suerte que otros exiliados europeos; una dictadura tan larga como alimentada por la coyuntura occidental de guerra fría impidió volver a una parte importante de los exiliados y, sobre todo, impidió una rehabilitación en vida; la propia dinámica de la transición democrática ha eludido una escenificación, pública y notoria, de vuelta de los exiliados.

El exilio de Max Aub no es distinto del de Stefan Zweig o del (fallido) de Walter Benjamin; no son muy diferentes las razones que llevaron a Juan de la Encina a México de las que hicieron que Erwin Panofsky se instalara en Estados Unidos; no parece exagerada la consideración de la II Guerra Mundial como una guerra civil europea, de la que la de España no habría sido sino un prólogo (incluso dejando a un lado el hecho, absolutamente relevante por lo demás, de que lo fue para los españoles de *la nueve*, que liberaron París en 1944); el caso del escritor y crítico de arte Juan Chabás, exiliado en París y luego en Cuba, donde llegó huyendo de los alemanes, es paradigmático; como el de Eugenio Granell, que debió escapar, sucesivamente, de Franco y de Trujillo; o, en general, el de los españoles que terminaron en Mauthausen o Auschwitz (algunos, después de conocer, al salir de España, campos de concentración como el de Argelés-sur-Mer). El camino que emprendieron los españoles en 1939 no fue exclusivo.

Parece útil este punto de vista porque la ampliación de contextos es siempre salvable y esclarecedora. A partir de aquí, es obvio que muchos artistas que se encontraban fuera de España en 1939 se convirtieron en exiliados, aquí se cruzan dos problemas importantes de la historiografía del arte español, la migración de los artistas en los dos últimos siglos a los centros artísticos europeos y el exilio político de los artistas del siglo XIX. El caso de Picasso es el más conocido, pero no el único, él forma parte de ambos grupos, firme y decididamente del segundo con sus rechazos repetidos a las invitaciones que se le cursaron desde el interior de España, la más conocida la formuló públicamente Salvador Dalí en 1951⁹. Es evidente que entre todos contribuyeron, a su pesar, al establecimiento de una cultura *extraterritorial* (el término es, ya se sabe, de George Steiner) que representa la era del refugiado, que puede que sea, a su vez, la figura más adecuada para definir el siglo XX.

⁸ VIVANCO, L. F.: *La Primera Bienal Hispanoamericana de Arte*, Madrid, Afrodisio Aguado, 1952.

⁹ Merece la pena reproducir la respuesta, igualmente pública, de Picasso: “Dalí tiene la mano tendida, pero yo sólo veo la falange”, A. S., “Pablo Picasso no se decide”, *Revista de Artes y Letras*, 5, 1952.

La recuperación de los artistas del exilio

A propósito de los artistas españoles exiliados pueden plantearse dos preguntas que nos aproximarán a un problema que tiene que ver con el modo en que se construye la historia del arte; la primera versa sobre nuestro conocimiento de los artistas extrañados, de su vida en el exilio, de su producción artística en esos contextos de que hablábamos más arriba. La segunda tiene que ver con el interrogante de cuántos, y cuáles, de los artistas del exilio *viven* (la historia del arte trabaja con realidades tangibles) hoy entre nosotros, es decir son visibles en nuestros museos y, especialmente, en nuestras historias del arte.

En relación a la primera cuestión se comprueba con relativa facilidad que un número considerable (aunque insuficiente) de estos artistas (los que integran la nómina del texto citado de José María Ballester, o del no menos sagaz de Manuel García¹⁰) ha merecido alguna exposición antológica, o una fundación que gestiona su obra; la segunda pregunta, que me parece más interesante, tiene que ver con el modo en que los artistas exiliados se han integrado en la historia del arte español del siglo XX que, aún hoy, no podemos considerar normalizada; no es imposible que esta falta de normalidad tenga que ver con el lugar que ha de asignarse a los artistas exiliados; más allá del citado Picasso, artistas como Francisco Boreas, Manuel Ángeles Ortiz o Hernando Viñes, que tuvieron una influencia importante en el interior del país pero ocupan un lugar confuso en nuestra historia del arte, sobre todo en lo que se refiere a su período de exilio, constituyen otros tantos ejemplos.

La recuperación de los artistas del exilio, cómo se ha llevado a cabo, hasta qué punto, en qué contextos, es, antes que nada, un problema historiográfico en la medida en que la historia (del arte en este caso) se presenta como depositaria última de la memoria. Parece que la memoria histórico-artística no funciona exactamente igual que la memoria histórica: recuperar la obra de Enrique Climent, por ejemplo, supone colocar sus cuadros frente a los espectadores de hoy, reafirmar, como se ha hecho, su condición de ibérico¹¹, examinar la mirada crítica que Margarita Nelken posó sobre su obra, analizar su etapa mexicana, considerar sus tentaciones matérico-informalistas y preguntarse por las razones por las que, en 1963, su vuelta a España no fue definitiva; la recuperación de los artistas no consiste sólo en musear (de modo provisional o definitivo) su obra, sino en integrarlos en un relato general que debería contener sus dos vidas, la que termina con el exilio y la que comienza con él; es la segunda, por cierto, la que debe oponerse con urgencia al olvido. Saber más sobre un artista exiliado debería suponer saber más sobre el exilio.

El contexto del regreso de los artistas exiliados (al país, a la historia de arte, a los museos) ha sido, en las tres últimas décadas, extremadamente complejo. La historia del arte se hizo más europea, menos autárquica, al tiempo que la sociedad española, pero en los últimos treinta años, los intentos de poner en pie un relato, más o menos

¹⁰ GARCÍA, M.: "El exilio artístico español (1936-1945)", *Tránsitos. Artistas españoles antes y después de la guerra civil* (Catálogo exposición), Madrid, Fundación Cajamadrid, 1999.

¹¹ AA. VV., *Enrique Climent, Genaro Labuerta, Pedro Sánchez, els tres ibèrics valencians* (Catálogo exposición), Valencia, IVAM, 1998.

normalizado, del arte del siglo XX, han sido menos satisfactorios de lo que cabría esperar; los años ochenta no se caracterizaron, precisamente, por la reivindicación de la memoria, más bien todo lo contrario; fueron años de desmemoria, no sólo por razones políticas, de reivindicación crítica de un arte despolitizado (no sólo en España) y también, en el ámbito europeo, de una *política de la amnesia* que, lo ha explicado muy bien Terry Eagleton¹², acompañó al posestructuralismo; malos tiempos para el exilio, por tanto, los de la joven democracia que tendía, curiosa y paradójicamente, a la despolitización.

En las últimas décadas, además, la cultura ha sufrido un fenómeno de atomización que parece ser consecuencia de la globalización y la consiguiente fragmentación de los tejidos sociales¹³; en España, una de las caras más llamativas del fenómeno ha sido la manía localista que se ha apoderado de los estudios sobre arte y cultura; de aquí resulta, en ocasiones, una historia del arte que recupera a los artistas del exilio en ámbitos exageradamente locales, con intenciones sobre todo hagiográficas, y, en demasiadas ocasiones, convenientemente despojados, para no ofender, de su perfil ideológico original.

Es imposible que los artistas exiliados no se presenten como *fuera de orden*, por utilizar el título de una exposición reciente, interesante y que contempla la obra de dos artistas exiliadas, junto a la de otras cuatro que no lo fueron¹⁴, salvo que se consideren los grandes contextos, que es de esperar que se vayan conociendo cada vez más, y se vayan estudiando en mayor profundidad.

Ha habido, en las últimas décadas, una mayor publicitación del exilio, pero la historia del arte español del pasado siglo continúa siendo, en general, incompleta, tanto desde el punto de vista del método como del de los personajes del relato, artistas, críticos, teóricos, en unos manuales que, a veces, dedican un epígrafe al exilio que es muy de agradecer, pero que aparece como algo aislado y reducido a una lista de nombres más o menos amplia. Así, formando un relato cerrado dentro de otro, los artistas siguen, de alguna forma, exiliados. Además, suelen obviarse las relaciones entre el interior y el exilio, que fueron, en ocasiones, muy tupidas, más de lo que podría pensarse a la luz de las proclamas públicas que invitaban a la vuelta masiva de los exiliados, con poco éxito y, probablemente, con menos convicción¹⁵.

¹² EAGLETON, T.: *Después de la teoría*, Barcelona, Debate, 2005.

¹³ MILLET, C.: "La crítica contra la arbitrariedad", Anna Maria GUASCH, (coord.), *La crítica de arte. Historia, teoría y praxis*, Barcelona, Serbal, 2003.

¹⁴ HUICI, F.: *Fuera de orden. Mujeres de la vanguardia española* (Catálogo exposición), Madrid, Fundación Cultural Mapfre, 1999. De las seis mujeres a que nos acerca la exposición (María Blanchard, Norah Borges, Olga Sacharov, Ángeles Santos, Maruja Mallo y Remedios Varo), las dos últimas fueron exiliadas, y en su caso, por tanto, la condición de la recuperación es doble, mujeres artistas y exiliadas.

¹⁵ LÓPEZ DE ARANGUREN, J. L.: "La evolución espiritual de los intelectuales españoles en la emigración", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 38, 1953; GRACIA, Jordi, *La resistencia silenciosa*, Barcelona, Anagrama, 2004 considera el texto de Aranguren una generosa llamada a los exiliados; menos optimista es el análisis de CAUDET, F.: *El exilio republicano de 1939*, Madrid, Cátedra, 2005; es muy recomendable la lectura de AA. VV., "Respuesta de intelectuales españoles en la Emigración a José Luis L. Aranguren", *Cuadernos Americanos*, julio-agosto, 1954. El uso del término "emigración" es verdaderamente significativo.

Un exilio heterogéneo

Hay muchos modos de ser exiliado; Francisco Ayala ha contado en más de una ocasión cómo el exilio le permitió desarrollar su trabajo en libertad y en unas condiciones impensables en el interior de España, lo que no impidió, por cierto, que el escritor sintiera la crisis inherente a todo exiliado (*¿para quién escribimos nosotros?*, una pregunta que, por cierto se ha interpretado como el intento de abrir un diálogo que existió en realidad con el interior). En el otro extremo del arco podemos situar al exiliado Ramón Gómez de la Serna, confiando en la mediación de Giménez Caballero para su vuelta y haciendo desde Argentina declaraciones favorables a Franco, la situación es muy variada. Algunos artistas volvieron muy pronto (el caso de Gregorio Prieto, que regresó en 1947 y se integró de tal modo en la sociedad española que no resulta fácil recordar su condición de exiliado, es paradigmático); otros, como Ramón Gaya, sobrevivieron considerablemente al fin de la dictadura, algunos, como Gabriel García Maroto, murieron en el exilio, lo que, unido a su pronunciado y decidido perfil ideológico, propició un olvido prolongado.

Hay tantos exilios como artistas, lo que no quiere decir que no puedan estudiarse en conjunto, buscando visiones generales del exilio, situándoles en un relato general, buscando modelos que lleven al conocimiento general del exilio, algunos trabajos recientes son muy interesantes en este sentido¹⁶, sólo esto nos ayudará a entender esa parte de nuestra historia del arte. No ha sido lo habitual; la recuperación de la memoria se ha realizado, mayoritariamente, de modo individual, mediante exposiciones antológicas que se han ido desarrollando en paralelo a una fragmentación de la historia del arte más atomizada de lo conveniente. El hecho de que el exilio venga inevitablemente asociado a un fracaso político que se veía con claridad en 1951¹⁷ ha jugado un papel en este sentido.

El exilio es siempre la historia de un fracaso, de un olvido, de un desgarró; de modo que si Max Aub hubiera vuelto a España en otras circunstancias políticas, es muy posible que el país le hubiera resultado igual de desconocido, de diferente al país soñado, porque, como escribió Juan Goytisolo con ocasión de la muerte del general Franco, *hay hechos que, a fuerza de ser esperados, cuando ocurren al fin, pierden impresión de realidad*, lo mismo debió pensar el escritor cuando regresó, para no quedarse, a España, seguramente por eso su sueño no fue tanto la vuelta como el deseo imposible de que la historia hubiera sido diferente; su discurso de ingreso en una Academia imposible no parte de la base de que el bando republicano ha ganado la guerra sino, esto tiene una gran importancia, de que no ha habido guerra¹⁸.

¹⁶ Parece modélico el reciente trabajo de CABAÑAS BRAVO, M.: “Rodríguez Luna. El pintor de la diáspora española de 1939. El exilio en México de un pintor”, PÉREZ SEGURA, J. e I. GARCÍA: *Ensayos sobre Rodríguez Luna*, Córdoba, Fundación Rafael Botí, 2003. El propósito, confesado por el autor, de realizar una aproximación, no sólo a Rodríguez Luna sino, a través de su persona y su obra, al exilio mexicano, da unos resultados excelentes.

¹⁷ CAUDET, F.: *El exilio republicano de 1939*, op. cit.

¹⁸ AUB, M.: “El teatro español sacado a la luz de las tinieblas de nuestro tiempo”, AUB, M. y A. MUÑOZ MOLINA, *Destierro y destiempo. Dios discursos de ingreso en la Academia*, Madrid, Pre-textos, 2004.

El recuerdo y el relato

El primer recuerdo expositivo del exilio tras la desaparición del dictador tuvo lugar en 1976, en Venecia, en la exposición *España, vanguardia artística y realidad social*, cuya génesis, tan compleja como lo fue el escenario político español entre 1974 y 1976, es una historia de gran interés en nuestra historia del arte. La exposición celebraba la experiencia republicana y el antifranquismo, no sin una cierta confusión que describía con agudeza Santiago Amón: *a partir de esta XXXVII Bienal, y por su obra y gracia, será menester la adición de un tercer término, quedando así la clasificación: la España oficial, la España no oficial y la representación no oficial en Venecia de unos artistas que viven, trabajan y mercan en la 'España oficial'*¹⁹; no podemos detenernos en esta apasionante historia; diremos sólo que esta muestra es el primer intento de construcción de un relato de las artes entre 1937 y 1975. Los artistas exiliados están presentes sobre todo en su condición de protagonistas del Pabellón Español de París de 1937, que iniciaba la exposición y constituía, en el contexto de la misma, un argumento de peso. Los artistas exiliados forman parte aquí del *futuro perdido*²⁰, que es un criterio higiénico y estimable, un argumento que se relaciona con el relato general; su presencia se vincula, además, a los intentos de recuperación de la vanguardia desde el interior, un planteamiento interesante que ha tenido pocas consecuencias (los agrios debates que acompañaron la preparación de la muestra de Venecia contribuyeron probablemente a ello).

Es un interesante modo de ver el problema (como un camino que se bifurca) que suscita también el tema del exilio interior, difícilmente situable pero cuyos nombres están en la mente de todos. El grupo de la llamada Escuela de París, no todos exiliados en sentido estricto, con los que el régimen practicó (como en tantos otros asuntos) la política de la ambigüedad, tolerados unas veces, censurados otras²¹. Los componentes de la Escuela de París constituyen todo un problema de ubicación en nuestra historia del arte reciente, recuperados como grupo en alguna que otra exposición en la década de los ochenta, estudiados muy precozmente por Mercedes Guillén, constituyen otros tantos problemas individuales.

Pablo Picasso, Joan Miró, Alberto Sánchez, Josep Renau y Julio González, eran los grandes héroes de la exposición de Venecia de 1976; los dos primeros suponen dos epígrafes de primer orden en el relato del arte español del siglo XX. Los tres restantes conocerán una recuperación desigual, pero importante, en los últimos años. Entre 1978, fecha de su exposición antológica en el Museo Español de Arte Contemporáneo, y 1982, fecha de su muerte en Berlín, Josep Renau pudo asistir a su propia rehabilitación en el interior del país, donde se conoció su obra del exilio, algunos de sus fotomontajes se habían reproducido en España en 1977. El saludo que

¹⁹ Citado en TORRENT, R.: *España en la Bienal de Venecia. 1895-1997*, Castellón, Diputació de Castelló, 1997.

²⁰ BOZAL, V. y T. LLORENS: *España. Vanguardia artística y realidad social*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976.

²¹ Aparecían, como grupo en la II Bienal Hispanoamericana de Arte, celebrada en La Habana, pero se prohibió su presencia en la de 1955 en Barcelona, véase DÍAZ SÁNCHEZ, J.: *El triunfo del Informalismo. La consideración de la pintura abstracta en la época de Franco*, Madrid, Metáforas del Movimiento Moderno, 2000.

hizo a Rafael Pérez Contel, *¿Qué burros fuimos?*²² no deja de tener interés si se lee como una revisión de la historia (tan infrecuentes las autocríticas en nuestro país), aunque el propio interpelado renuncia a interpretar esa frase, lo que la da un atractivo aún mayor. El caso de Renau es, tiene razón Valeriano Bozal, un tanto especial: estuvo, merced a su militancia política, en relación con el interior de España e intervino, a través de sus escritos, en los problemas artísticos del país; en este sentido, su polémica sobre arte abstracto con Fernando Claudín, iniciada en 1963 y cuyo final coincide con la exclusión del PCE de Fernando Claudín, Jorge Semprún y Francesc Vicens, es de un gran interés dada la escasez de polémicas abiertas en España en este sentido; es un aspecto interesantísimo, mal conocido, el de la vida política de los artistas en el exilio. De Renau se han recuperado, sobre todo, sus fotomontajes, sus escritos, su actuación como Director General de Bellas Artes, su arte político en general, pero no su pintura mural en México (Renau pensó en el muralismo mexicano como un arte que cumplía la utopía, como el verdadero arte proletario), que no deja de tener interés²³, hubo, por lo demás un considerable número de muralistas ocasionales entre los artistas españoles exiliados en México²⁴, otro asunto que debe estudiarse con precisión.

En 1983 se celebró, en el Palacio de Velázquez de Madrid, la exposición *El exilio español en México*²⁵, una muestra de carácter interdisciplinar que reunía más de un millar de piezas y que se saludó como el reconocimiento a la cultura del exilio desde el interior. A las puertas del Palacio de Velázquez no pudo colocarse una reproducción a gran escala de la portada del catálogo, en la que aparecían unidas la bandera tricolor republicana y la mexicana; no parece una anécdota menor (hay otras parecidas), simboliza la dificultad de recuperación de la memoria de algunos artistas de modo decididamente público.

En los inicios de la transición democrática hay una cierta confusión entre la reconstrucción historiográfica de la vanguardia y la recuperación de los artistas del exilio, pero sólo hasta 1939. En este sentido, en la recuperación de Alberto Sánchez, iniciada en 1970, resulta de gran importancia saber lo que el escultor hizo en Moscú entre 1939 y 1962, se ha contado muy bien en una exposición reciente²⁶, el carácter de modelo de que hablábamos más arriba es aquí evidente; contar cómo se adapta-

²² PÉREZ CONTEL, R.: “¿Qué burros fuimos!”, *Cimal*, 17, 1982, forma parte de un *dossier* que encabeza Vicente Aguilera Cerni, “Trece testimonios sobre Josep Renau”. Sobre Renau puede verse, además, FORMENT, A.: *Història d'un fotomuntador*, Valencia, Afers, 1997, el catálogo razonado de su obra, a cargo del mismo autor y editado por el IVAM y, naturalmente, los catálogos de las exposiciones celebradas en España sobre su obra.

²³ AA. VV., *Nacimiento de la Hispanidad*, México, Lid Impresores, 1995. Las opiniones de Renau sobre el muralismo en “*Auditur et altera pars*. Sobre la problemática actual de la pintura”, *Realidad*, 5, 1965. El muralismo, en todo caso, fue objeto de importantes reflexiones en los debates artísticos que tuvieron lugar durante la Guerra Civil en el lado republicano.

²⁴ CABAÑAS BRAVO, M.: “Rodríguez Luna. El pintor de la diáspora española de 1939. El exilio en México de un pintor”, op. cit.

²⁵ AA. VV., *El exilio español en México*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1983.

²⁶ LOMBA SERRANO, C.: “Entre el páramo y la estepa”, *Alberto. 1895-1962* (Catálogo exposición), Ministerio de Cultura, Madrid, 2001. Este es, me parece, el planteamiento de GARCÍA, M.: “El exilio artístico español. 1939-1945”, *Tránsitos. Artistas españoles antes y después de la guerra civil* (Catálogo exposición), Madrid, Caja Madrid, 1999.

ron nuestros artistas a lugares tan dispares como la URSS, Estados Unidos, Francia o Latinoamérica nos dice muchas cosas sobre nuestra historia del arte. Alberto hubo de adaptarse a la vida en un país al que llegó en 1938, que pasó sucesivamente del pacto germano-soviético a la guerra frente a Alemania y a una situación en la que resultaba sospechoso haber estado en la Guerra de España (algunos combatientes de las Brigadas Internacionales lo supieron bien) y, con toda seguridad, el arte de Alberto que, para sorpresa de Renau, hacía *pintura realista o que pretende ser realista*²⁷, tuvo que adaptarse a esa situación.

Andando el tiempo, después de que en 1956, en coincidencia con la relativa distensión interior que rodeó la presentación por Kuschev del *Informe secreto sobre Stalin*, Alberto volviera a la escultura, a una de las suyas, *Escultura de la bandera*, que conmemoraba el cuarenta aniversario de la fundación del Partido Comunista de España, hubo de añadirle, al parecer, un rostro para darle un aspecto más realista-socialista²⁸; una anécdota que pone al descubierto otro aspecto del que no sabemos demasiado. Sentado, naturalmente, el hecho de que *la condición política de la escultura de Alberto no permite una lectura convencional del compromiso político*²⁹.

Antes de 1975 hubo intentos de reconstrucción historiográfica de la vanguardia, el que llevó a cabo José María Moreno Galván en 1960, en la exposición titulada “Arte español. 1925-1935”. Es interesante en sí y por las reacciones que suscitó; leída por la crítica desde el punto de vista de la continuidad en el arte de pre y posguerra y, como era previsible, desde el escamoteo descarado (pero habitual) de la Guerra Civil³⁰. En este contexto de recuperación de la Exposición de Artistas Ibéricos, y de la Sociedad del mismo nombre, que puso al descubierto una política artística³¹, ha de señalarse también la rehabilitación de quien tuvo un gran papel en la misma, el ya citado Gabriel García Maroto, iniciada con la publicación de su libro, *La Nueva España. 1930* (que había sido glosado por Juan Antonio Gaya Nuño en *Ínsula* en 1952, conviene recordarlo) y con exposiciones posteriores, unas en el contexto de la exposición de Artistas Ibéricos de 1925, otras de carácter monográfico³²; la nebulosa que ha rodeado tradicionalmente sus años de exilio parece ir aclarándose, sus escritos mexicanos, la influencia de su pedagogía en Cuba, sus publicaciones. La exposición de Maroto, incluye la presencia de Miguel Prieto, artista menos conocido hoy de lo que sería conveniente.

Son diferentes los parámetros que llevan a la recuperación de Eduardo Vicente, cuya pintura informalista se leyó, en la España de los ochenta, asociada a la de Mark Rothko, en la alegoría de recuperación de la pintura, y al tiempo que la de José Guerrero, que no fue un exiliado pero que, en los años ochenta, podía contar en

²⁷ LOMBA SERRANO, C.: “Entre el páramo y la estepa”, op. cit. p. 86.

²⁸ ROIG, J. (Pseudónimo de Francesc Vicens), “El extraño caso del escultor Alberto Sánchez”, *Cuadernos de Ruedo Ibérico*, 2, 1965.

²⁹ BOZAL, V.: “Alberto Sánchez. El arte y la política”, *Alberto. 1895-1962*, op. cit.

³⁰ FIGUEROLA FERRETTI, L.: “Arte español 1925-1935”, *Arriba*, 13-4-60.

³¹ AA. VV., *La Sociedad de Artistas Ibéricos y el arte español de 1925* (Catálogo exposición), Madrid, MNCARS, 1995.

³² AA. VV., *Gabriel García Maroto y la renovación del Arte Español Contemporáneo* (Catálogo exposición), Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1999.

España, su vida junto a los informalistas americanos. De Esteban Vicente, en cualquier caso, se han recuperado las dos vidas³³.

En contextos más amplios

*El Surrealismo, último producto poético del mundo occidental en su tendencia a su superación futura, indica y revela que el reino de la realidad se ubica en el nuevo mundo y se relaciona con el contenido de los sucesos españoles, con su mito inmenso*³⁴, si cambiamos el término *españoles* por el de europeos, e incluimos, lo que habría de hacerse en cualquier caso, América del Norte en la expresión *nuevo mundo*, las palabras del delirante Juan Larrea podrían servir de prólogo, y podría atribuírseles un carácter profético, a una interesante exposición, *Surrealismo en el exilio y los orígenes de la escuela de Nueva York*³⁵, que esclarece el papel de los exiliados europeos y de algunos mitos españoles en el arte que se realizó en Nueva York en la postguerra. Es seguro que Larrea habría admitido el relevante papel que en este relato se concede a *Guernica* de Picasso, un cuadro al que, como es bien sabido, Jackson Pollock gustaba de visitar con alguna frecuencia y al que puede atribuirse alguna influencia. Si asociamos este cuadro exiliado con el modelo en yeso de Alberto para la gran escultura del pabellón español de París de 1937, *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella*, oculto, como un topo, hasta los años 70 en Barcelona, obtendremos una gráfica alegoría del arte español del período que va de 1937 a 1975.

Algunos artistas españoles, como Esteban Francés y Remedios Varo (que compartieron algún cadáver exquisito con Óscar Domínguez), aparecen en este relato debidamente vinculados al contexto internacional. Menos recuperada de lo conveniente, Remedios Varo fue objeto de una exposición organizada por el Banco Exterior en 1988 y otra en el Museo de Teruel, en 1991, y se editó, en México, su catálogo razonado³⁶, además de citada *Fuera de orden*. El olvido de Maruja Mallo parece haberse recuperado no sólo en terreno museográfico, sino en el mediático³⁷, en un contexto difuso de reivindicación de la memoria y también del gusto por la biografía como género por cuyas razones deberíamos preguntarnos quienes nos dedicamos a la historia del arte.

El surrealismo (escribir la historia del surrealismo español supone desvelar una buena parte de la historia del exilio, aunque no todos los surrealistas se exiliaron) suscita el caso de Eugenio F. Granell, al que se expuso en los años 80 en la Comunidad de Madrid y cuya memoria guarda una fundación de La Coruña que lleva su nombre.

³³ Para la primera, véase BONET, J. M.: *Luz entera. Esteban Vicente y sus contemporáneos (1918-1936)* (Catálogo exposición), Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, Segovia, 2003. Para la segunda, entre otras cosas, AA. VV., *Esteban Vicente. Pinturas y collages (1925-1985)* (Catálogo exposición), Madrid, Fundación Banco Exterior, 1987.

³⁴ LARREA, J.: "El Surrealismo entre viejo y nuevo mundo", *Cuadernos Americanos*, 1944.

³⁵ AA. VV., *Surrealismo en el exilio y los inicios de la escuela de Nueva York* (Catálogo exposición), Madrid, Ministerio de educación y Cultura, 1999.

³⁶ OVALLE, R.: *Remedios Varo. Catálogo razonado*, México, Era, 1994.

³⁷ FERRIS, J. L.: *Maruja Mallo. La gran transgresora del 27*, Madrid, Temas de Hoy, 2004.

Granell había yuxtapuesto en su persona las condiciones de trotskista y surrealista y también las de pintor y escritor, lo que, junto a una biografía dilatada en la que sobresale la condición de exiliado, perseguido por algunos gobiernos latinoamericanos como el del dictador Trujillo, conoció a Breton y a Duchamp, su escritura fue elogiada por Juan Ramón Jiménez (*el estilo es vivo, limpio y fino*³⁸) y su pintura, llena de referencias literarias, narrativa, surrealista, *furiosamente pictórica*, jugando con diferentes estilos al mismo tiempo, evocando el renacimiento y el barroco, fue oportunamente releída en los últimos años 80, *Unos meses antes de su apertura oficial como museo, el centro de Arte Reina Sofía sigue sin poseer en sus fondos ninguna obra de Granell*³⁹; a día de hoy, el buscador virtual de la Colección del MNCARS sigue sin devolver resultados a la consulta *Eugenio F. Granell*. La Fundación Granell en Santiago de Compostela sí que alberga una importante colección del artista.

Los años de la transición, no obstante, han sido pródigos en la recuperación de artistas exiliados, y en la producción de exposiciones que ayudan a reconstruir la Historia del arte, si se pudiera disociar entre historia del arte y exposiciones. Una exposición como *Tránsitos*, por ejemplo, con un planteamiento historiográficamente interesante y novedoso (*Artistas españoles antes y después de la guerra civil*) que revela la sagacidad de los comisarios Jaime Brihuega y Ángel Llorente y que se presentaba como un modelo historiográfico basado en evidencias, como el hecho de que la última exposición nacional republicana y la primera fascista se parecen bastante⁴⁰, dedicaba un epígrafe a los artistas del exilio⁴¹.

Aurelio Arteta, por ejemplo, exiliado durante muy poco tiempo debido a una muerte prematura provocada por un accidente de tranvía, suscita el problema del arte vasco y, como ha recordado Jaime Brihuega⁴², el de la ambigüedad ideológica de las formas y, también lo suscita, la figura de Juan de la Encina, que dedicó algunos textos a Arteta en México y que, de forma prematura, decidió abandonar la crítica de arte en el mundo problemático del exilio mexicano.

Desde el punto de vista de una historia del arte por problemas, es muy interesante el hecho de que la pintura de Luís Fernández llevara a María Zambrano al problema de la pintura española⁴³ (tan atraída la pensadora por lo español) porque, en el interior del país, otros muchos discutían sobre lo mismo, pero resulta muy obvio que una de las reflexiones artísticas del exilio sea, precisamente, la identidad del lugar al que no se puede volver. La pintura española de Luís Fernández es, dice María Zambrano, intensa y ensimismada, silenciosa como el paisaje de España. La prolongación de la reflexión sobre lo español tiene que ver con la propia guerra civil y el exilio.

³⁸ JIMÉNEZ, J. R.: *Estética y ética estética*, citado en AA. VV., *Eugenio Granell. Exposición antológica. 1940-1990*, Comunidad de Madrid, 1990.

³⁹ BONET, J. M.: "Eugenio F. Granell: pistas para una biografía", *Eugenio Granell. Exposición antológica. 1940-1990*, op. cit.

⁴⁰ LLORENTE, Á.: *Arte e ideología del franquismo (1936-1951)*, Visor, Madrid, 1995.

⁴¹ GARCÍA, M.: "El exilio artístico español. 1936-1945", op. cit.

⁴² BRIHUEGA, J.: "Metales en un crisol. Encrucijada plástica de Aurelio Arteta", *Aurelio Arteta. Una mirada esencial* (Catálogo exposición).

⁴³ ZAMBRANO, M.: "El problema de la pintura en Luís Fernández", *España, sueño y verdad*, Siruela, Madrid, 1994.

*La sacudida de la guerra no se reflejó en mi quehacer, y al decir esto no me refiero a una actitud sistemática, es que simplemente constato que así fue, acaso podría verse una mayor sensualidad en mis cuadros de antes de 1940*⁴⁴. Bores, otro extraterritorial, un exiliado que no quiso serlo, otro problema de primer orden en la reconstrucción de nuestro relato histórico-artístico no expuso en la España franquista y participó en la exposición *El arte en la España republicana. Artistas españoles de la Escuela de París* en 1946.

¿La memoria recuperada?

En el terreno de la recuperación de la memoria, la exposición *Arte protegido. Memoria de la Junta del tesoro Artístico durante la Guerra civil* (2003) era tan necesaria como impecablemente rigurosa, aunque hay algún precedente historiográfico⁴⁵; en este ámbito cobran todo sentido las palabras que escribió el Presidente Azaña en 1937: *si perdemos la guerra, una propaganda perdurable hará creer a nuestros sucesores que nuestra conducta ha sido criminal, insensata, torpe; que hemos tenido la culpa de la rebelión, acaso que la hemos comenzado nosotros, hez de España y de la humanidad*⁴⁶. Puede que ésta sea la historia más falseada durante la dictadura. Asuntos como el de los bombardeos del Museo del Prado o de la Biblioteca Nacional, tan actuales por otra parte, alcanzan aquí su esclarecimiento definitivo, como también la acción de las instituciones republicanas en la puesta a salvo de un patrimonio atacado de modo gratuito.

Casi tan interesante como la exposición en sí, son algunos párrafos de la crónica de su inauguración que reproducimos:

*Joaquín Puig de la Bellacasa, director General de Bellas Artes, narró una romántica historia protagonizada por 'personas de los dos bandos, que entre el 36 y el 39 defendieron el patrimonio histórico unidos por su pasión por el arte'. Sin nombrar a la República, a Azaña, a Picasso, a Besteiro, a Fernando de los Ríos, a Renau, a Alberti o a Bergamín (personajes más o menos próximos a esta historia del arte protegido, ya fuera pintando, escribiendo o arrimando el hombro), Puig recordó en cambio, a Luis Monreal y al Marqués de Lozoya, insistió en la teoría de que 'los dos bandos protegieron el patrimonio quizá por primera vez en la historia de las guerras', ironizó sobre 'las versiones épico-líricas' escritas sobre esta historia e hizo una referencia a los 'vencedores represaliados'*⁴⁷.

Espero que el interés de la cita pueda disculpar su longitud, queda claro el intento de neutralización de la memoria histórica por parte de los poderes públicos (al menos por algunos de sus representantes, la memoria parece incómoda para quien representa el poder), queda igualmente clara la imposibilidad de hacerlo frente a un trabajo extremadamente riguroso como el que llevaron a cabo Isabel Argerich y Judith Ara. La exposición rehabilita, entre otras cosas, el trabajo de los también artistas Timoteo Pérez Rubio y Roberto Fernández Balbuena, cuya labor en defensa del

⁴⁴ BORES, F.: "Escritos y declaraciones", *Bores esencial (1926-1971)*, Madrid, MNCARS, 1999.

⁴⁵ COLORADO CASTELLARY, A.: *El Museo del Prado y la guerra civil. Figueras-Ginebra, 1939*, Madrid, Museo del Prado, 1991.

⁴⁶ AZAÑA, M.: *Velada en Benicarló*, Madrid, Castalia, 1984.

⁴⁷ MORA, M.: "El Prado recupera la crucial tarea de la Junta del Tesoro Artístico en la guerra", *El País*, Madrid, 26-6-2003.

patrimonio había sido llevada a extremos caricaturescos por el régimen de Franco, que presentó la vuelta de las obras de arte de Ginebra, de la mano del Marqués de Lozoya casi como una nueva reconquista; si lo fue en algún sentido, sería más por el cúmulo de torpezas de los representantes del régimen (empezando por Eugenio d'Ors) que por la actitud de quienes custodiaban las obras en Suiza. La obra de ambos artistas, por otro lado, ha sido recuperada en los últimos años, en la del primero tuvo un importante papel la escritora Rosa Chacel, que fue su esposa⁴⁸, ambos, por otro lado, murieron en el exilio, aunque lo hicieron después de 1975.

Los paisajes de posguerra de Fernández Balbuena, en la línea del geometrismo abstracto y del neoespressionismo, merecen ser comparados con los realizados en el interior de España para ver hasta qué punto (otro problema) los estilos se mezclaron con otros artistas en todos los casos. Sí ocurrió algo parecido a lo que le pasó al historiador del arte José Moreno Villa (al pintor del mismo nombre le ocurrió en menor medida) que pasó de estudiar lo español en las artes plásticas a hacerlo con lo mexicano⁴⁹.

No está muerto en España el exilio artístico, pese a la declaración que abre esas páginas, está presente en la actividad de los investigadores, estará más vivo en la medida en que se vayan resolviendo los problemas que suscita; el exilio artístico es un catálogo de problemas cuyo resolución no debería hacerse esperar mucho más de lo razonable, porque una parte fundamental de la cultura global del siglo XX se ha construido desde el exilio.

⁴⁸ CHACEL, R.: *Timoteo Pérez Rubio y sus retratos del jardín*, Madrid, Cátedra, 1980.

⁴⁹ MORENO VILLA, J.: *Lo mexicano en las artes plásticas*, México, F.C.E., 1948.