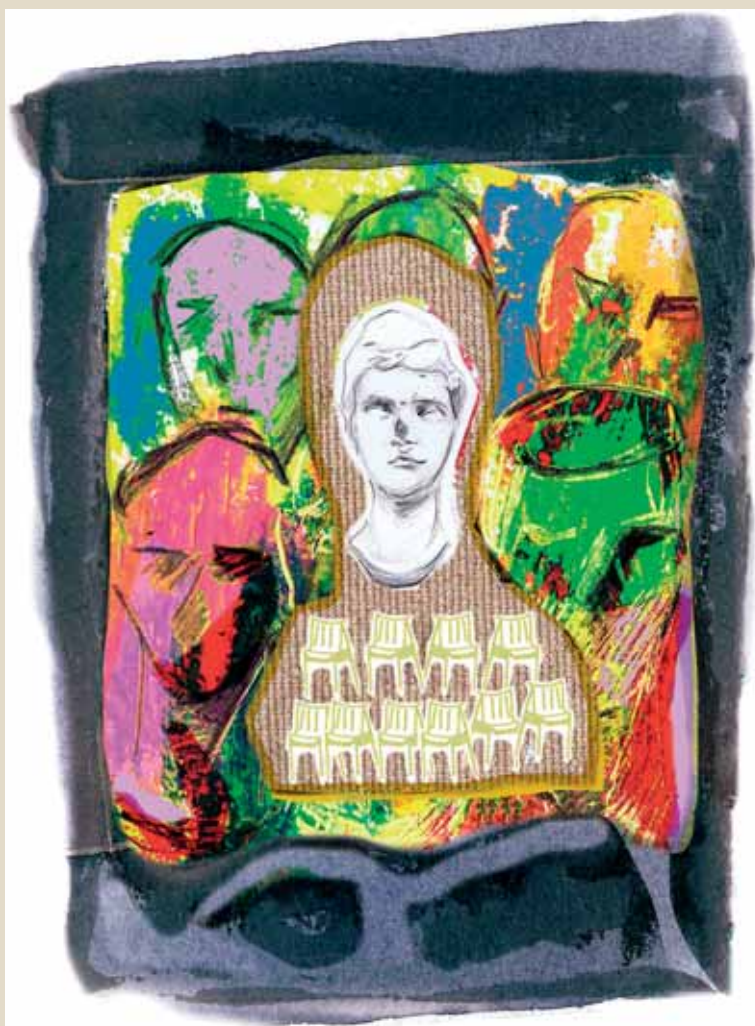


MIGUEL CABAÑAS BRAVO
WIFREDO RINCÓN GARCÍA (EDS.)

Arte en colectivo

Autoría y agrupación, promoción
y relato de la creación contemporánea



Biblioteca de Historia del Arte
CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

MIGUEL CABAÑAS BRAVO (Madrid, 1963) es doctor en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid e investigador científico de Organismos Públicos de Investigación (OPI) en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) y jefe de su Departamento de Historia del Arte y Patrimonio (Instituto de Historia, CSIC, Madrid). Su trabajo se centra en la historia del arte contemporáneo, enfocando sus últimas líneas de investigación, principalmente, en el análisis de las relaciones entre el arte y la política a lo largo del siglo xx, especialmente sobre los periodos republicano, bélico, franquista y del exilio de 1939. Sobre estos entramados, en los últimos años ha conducido, como investigador principal, diferentes proyectos de I+D+i, ha comisariado varias exposiciones, ha organizado diferentes congresos y foros científicos y ha publicado abundantes libros, artículos, colaboraciones en volúmenes colectivos y otros trabajos. Es también secretario de la colección de monografías Historia del Arte de la Editorial CSIC y director de la revista *Archivo Español de Arte*.

WIFREDO RINCÓN GARCÍA (Zaragoza, 1956) es doctor en Historia del Arte por la Universidad de Zaragoza y profesor de investigación de OPI en el CSIC (Departamento de Historia del Arte y Patrimonio, Instituto de Historia, CSIC, Madrid). A lo largo de su dilatada trayectoria como investigador ha desarrollado tres líneas de investigación principales: escultura y pintura españolas del siglo xix y primera mitad del siglo xx; iconografía de los santos; y arte y patrimonio de las órdenes militares de Jerusalén en España, a lo que hay que añadir diferentes trabajos sobre arquitectura tipológica. Ha dirigido varios proyectos de investigación de I+D+i sobre estos temas y comisariado varias exposiciones vinculadas a sus líneas de investigación. Ha sido director de la revista *Archivo Español de Arte* hasta 2023 y actualmente es director de la colección de monografías Historia del Arte de la Editorial CSIC.

Arte en colectivo

Colección Historia del Arte
Serie Biblioteca de Historia del Arte, 40

DIRECCIÓN

Wifredo Rincón García, Instituto de Historia (IH), CSIC

SECRETARÍA

Miguel Cabañas Bravo, Instituto de Historia (IH), CSIC

COMITÉ EDITORIAL

María Elena Díez Jorge, Universidad de Granada

Carmen Gaitán Salinas, Instituto de Historia (IH), CSIC

María Dolores Jiménez-Blanco Carrillo de Albornoz,
Universidad Complutense de Madrid

Therese Martin, Instituto de Historia (IH), CSIC

Matilde Miquel Juan, Universidad Complutense de Madrid

Idoia Murga Castro, Instituto de Historia (IH), CSIC

Juan Miguel Sánchez Vigil, Universidad Complutense de Madrid

Luis Sazatornil Ruiz, Universidad de Cantabria

CONSEJO ASESOR

Manuel Arias Martínez, Museo Nacional del Prado

Paula Barreiro López, Université de Toulouse

María Luisa Bellido Gant, Universidad de Granada

Antonio Cea Gutiérrez

Juan Ignacio del Cueto Ruiz Funes, Universidad Nacional Autónoma de México

Manuel García Heras, Instituto de Historia (IH), CSIC

Milagros Guardia Pons, Universitat de Barcelona

Concha Lomba Serrano, Universidad de Zaragoza

Irene López Arnáiz, Universidad Complutense de Madrid

Vidal de la Madrid Álvarez, Universidad de Oviedo

Carmen Ortiz García

Pamela Patton, Princeton University

Antonio Urquizar Herrera, Universidad Nacional de Educación a Distancia

Alfredo Manuel Vigo Trasancos, Universidade de Santiago de Compostela

MIGUEL CABAÑAS BRAVO
WIFREDO RINCÓN GARCÍA (EDS.)

Arte en colectivo

Autoría y agrupación, promoción
y relato de la creación contemporánea

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS
Madrid, 2023

La versión electrónica de este libro está disponible en acceso abierto en editorial.csic.es y se distribuye bajo los términos de la licencia Creative Commons Atribución-Non Comercial-No Derivadas 4.0. La información completa sobre dicha licencia puede ser consultada en <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>. Esta licencia afecta solo al material original del libro. El uso del material proveniente de otras fuentes (indicadas en las referencias), como diagramas, ilustraciones, fotografías o fragmentos de textos, requerirá permiso de los titulares del *copyright*.

Las noticias, los asertos y las opiniones contenidos en esta obra son de la exclusiva responsabilidad del autor o autores. La editorial, por su parte, solo se hace responsable del interés científico de sus publicaciones.

La publicación de este volumen ha sido impulsada por el Grupo de Investigación Historia del Arte y Cultura Visual del Departamento de Historia del Arte y Patrimonio (Instituto de Historia, CSIC), y por los proyectos de I+D+i: «Rostros y rastros en las identidades del arte del franquismo y el exilio» (ref. PID2019-109271GB-I00, MICIN/AEI); «Tras los pasos de la Sílfide. Una historia de la danza en España, 1836-1936» (ref. PGC2018-093710-A-I00, MICIN/AEI/FondosFEDER) y «Dance Studies y Humanidades Digitales» (ref. 202010E150, CSIC).

Catálogo de publicaciones de la Administración General del Estado:

<http://cpage.mpr.gob.es/>

EDITORIAL CSIC: <http://editorial.csic.es> (correo: editorialcsic@csic.es)



© CSIC

© Miguel Cabañas Bravo y Wifredo Rincón García (eds.), y de cada texto, su autor o autora

© De las ilustraciones, las instituciones y personas mencionadas a pie de figura

© Imagen de cubierta: ilustración de Paula Sánchez Benito, [s. t.], técnica mixta, 2021

ISBN: 978-84-00-11135-9

e-ISBN: 978-84-00-11136-6

NIPO: 833-23-022-3

e-NIPO: 833-23-023-9

Depósito Legal: M-8850-2023

Maquetación, impresión y encuadernación: R.B. Fotocomposición, S. A.

Impreso en España. *Printed in Spain*

En esta edición se ha utilizado papel ecológico sometido a un proceso de blanqueado ECF, cuya fibra procede de bosques gestionados de forma sostenible.

Índice

<i>Perfiles académicos</i>	9
<i>Introducción. Arte en colectivo. Autoría y agrupación, promoción y relato de la creación contemporánea</i>	17
MIGUEL CABAÑAS BRAVO Y WIFREDO RINCÓN GARCÍA (EDS.)	
<i>Cuatro décadas de investigación de la historia del arte en el CSIC: las «Jornadas de Arte»</i>	22
WIFREDO RINCÓN GARCÍA	
<i>Talleres, asociaciones y colaboraciones. Escenografías colectivas para danza a finales del siglo XIX</i>	44
BLANCA GÓMEZ CIFUENTES	
<i>De escribir con la pluma a escribir con los pies: la colaboración literaria en los proyectos para danza en la Edad de Plata</i>	58
ALEJANDRO COELLO HERNÁNDEZ	
<i>El Museo de Arte Moderno durante la Segunda República: el arte nuevo como estrategia política y cultural</i>	75
ÁLVARO NOTARIO SÁNCHEZ	
<i>Autoría e individualidad en la cultura artística española: la autobiografía de artista como síntoma</i>	92
PABLO ALLEPUZ GARCÍA	
<i>Ángel González. La historia de la pintura</i>	101
JULIÁN DÍAZ SÁNCHEZ	
<i>De la pintura de paisaje a los espacios de arte en el campo. Desde la Academia o a pesar de ella</i>	114
DOLORES FERNÁNDEZ MARTÍNEZ	
<i>Ser cuerpo de baile. Ordenaciones y dislocaciones de la danza en colectivo</i>	128
IDOIA MURGA CASTRO	
<i>Entre el «ser nacional» y «el habitar alado»: la danza escénica española, un arte intermedial en los confines de la dictadura franquista</i>	146
RAQUEL LÓPEZ FERNÁNDEZ	
<i>Mujeres Españolas. Ilustrar y escribir juntas por una misma causa</i>	169
CARMEN GAITÁN SALINAS	
<i>Colectividad y antifranquismo en los artistas españoles de la «Escuela de París»: propuestas metodológicas para un nuevo discurso historiográfico</i>	187
BEATRIZ MARTÍNEZ LÓPEZ	
<i>«La expresión de la idea contemporánea del mundo por las nuevas bellas artes técnicas»: la teoría del cine en tres filósofos exiliados</i>	205
MATEI CHIIHAIA	
<i>El cine en las publicaciones del exilio republicano en México en la década de los años cuarenta</i>	222
FRANCISCO JOSÉ SÁNCHEZ BERNAL	

<i>Las «contrabienales». Un arma de los artistas españoles del exilio contra el franquismo</i>	240
MIGUEL CABAÑAS BRAVO	
<i>Experiencias colectivas artísticas obreras durante el primer peronismo</i>	270
YANINA ANDREA LEONARDI	
<i>Bajo el esplendor del esoterismo. Prácticas educativas y comunitarias en la Denishawn y los Ballets de Nyota Inyoka</i>	280
IRENE LÓPEZ ARNAIZ	
<i>De la escuela a la comunidad como nuevo modelo de educación artística: el caso de Šāntiniketan y la modernidad contextual (1919-1947)</i>	302
SERGIO ROMÁN ALISTE	
<i>Tratando los cuerpos como se merecen. Poder, enunciación y disfrute colectivo en la performance contemporánea de Latinoamérica</i>	319
ÁLVARO NAVARRO GAVIÑO	
<i>Sobre los límites de la creación colectiva: gestos comunes y derechos de copia</i>	336
IÑAKI ESTELLA NORIEGA	
<i>Imaginarios ecológicos en el cine de la Transición</i>	350
ALBERTO BERZOSA CAMACHO	
<i>La movida no lo fue todo. Poptografía (1980-1981), un proyecto de autor de Miguel Oriola para estimular el apetito colectivo de la generación del 80</i>	368
MÓNICA CARABIAS ÁLVARO	
<i>Hacia una ecología política de la «imagen pobre»: lecturas ecosociales del Tercer Cine</i>	389
ALEJANDRO PEDREGAL	
<i>Estrategias, riesgos e insuficiencias para una monumentalidad colectiva</i>	398
MIGUEL CABALLERO VÁZQUEZ	

Perfiles académicos

Editores

MIGUEL CABAÑAS BRAVO

Instituto de Historia, CSIC

miguel.cabanas@csic.es

Miguel Cabañas Bravo (Madrid, 1963) es investigador científico de Organismos Públicos de Investigación (OPI) en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) y jefe de su Departamento de Historia del Arte y Patrimonio (Instituto de Historia, CSIC, Madrid). Especializado en historia del arte contemporáneo, sus últimas líneas de investigación se centran en las relaciones entre el arte y la política a lo largo del siglo xx, especialmente en los periodos republicano, bélico, franquista y del exilio de 1939. Sobre dichos temas, en los últimos años ha conducido, como investigador principal, diferentes proyectos de I+D+i, ha comisariado varias exposiciones, ha organizado diferentes congresos y foros científicos y ha publicado abundantes libros, artículos, colaboraciones en volúmenes colectivos y otros trabajos. Es también secretario de la colección de monografías Historia del Arte de la Editorial CSIC y director de la revista *Archivo Español de Arte*.

WIFREDO RINCÓN GARCÍA

Instituto de Historia, CSIC

wifredo.rincon@cchs.csic.es

Wifredo Rincón García (Zaragoza, 1956), doctor en Historia del Arte por la Universidad de Zaragoza, es profesor de investigación de Organismos Públicos de Investigación (OPI) en el CSIC (Departamento de Historia del Arte y Patrimonio, Instituto de Historia). A lo largo de su trayectoria investigadora, ha desarrollado tres líneas de estudio troncales: escultura y pintura españolas del siglo xix y primera mitad del siglo xx; iconografía de los santos; y arte y patrimonio de las órdenes militares de Jerusalén en España, a lo que hay que añadir diferentes trabajos sobre arquitectura tipológica. Igualmente, ha dirigido varios proyectos de I+D+i sobre estos temas, publicado un importante número de artículos y monografías y comisariado varias exposiciones vinculadas a sus líneas de investigación. Ha sido director de la revista *Archivo Español de Arte* hasta 2023 y actualmente es director de la colección de monografías Historia del Arte de la Editorial CSIC.

Autores

PABLO ALLEPUZ GARCÍA

Universidad Complutense de Madrid-Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

pabloallepuz@gmail.com

Pablo Allepuz García (Madrid, 1993) es doctor en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid, tras disfrutar entre 2016 y 2021 de un contrato FPU adscrito al

Instituto de Historia del CSIC. Su principal línea de investigación explora las relaciones entre el arte y la autobiografía en la contemporaneidad española desde una metodología de análisis cultural. Actualmente es colaborador honorífico en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid y becario de investigación en el Departamento de Exposiciones del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

ALBERTO BERZOSA CAMACHO

Instituto de Historia, CSIC

alberto.berzosa@gmail.com

Alberto Berzosa (Madrid, 1982) es doctor europeo en Historia y Teoría del Arte. Trabaja en el espacio en el que confluyen el arte contemporáneo, la historia del cine español, los archivos de carácter político y la curaduría. Es autor de los libros *Cine y sexopolítica* (Brumaria, 2020), *Homoherejías Fílmicas* (Brumaria, 2014) y *Cámara en mano contra el franquismo* (Al Margen, 2009). También ha comisariado algunas exposiciones en espacios como La Casa Encendida, el Museu d'Art Contemporani de Barcelona o el Instituto Valenciano de Arte Moderno y ha codirigido la película *Memorias de Ultramar* (2021). Actualmente, es investigador del proyecto «Estética Fósil» (CSIC), miembro del Management Committee de la Cost Action Traces as Research Agenda for Climate Change, Technology Studies and Social Justice (TRACTS) y desde 2023 dirige la editorial Brumaria.

MIGUEL CABALLERO VÁZQUEZ

Northwestern University

miguel.caballero@northwestern.edu

Miguel Caballero Vázquez (Sevilla, 1985) es doctor por la Universidad de Princeton y profesor de Estudios Culturales, afiliado a la Facultad de Historia del Arte, en la Northwestern University, situada en las inmediaciones de Chicago. Actualmente está terminando un libro monográfico que lleva por título *The Monument of Tomorrow* y trata sobre la historia intelectual y las prácticas que aspiraban a adaptar la conservación del patrimonio a los estándares estéticos y políticos modernos. Ha comisariado exposiciones sobre estos temas en el Museo Schusev de Arquitectura de Moscú y en el Instituto Valenciano de Arte Moderno. Está también interesado en las relaciones entre las humanidades y la medicina, particularmente a través de los estudios de VIH-sida.

MÓNICA CARABIAS ÁLVARO

Universidad Complutense de Madrid

monicacarabias@ghis.ucm.es

Mónica Carabias Álvaro (Madrid, 1969) es profesora titular de universidad en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid (UCM) y coordinadora del Programa de Doctorado en Estudios Feministas y de Género del Instituto Universitario de Investigaciones Feministas de la UCM. Desde hace años combina su trayectoria investigadora y docente con la actividad curatorial en museos e instituciones culturales. Sus investigaciones y exposiciones giran en torno al estudio de la historia

de la fotografía española, recuperando sus voces, publicaciones y corrientes y visibilizando el protagonismo de las mujeres en la creación contemporánea y el desarrollo fotográfico.

MATEI CHIIAIA

Bergische Universität Wuppertal, Alemania

chihaia@uni-wuppertal.de

Matei Chihai (Bucarest, 1973) es catedrático de Literaturas Románicas en la Universidad de Wuppertal (Bergische Universität Wuppertal, Alemania) y obtuvo su doctorado en Literatura Comparada, Filologías Románicas y Filosofía en la Universidad Ludwig-Maximilian de Múnich. Es uno de los directores de *DIEGESIS*, revista de narratología (www.diegesis.uni-wuppertal.de). Sus publicaciones versan sobre temas de literatura y civilización del siglo xx y abordan también la recepción del Guernica: *Guernica entre icono y mito. Productividad y presencia de memorias colectivas* (Iberoamericana Vervuert, 2020). Su proyecto actual de investigación, dirigido junto con Guillermo Ferrer Ortega, indaga en el legado literario y filosófico del exilio español en México.

ALEJANDRO COELLO HERNÁNDEZ

Instituto de Historia, CSIC-Universidad Complutense de Madrid

alejandro.coello@cchs.csic.es

Alejandro Coello Hernández (Tenerife, 1996) es graduado en Español: Lengua y Literatura por la Universidad de La Laguna, con máster en Teatro y Artes Escénicas por la Universidad Complutense de Madrid y, actualmente, es contratado FPU en el Instituto de Historia del CSIC. Entre sus trabajos destacan las ediciones de *Teatro* (Biblioteca Básica Canaria, 2020), de Pino Ojeda; *Antonia Mercé, la Argentina. Epistolario, 1915-1936* (Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música, 2020); *Al habla con Josefina de la Torre* (Torremozas, 2022), *Los Ballets Espagnols de Antonia Mercé, la Argentina* (Fundamentos, 2022) y *Una mujer desconocida* (Torremozas, 2023), de Mercedes Ballesteros.

JULIÁN DÍAZ SÁNCHEZ

Universidad de Castilla-La Mancha

julian.diaz@uclm.es

Julián Díaz Sánchez (Ciudad Real, 1956) es catedrático de universidad. Interesado en los procesos de canonización de las obras de arte, el estudio de la crítica y la construcción de la historia del arte, es investigador del proyecto «Rostros y rastros en las identidades del arte del franquismo y del exilio» y del Grupo de Investigación Estudios Históricos y Culturales Contemporáneos (Universidad Castilla-La Mancha). Asimismo, es autor, entre otros trabajos, de *Políticas, poéticas y prácticas artísticas* (Los Libros de la Catarata, 2009), *La idea de arte abstracto en la España de Franco* (Cátedra, 2013) y *Pensar la historia del arte. Viejas y nuevas propuestas* (Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2021).

IÑAKI ESTELLA NORIEGA

Universidad Complutense de Madrid

iestella@ucm.es

Iñaki Estella (Madrid, 1976) es profesor contratado doctor en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid. Su experiencia posdoctoral se ha desarrollado mediante contratos Fulbright/MICINN desarrollados en la Columbia University, el contrato Alianza 4 Universidades y el Programa de formación posdoctoral Juan de la Cierva del MICINN. Sus investigaciones se han dedicado al estudio de las neovanguardias internacionales, destacando sus estudios *Fluxus* (Nerea, 2012) y *George Maciunas* (Brumaria, 2020). También cabe mencionar la coedición de los cuatro primeros volúmenes de *Desacuerdos: sobre arte, política y esfera pública en el Estado español* (MACBA, MNCARS, 2004-2005) y de *Llámalo performance* (Brumaria, 2015).

DOLORES FERNÁNDEZ MARTÍNEZ

Universidad Complutense de Madrid

dfernand@ucm.es

Dolores Fernández Martínez (Buenasbodas-Sevilleja de la Jara, Toledo, 1955) es historiadora del arte y pintora, actualmente profesora titular de universidad en la Facultad de Bellas Artes. Obtuvo una beca posdoctoral con estancias en México y en París y ha trabajado en la Universidad de Alcalá, en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, en el Museo de Santa Cruz de Toledo, para Arcodata, base de datos de arte español del siglo xx, y para la Fundación de Amigos del Museo del Prado. Fue presidenta de AEMIC (Asociación para el Estudio de los Exilios y Migraciones Ibéricas Contemporáneos) entre 2004 y 2011 y desde 1988 alterna las exposiciones personales con la investigación en teoría e historia del arte. Sus principales líneas de investigación se centran en la imagen del artista; memoria, exilio e identidad; y nuevos escenarios de lo artístico. En la actualidad dirige el grupo de investigación ECO. De la naturaleza de la pintura de paisaje al arte del pensamiento paisajero, de la UCM.

CARMEN GAITÁN SALINAS

Instituto de Historia, CSIC

carmen.gaitan@csic.es

Carmen Gaitán Salinas (Málaga, 1987) es científica titular en el Departamento de Historia del Arte y Patrimonio del Instituto de Historia del CSIC. Doctora en Historia Contemporánea, titulada superior de Música (piano) y licenciada en Historia del Arte, es autora de *Las artistas del exilio republicano español. El refugio latinoamericano* (Cátedra, 2019) y editora crítica de *Mis días en México. Diarios (1939-1953)*, de Manuela Ballester (Renacimiento, 2021), entre otros. Ha publicado numerosos trabajos en revistas científicas, ha ejercido la docencia en la Universidad Complutense de Madrid y en la University of Pennsylvania y ha realizado estancias de investigación nacionales e internacionales. Asimismo, dirige un proyecto I+D+i y completa su actividad investigadora con la participación y organización de encuentros científicos y con el comisariado de exposiciones.

BLANCA GÓMEZ CIFUENTES

Universidad Complutense de Madrid

blgomez@ucm.es

Blanca Gómez Cifuentes (Madrid, 1993) es doctoranda en Historia del Arte en la Universidad Complutense de Madrid. Sus líneas de investigación abarcan las relaciones entre las artes visuales y la danza en el siglo XIX, cuyos resultados ha publicado en revistas científicas y volúmenes colectivos. Ha realizado una estancia Erasmus+Doctorado en la Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne y ha estado vinculada al Instituto de Historia (CSIC), la Residencia de Estudiantes o la Fundación de Amigos del Museo del Prado, entre otros. Ha formado parte del proyecto de I+D+i «Tras los pasos de la Sílfi. Una historia de la danza en España, 1836-1936» (PGC2018-093710-A-I00).

YANINA ANDREA LEONARDI

CONICET-Universidad de Buenos Aires

yaninaleonardi@gmail.com

Yanina Andrea Leonardi (Buenos Aires, 1973) es investigadora de CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas), doctora en Historia y Teoría de las Artes y profesora en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Sus investigaciones se centran en el estudio de las prácticas y formaciones artísticas de intervención política destinadas a los obreros en la Argentina del siglo XX; en el estudio de la historia del teatro argentino; en los aspectos culturales del peronismo, el Estado y sus modelos de gestión cultural; y en las vinculaciones entre arte y política en América Latina. Es docente de la carrera de Artes (Universidad de Buenos Aires) y de la Maestría en Estudios de Teatro y Cine Latinoamericano y Argentino (UBA).

IRENE LÓPEZ ARNAIZ

Universidad Complutense de Madrid

ilarnaiz@ucm.es

Irene López Arnaiz (Madrid, 1988) es profesora ayudante doctora en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid (UCM). Tras doctorarse en Historia del Arte por la UCM, con premio extraordinario de doctorado y mención internacional, disfrutó de un contrato posdoctoral Juan de la Cierva en el Instituto de Historia del CSIC. Sus principales líneas de investigación abordan el estudio interdisciplinar de las artes visuales y escénicas, atendiendo a la presencia de las danzas del sur y sudeste de Asia en Occidente, así como a la construcción de imaginarios orientalistas. Ha participado en proyectos de I+D+i vinculados a la UCM y al CSIC. Asimismo, ha realizado estancias de investigación en el Institut National d'Histoire de l'Art de París, el Victoria & Albert Museum, el Centre d'Études de l'Inde et de l'Asie du Sud y la New York University.

RAQUEL LÓPEZ FERNÁNDEZ

Investigadora independiente

raquel.lopez.fernandez@gmail.com

Raquel López Fernández (Oviedo, 1989) es doctora en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid (UCM), diplomada en Enfermería y graduada en Historia

del Arte. Por sus estudios académicos ha recibido el Premio Fin de Carrera de la Universidad de Oviedo y el Premio Nacional Fin de Carrera del Ministerio de Educación y Ciencia. Ha realizado labores docentes en la UCM y la UNED y ha participado en grupos de investigación del CSIC. Actualmente es residente del programa LABoral Impulsa del LABoral Centro de Arte y Creación Industrial y miembro de la Dance Studies Association, de la European Society for the Study of Western Esotericism y del grupo de estudios independiente Visionary Women Art. Sus líneas de investigación abarcan la historia del arte en el siglo xx en España; las relaciones entre artes plásticas y escénicas; la visualidad y la materialidad de las artes performativas; y las relaciones entre arte, ciencia y prácticas esotéricas en la cultura popular y artística del siglo xx.

BEATRIZ MARTÍNEZ LÓPEZ

Instituto de Historia, CSIC-Universidad Complutense de Madrid

beatriz.martinez@cchs.csic.es

Beatriz Martínez López (Oviedo, 1995) es graduada en Historia del Arte por la Universidad de Oviedo y máster en Estudios Avanzados en Historia del Arte Español por la Universidad Complutense de Madrid. Contratada predoctoral FPU en el Instituto de Historia (CSIC), trabaja las conexiones políticas y socioculturales establecidas durante el franquismo entre la España del interior y la del exilio a través de la figura de Pablo Ruiz Picasso. Ha realizado estancias de investigación en París y Barcelona y forma parte del proyecto de I+D+i «Rostros y rastros en las identidades del arte del franquismo y el exilio». Asimismo, ha sido becaria de Ciencias Humanas y Sociales en la Residencia de Estudiantes de Madrid (2020-2022).

IDOIA MURGA CASTRO

Instituto de Historia, CSIC

idoia.murga@csic.es

Idoia Murga Castro (Madrid, 1983) es científica titular del CSIC, donde trabaja en torno a los estudios de danza y su relación con las artes visuales. Es doctora en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid, con mención de doctorado europeo y premio extraordinario de doctorado, y está titulada en danza clásica por la Royal Academy of Dance y la Imperial Society of Teachers of Dancing. Investigadora principal de distintos proyectos de I+D+i y comisaria de exposiciones, su investigación ha recibido el Premio Julián Marías a investigadores de menos de cuarenta años, el Premio Nacional al libro mejor editado y el Premio de Transferencia de Tecnología y Conocimiento de la UCM.

ÁLVARO NAVARRO GAVIÑO

Instituto de Historia, CSIC

alvnav01@ucm.es

Álvaro Navarro Gaviño (Madrid, 1998) es doctorando en el Grupo de Investigación Género, Estética y Cultura Audiovisual (GECA) del Programa Comunicación Audiovisual, Publicidad y Relaciones Públicas de la Universidad Complutense de Madrid. Máster en Estudios LGBTIQ+ (2021) y graduado en Bellas Artes por la misma

universidad (2020), ha disfrutado de una beca de formación de personal investigador JAE Intro (2020) en el proyecto de I+D+i: «Estética y crisis ecosocial: una ecología política de la historia del arte, la cultura visual y los imaginarios culturales de la modernidad», en el Instituto de Historia del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC).

ÁLVARO NOTARIO SÁNCHEZ

Universidad de Castilla-La Mancha

alvaro.notario@uclm.es

Álvaro Notario Sánchez (Ciudad Real, 1991) es doctor en Historia del Arte, imparte docencia en el Grado en Historia del Arte y en el Máster de Investigación en Letras y Humanidades de la Universidad de Castilla-La Mancha (UCLM). Su investigación se centra en los estudios museológicos y la gestión cultural desde el siglo xx hasta la actualidad, específicamente durante el periodo republicano y el exilio. Ha realizado estancias de investigación en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y en la Universidade Nova de Lisboa (UNL). Actualmente forma parte del Grupo de Investigación Estudios Históricos y Culturales Contemporáneos de la UCLM y del Proyecto de Investigación «Rostros y rastros en las identidades del arte del franquismo y el exilio», financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

ALEJANDRO PEDREGAL

Universidad Aalto, Finlandia

alejandro.pedregal@gmail.com

Alejandro Pedregal (Madrid, 1977) es doctor en Artes por el Departamento de Cine, Televisión y Escenografía de la Universidad Aalto de Finlandia, donde también fue investigador posdoctoral. Igualmente, ha sido investigador en el Departamento de Historia del Arte y Patrimonio del CSIC y profesor en la Unidad University-Wide Art Studies (UWAS) de la Universidad Aalto, en cuyo Departamento de Media es actualmente investigador visitante. Es autor, entre otros, de los libros *Evelia. Testimonio de Guerrero* (Akal, 2019) y *Capitalismo inflamable. Apuntes para una crítica ecosocial a partir de tres incendios* (Akal, 2023), así como de múltiples capítulos de libros y artículos en publicaciones académicas. Asimismo, fundó y dirigió el Festival de Cine y Arte Lens Política en Helsinki y es director de cine y guionista de varias películas premiadas internacionalmente.

SERGIO ROMÁN ALISTE

Universidad Rey Juan Carlos

sergio.aliste@urjc.es

Sergio Román Aliste (Madrid, 1983) es profesor contratado doctor en el Área de Historia del Arte de la Universidad Rey Juan Carlos, donde imparte docencia en los Grados de Arquitectura y Diseño Integral y en el Máster en Formación del Profesorado. Doctor en Historia del Arte (UCM, 2015), centra su investigación en las relaciones entre el arte y la enseñanza en la India del siglo xx. Ha sido investigador invitado en la University of Lon-

don (School of Oriental and African Studies, 2011-2012), en la Visva-Bharati University (West Bengal, India, años 2010 y 2015) y en el American Institute of Indian Studies (New Delhi, 2012).

FRANCISCO JOSÉ SÁNCHEZ BERNAL

Universidad de Murcia

franciscojose.sanchezb@um.es

Francisco José Sánchez Bernal (Murcia, 1994) es contratado predoctoral (FPU/2019) en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Murcia, mismo centro en el que cursó sus estudios de grado en Historia del Arte y máster en Investigación y Gestión del Patrimonio Histórico-Artístico y Cultural. Ha sido becario JAE Intro en el Instituto de Historia del CSIC, centrando sus investigaciones en torno al cine y su crítica en el contexto del exilio republicano. Actualmente realiza su tesis doctoral, titulada «La cultura cinematográfica del exilio republicano a través de sus publicaciones», con la que pretende establecer vínculos entre esta disciplina artística y el ámbito literario.

Introducción. Arte en colectivo. Autoría y agrupación, promoción y relato de la creación contemporánea

Miguel Cabañas Bravo
Wifredo Rincón García (eds.)

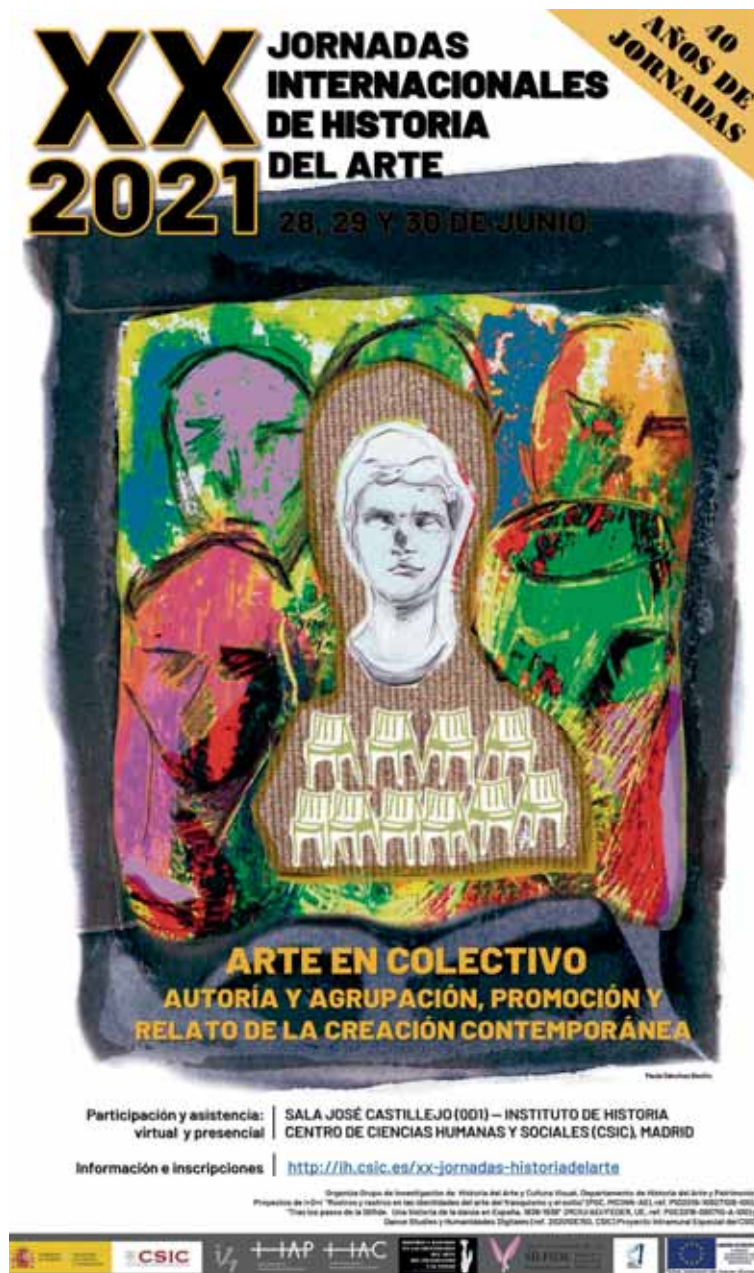


Figura 1

Cartel anunciador de las XX Jornadas Internacionales de Historia del Arte:
Arte en colectivo. Autoría y agrupación, promoción y relato de la creación contemporánea;
Madrid, IH, CCHS-CSIC, 28 a 30 de junio de 2021.

El arte, la creación desarrollada o impulsada en colectivo, ha sido una constante a lo largo de la historia en los modos de pensar, hacer, contar o recibir la práctica artística. Los artistas contemporáneos han partido de ideas, conceptos y prácticas creativas, como las tradiciones artesanas del gremio y del taller, para trazar, cuestionar o replantear autorías, para agruparse o asociarse con nuevas miras o para promocionar su arte o fomentar su visibilidad y estudio. Todo ello ha permitido repensar críticamente y proponer nuevas interpretaciones sobre las prácticas y los relatos construidos canónicamente, sobre las valoraciones de individualidades o colectivos creativos ya asentadas o sobre las fórmulas de promoción del arte y las lógicas del mercado. Por otro lado, formas artísticas como el cine, la danza y las artes en vivo son prácticamente inconcebibles sin la colectividad. Otras vertientes, como el arte múltiple o el diseño, basculan entre la creación individual y la recepción compartida, pero todas ellas han tomado parte en la evolución de la creación contemporánea, que entendemos aquí, en términos históricos, como la desarrollada entre los siglos XIX y XXI.

En este volumen, centrado en el avance que ha supuesto para el arte contemporáneo la colaboración y lo colectivo, también tienen cabida las propuestas que abordan las asociaciones o uniones al objeto de defender unas u otras posturas o reivindicaciones, la militancia o el mismo activismo conjunto desde las artes. El compromiso del artista frente a las problemáticas de su época, el arte como herramienta educativa, ideológica, política o social, o el ejercicio de la crítica artística desde unas posturas comunes, como revulsivo o factor de promoción, son algunas constantes que han vertebrado el devenir del arte contemporáneo desde los albores del siglo XIX a la actualidad.

Asimismo, además de la mirada hacia la autoría y la agrupación, las páginas de este libro colectivo, de manera general, alientan la reflexión acerca de las maneras en las que, conjuntamente, se han construido los relatos y los estudios históricos del arte de los últimos siglos, ya sea desde lo escrito en revistas, catálogos y libros, desde lo exhibido o salvaguardado en los muros y almacenes de los museos, desde lo promocionado en galerías, espacios públicos o colecciones institucionales, desde lo admitido, rechazado o ensalzado en los certámenes o desde lo proyectado en la escena o la pantalla. Su presencia sucesiva o acumulativa ha supuesto sumar orientaciones y posiciones conjuntas, opiniones o enfoques comunes, favorables o disidentes con lo institucional o lo privativo, que también se extienden a conceptos como el de patrimonio cultural y su constitución como conjunto de bienes acumulados a lo largo del tiempo que, desde determinados parámetros, se acuerda proteger y conservar; sin olvidar las pautas de los estudios histórico-artísticos, con sus convenidos aspectos académicos y docentes, o las orientaciones de la investigación, con sus puestas de largo reflexivas en los congresos y foros especializados. Es así como, en definitiva, en esta otra mirada hacia el aporte congregado en lo creativo, lo promocional y lo tutelar, no se olvidan los ámbitos de las escuelas, las academias y las instituciones de estudio histórico o práctico del arte, focos desde los cuales, colectivamente, también se han transmitido unos valores, conocimientos y técnicas en detrimento de otros, ante los cuales han surgido adhesiones y adaptaciones o disidencias y espacios alternativos.

El presente estudio, también colectivo, se inserta en la citada línea de aporte histórico-artístico avalado por una ya larga tradición de citas profesionales, realizadas de forma bienal mediante un selecto y riguroso congreso internacional que puntualmente ha ido

publicando los resultados de los temas propuestos a la investigación y la reflexión. Es así como, asistidas por un concreto apoyo científico garante, en 2021 fueron celebradas, en el Centro de Ciencias Humanas y Sociales (CCHS) del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), las XX Jornadas Internacionales de Historia del Arte,¹ convocadas bajo el tema «Arte en colectivo. Autoría y agrupación, promoción y relato de la creación contemporánea» (figura 1), que es el mismo título que lleva este volumen, el cual tiene como base los trabajos allí presentados, luego revisados, completados y adaptados para la presente publicación. Al alcanzar ya su vigésima edición, se cumplieron cuatro décadas de experiencia y realización de este congreso —la primera de sus ediciones tuvo lugar en 1981, organizada por el entonces Instituto Diego Velázquez del CSIC—.² Precisamente por ello, y porque se trataba de un momento marcado por la crisis causada por la pandemia de la COVID-19, la cual puso en primer plano la importancia de la responsabilidad colectiva, el trabajo y la investigación en equipo, la fuerza de lo común, público y diverso y el valor colectivo de la atención y los cuidados, fue propuesto como tema de reflexión y estudio el arte en colectivo.

Abiertos a indagar y revisar el universo de lo común y colaborativo, de lo colectivo que ha hecho avanzar y repensar el arte durante los últimos siglos, y contrastadas las

1 Fueron convocadas y organizadas por el Grupo de Investigación Historia del Arte y Cultura Visual del Departamento de Historia del Arte y Patrimonio del Instituto de Historia del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), contando para su financiación y patrocinio, además de con las entidades a las que se adscriben dichos Grupo y Departamento, con varios proyectos de I+D+i desarrollados en su ámbito: «Rostros y rastros en las identidades del arte del franquismo y el exilio» (ref. PID2019-109271GB-I00, MICIN/AEI); «Tras los pasos de la Sílfi. Una historia de la danza en España, 1836-1936» (ref. PGC2018-093710-A-I00, MICIN/AEI/FondosFEDER) y «Dance Studies y Humanidades Digitales» (ref. 202010E150, CSIC). La edición, para garantizar su rigor científico y desarrollar su organización, contó igualmente con un específico Comité Científico —integrado por los doctores Nancy Berthier (CRIMIC, Sorbonne, París), Miguel Caballero (Northwestern University), Miguel Cabañas Bravo (IH, CSIC), Matei Chihaia (Bergistre Universität Wuppertal), Noemí de Haro García (UAM), Yanina Leonardi (CONICET-UBA), Irene López Arnaiz (IH, CSIC), Idoia Murga Castro (IH, CSIC), Julia Ramírez Blanco (UB) y Wifredo Rincón García (IH, CSIC)— y un concreto Comité Organizador —vocales: Miguel Cabañas Bravo, Irene López Arnaiz, Idoia Murga Castro y Wifredo Rincón García— y Secretaría: Pablo Allepuz García, Alejandro Coello Hernández, Blanca Gómez Cifuentes, Raquel López Fernández, Beatriz Martínez López y Francisco José Sánchez Bernal. Esta edición, anunciada con un cartel debido al diseño y cortesía de la joven artista Paula Sánchez Benito (figura 1), cuyo motivo central también sirve de ilustración de cubierta a este volumen, fue celebrada, excepcionalmente, tanto de forma telemática como presencial, en el Centro de Ciencias Humanas y Sociales (CCHS-CSIC, c/Albasanz, 26-28, 28037-Madrid) durante los días 28, 29 y 30 de junio de 2021.

2 Celebradas sus ediciones bienalmente, el meditado retraso de un año sobre el ritmo habitual, a causa de la limitación de la pandemia de la COVID-19, vino a situar a esta vigésima edición, de forma bastante exacta, en la citada conmemoración de su cuarta década de existencia. Los temas propuestos en sus diecinueve ediciones anteriores, cuyos resultados se publicaron puntualmente, han sido: *Influencias extranjeras en el arte español* (I Jornadas, celebradas en 1981); *Aspectos inéditos del arte en Madrid y su provincia* (II Jornadas, en 1984); *Cinco siglos de arte en Madrid (siglos xv-xx)* (III Jornadas, en 1986); *El arte en tiempo de Carlos III* (IV Jornadas, en 1988); *Velázquez y el arte de su tiempo* (V Jornadas, en 1990); *La visión del mundo clásico en el arte español* (VI Jornadas, en 1992); *Historiografía del arte español en los siglos xix y xx* (VII Jornadas, en 1994); *La mujer en el arte español* (VIII Jornadas, en 1996); *El arte en las cortes de Carlos V y Felipe II* (IX Jornadas, en 1998); *El arte español del siglo xx. Su perspectiva al final del milenio* (X Jornadas, en 2000); *El arte español fuera de España* (XI Jornadas, en 2002); *El arte foráneo en España. Presencia e influencia* (XII Jornadas, en 2004); *Arte, poder y sociedad en los siglos xv al xx* (XIII Jornadas, en 2006); *Arte en tiempos de guerra* (XIV Jornadas, en 2008); *El arte y el viaje* (XV Jornadas, en 2010); *El arte y sus redes de proyección, circulación y estudio en los siglos xx y xxi* (XVI Jornadas, en 2012); *El arte y la recuperación del pasado reciente* (XVII Jornadas, en 2014); *Imaginarlos en conflicto: «Lo español» en los siglos xix y xx* (XVIII Jornadas, en 2016) y *Represión, exilio y posguerras. Las consecuencias de las guerras contemporáneas en el arte español* (XIX Jornadas, en 2018).

aportaciones en el citado foro profesional, también ligado a los intereses investigadores del Grupo de Investigación Historia del Arte y Cultura Visual y sus proyectos promotores, que establecieron una participación por invitación directa, los trabajos del presente volumen recogen la mayor parte de sus intervenciones y resultados, que vienen a estructurarse en seis grandes grupos o apartados de reflexión que, en cierto modo, también se corresponden con las mesas de exposición y debate que tuvo la edición del congreso. Así, aunque ahora ha querido evitarse la excesiva fragmentación y las aportaciones se ofrecen en esta publicación sin divisiones y de forma sucesiva, sí creemos oportuno comentar sus contenidos siguiendo esos seis amplios apartados de análisis del «arte en colectivo»; los cuales no se verán marcados expresamente, pero, al mantenerse la sucesión de aspectos y su orden cronológico de aparición desde el siglo XIX en adelante, persisten de modo latente.

De esta manera, en un primer apartado, además de un repaso descriptivo —marcado por la ocasión— del desarrollo del instrumento colectivo de estudio histórico-artístico que han supuesto los referidos cuarenta años de las «Jornadas de Arte», hallaremos los trabajos que pusieron el foco sobre la centuria del ochocientos y primer tercio del novecientos, con temas como la escenografía decimonónica para danza o la colaboración literaria en los proyectos para danza escénica durante la Edad de Plata. El siguiente bloque de trabajos es el que ya parte de la Segunda República española para adentrarse en sus exposiciones en el Museo de Arte Moderno, en las autografías de artista tras la Guerra Civil, en las narrativas críticas del historiador del arte Ángel González o en la pintura de paisaje que arranca de la Academia de San Fernando. Le sigue un tercer grupo de trabajos que se adentra en el papel aglutinante de los cuerpos de baile, en los ballets de posguerra, en las agrupaciones de mujeres artistas en el exilio y en la asociación posbélica de los artistas de la Escuela de París.

Sucede a este un cuarto grupo de análisis que, todavía mirando a lo desarrollado extramuros, se centra ahora sobre aspectos como las dimensiones colectivas e individuales del exilio filosófico español, el cine promovido por ese éxodo español en el México de los años cuarenta, las «contrabienales» con las que los artistas españoles exiliados y los latinoamericanos se opusieron al franquismo o las experiencias artísticas obreras durante el primer peronismo. El quinto apartado aborda asuntos como la recuperación de las danzas indias y casos como el de Šántiniketan, las prácticas performativas contemporáneas latinoamericanas, los instrumentos y estrategias de los artistas de acción para colectivizar su producción o los imaginarios ecopolíticos de la transición española a través del cine. Finalmente, el sexto y último grupo de trabajos acomete perspectivas como las de los proyectos de estimulación colectiva del fotógrafo Miguel Oriola en los años ochenta, las lecturas ecosociales del Tercer Cine latinoamericano o, cerrando el volumen, las estrategias, riesgos e insuficiencias de los planteamientos de monumentalidad colectiva.

Somos conscientes de que los aspectos que tratan las aportaciones que aquí se publican no llegan a agotar una temática como la propuesta, tan rica en facetas y desarrollos específicos. Sin embargo, nuestra intención tampoco ha sido la de ser exhaustivos —lo cual, en verdad, resultaría imposible ante una materia tan vasta—. Estas páginas simplemente pretenden abrir el camino de este complejo tema, ofreciendo un muestrario de cierta amplitud y coherencia que oriente sobre posibles vías de abordaje y estudio de aspectos como los aquí tratados, los cuales hemos creído importantes o sugerentes

para proseguir o iniciar la indagación de otros; de manera que el libro colectivo que ahora presentamos pueda resultar una aportación destacada entre los estudios histórico-artísticos, además de servir de arranque o apoyo a futuras investigaciones, reflexiones e interpretaciones sobre la creación colectiva.

En otro orden, finalmente, también hemos de dejar constancia, en estas páginas introductorias, de nuestro reconocimiento a las entidades y personas que nos han acompañado en la tarea que ahora concluye con la publicación de este volumen colectivo, la cual comenzó con la organización del citado congreso. Así, no puede faltar nuestro agradecimiento al Consejo Superior de Investigaciones Científicas, su Centro de Ciencias Humanas y Sociales y su Instituto de Historia, que pusieron a nuestra disposición sus instalaciones, infraestructuras y canales de difusión para hacer posible su celebración. Agradecimiento que hacemos extensivo a los proyectos de I+D+i que nos brindaron su apoyo y la colaboración de sus miembros en todos los órdenes y etapas, y a los integrantes de los Comités Científico y Organizador, que siempre han mostrado una gran disposición. Paralelamente, también hemos de expresar nuestro reconocimiento a la Editorial CSIC, responsable de esta cuidada publicación; pero, sobre todo, para terminar, hemos de recordar que este volumen colectivo que ahora ve la luz hubiera sido imposible sin la entusiasta colaboración y concurrencia de la serie de profesionales de la disciplina histórico-artística que han aportado su saber y sus trabajos. A todos ellos expresamos nuestra más sincera gratitud.

Realmente, tales aportaciones son, en esencia, nuestra mejor acreditación y las que hacen realmente interesantes las páginas que siguen. Ellas conforman una visión puesta en común, un trabajo conjunto que, parafraseando el título del libro, nos hará entender mejor lo colectivo en el desarrollo del arte contemporáneo, a la vez que suma una perspectiva sobre la que también esperamos que estimule la investigación, la praxis y el estudio histórico-artístico en colectivo, hacia donde parecen dirigirnos los tiempos con creciente intensidad.

Cuatro décadas de investigación de la historia del arte en el CSIC: las «Jornadas de Arte»

Wifredo Rincón García

Instituto de Historia, CSIC

Con motivo de coincidir, en 2021, la celebración de las XX Jornadas Internacionales de Historia del Arte del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) con el cuarenta aniversario de las I Jornadas de Arte que tuvieron lugar en 1981, en el antiguo Instituto Diego Velázquez del CSIC —del que es heredero el actual Departamento de Historia del Arte y Patrimonio del Instituto de Historia—, nos ha parecido conveniente ocuparnos de «historiar» su desarrollo, sobre todo si tenemos en cuenta que quien esto escribe ha participado en casi todas ellas, desde la tercera, celebradas en 1986, hasta la actualidad.

Este texto pretende también rendir homenaje de gratitud a todos aquellos investigadores que, a lo largo de estas últimas cuatro décadas, se han ocupado de su convocatoria, desarrollo y publicación. Debemos comenzar recordando a la Dra. Elisa Bermejo Martínez, directora del Instituto Diego Velázquez en 1981, a quien debemos la idea y la convocatoria de las Jornadas celebradas en aquel año, y a todos los miembros del antiguo Instituto, luego Departamento de Historia del Arte del Centro de Estudios Históricos y actualmente Instituto de Historia, que han participado a lo largo de los años en su organización.

También, y como no, a todos los profesionales de la historia del arte, docentes e investigadores que, a lo largo de las veinte convocatorias celebradas, pusieron en común sus trabajos en este foro científico de primera magnitud, en el que a lo largo de los años se han convertido las Jornadas de Historia del Arte del CSIC.

Las I Jornadas de Arte en 1981

Para comprender mejor el origen de estas Jornadas de Historia del Arte, recogeremos un texto de 1981 de la entonces directora del Instituto Diego Velázquez, la Dra. Elisa Bermejo, quien propuso a la comunidad científica madrileña, en su rama de la historia del arte, la celebración de dichos «encuentros»:

El propósito que nos animó a celebrar estas Jornadas fue el de iniciar unas reuniones bianuales entre los profesionales de la Historia del Arte, residentes en Madrid, con el objeto primordial de intercambiar conocimientos sobre las investigaciones y líneas científicas de cada uno. Pero conviene puntualizar que, al interés de tipo profesional que estas reuniones persiguen, intentamos darles, también, un carácter de encuentro amistoso que no siempre nos resulta fácil de conseguir debido a la diversidad de tareas y horarios que a cada uno nos corresponde.¹

1 BERMEJO MARTÍNEZ, 1982, p. 1.

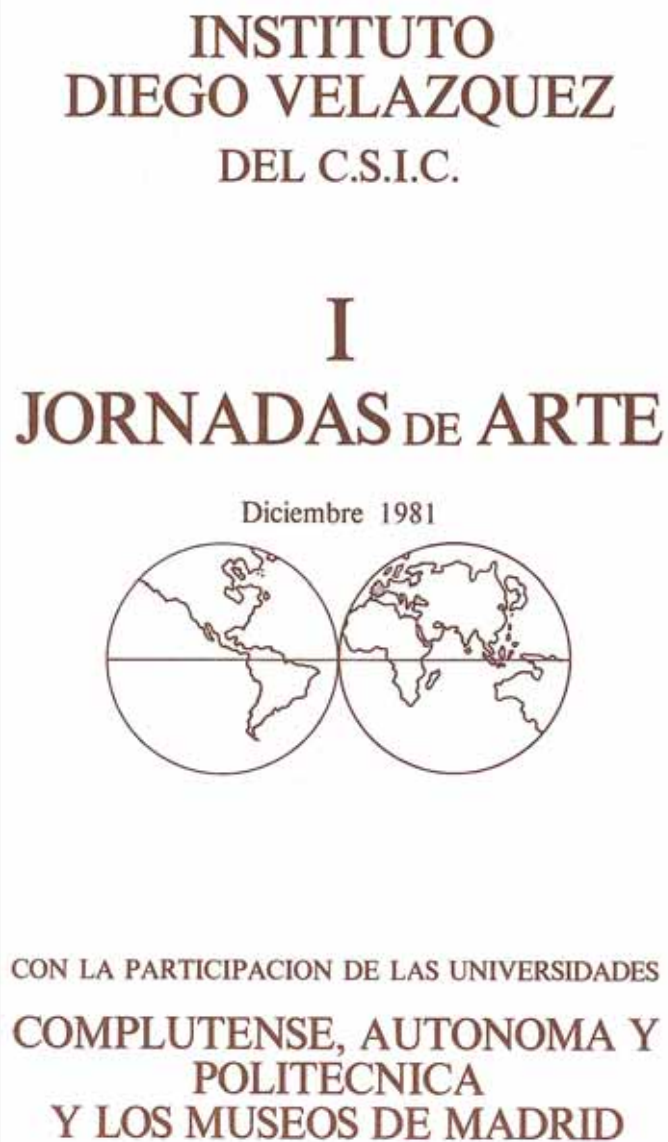


Figura 1

Primera página del díptico de la convocatoria de las I Jornadas en 1981.

Prevista su celebración durante los días 9 al 11 de diciembre de 1981, antes de las vacaciones de verano —agosto en aquellos años— y a través de una circular, se dio a conocer su convocatoria a los catedráticos, agregados, adjuntos y ayudantes de las tres universidades madrileñas —Complutense, Autónoma y Politécnica—; a los directores y conservadores de museos de la ciudad y a los miembros del Instituto Diego Velázquez del C.S.I.C.² El plazo para la propuesta de las ponencias y comunicaciones a la Secretaría del Instituto finalizaba el 10 de noviembre, y también podían formalizarse inscripciones como asistentes.

Por lo que corresponde al título bajo el que fueron convocadas, recurrimos también al testimonio de la Dra. Bermejo en la introducción de la publicación de las correspondientes actas:

El deseo de que, prácticamente, todos tuviesen oportunidad de presentar un trabajo o ponencia nos inclinó a proponer un tema que lo permitiera y que, al mismo tiempo, tuviese entidad y estableciese una relación bastante concreta entre todos los trabajos. Estas motivaciones determinaron el título general del tema para estas I Jornadas: *Influencias extranjeras en el arte español desde el románico a nuestros días*.³

Esta primera información se completó con la edición de un sencillo díptico (figura 1) en el que se indicaba el procedimiento que iba a seguirse tras la recepción de las propuestas: «A partir de esa fecha se seleccionarán los trabajos recibidos con vistas a su programación, en sesiones escalonadas, durante los tres días de las Jornadas y se enviará una nueva comunicación con los títulos y los autores que vayan a intervenir. Se proyecta regular los tiempos de exposición para dar cabida a breves coloquios». También se daba a conocer un avance del programa, con la indicación de la apertura a las 11 de la mañana del 9 de diciembre, y de las sesiones de trabajo matinales y vespertinas, clausurándose el día 11 a las 19 horas con una copa de vino español.⁴

Celebradas bajo la presidencia de honor del Dr. Alejandro Nieto García, entonces presidente del CSIC, y del Dr. Diego Angulo Íñiguez, presidente de la Real Academia de la Historia y director honorario del Instituto Diego Velázquez, según podemos deducir de las actas, participaron en ellas veintiséis historiadores del arte, autores de veinticinco ponencias. Los textos presentados se publicaron en los números 217 y 218 de la revista *Archivo Español de Arte* del CSIC, entonces dirigida por el Dr. Angulo, correspondientes a 1982. Se hizo también una tirada aparte bajo el título *Actas de las I Jornadas de Arte organizadas por el Instituto «Diego Velázquez»*.

Sin lugar a dudas, la convocatoria y celebración de esas I Jornadas marcaron el desarrollo de las que han tenido lugar con posterioridad.

II y III Jornadas de Arte, 1984 y 1986

A pesar de que el propósito inicial de las Jornadas de Arte era su celebración bienal, las segundas —organizadas igualmente por el Instituto Diego Velázquez— se dilataron un poco más en el tiempo, teniendo lugar durante los días 11 al 13 de abril de 1984. Con el

2 Hemos mantenido la sigla del CSIC con puntos, tal como se utilizó hasta 1998.

3 BERMEJO MARTÍNEZ, 1982, p. 1

4 Díptico de la convocatoria.

tema «Aspectos inéditos del arte en Madrid y su provincia», participaron en ellas treinta y nueve historiadores responsables de los textos de las treinta y ocho ponencias que, al igual que ocurrió con la primera edición, fueron publicados en la revista *Archivo Español de Arte*, a lo largo de 1985 (números 229-232), editándose también en forma de volumen independiente como actas.

Reestructurada, a principios del 1985, el área de historia del CSIC —con la creación de un nuevo Centro de Estudios Históricos—, los antiguos institutos especializados en distintas materias se convirtieron en departamentos, y así, el Instituto Diego Velázquez pasó a denominarse Departamento de Historia del Arte, que siguió siendo dirigido por la Dra. Bermejo, a la que correspondió poner en marcha la celebración de las III Jornadas de Arte, que tuvieron lugar entre los días 10 y 12 de diciembre de 1986, dedicándose en homenaje al Dr. Angulo Íñiguez, quien había fallecido en Sevilla el 5 de octubre del mismo año. El tema elegido para dicha ocasión fue «Cinco siglos de arte en Madrid (siglos xv-xx)», y se contó con la participación de cuarenta y tres especialistas, todos ellos de instituciones madrileñas. En esas III Jornadas de Arte tuve la oportunidad de intervenir, ya que a principios del mismo año había ingresado en el Departamento como becario posdoctoral.

La publicación de las correspondientes actas se dilató bastante en el tiempo, siendo editadas en 1991 por la editorial Alpuerto de Madrid —con posterioridad a las de las cuartas y quintas Jornadas, celebradas en 1988 y 1990, respectivamente—, para lo que se contó con el apoyo de la Fundación Amigos de Madrid.

Las IV Jornadas. Un punto de inflexión

Entre los días 30 de noviembre y 2 de diciembre de 1988, coincidiendo con la conmemoración del segundo centenario de la muerte de Carlos III, tuvo lugar la celebración de las IV Jornadas, dedicadas a «El arte en tiempo de Carlos III». Respecto a las anteriores, la nueva edición significó un punto de inflexión. Dedicadas a la Dra. Elisa Bermejo, entonces ya jubilada, el nuevo jefe del Departamento de Historia del Arte, el Dr. Enrique Arias Anglés, en la sesión de clausura de las mismas —presidida por el Dr. Emilio Muñoz, presidente del CSIC—, manifestó que sus responsables, integrados en el comité organizador, eran «continuadores de lo que consideramos excelente idea, hemos querido respetar y mantener el espíritu que en su nacimiento y desarrollo la inspiró», manifestando también que «hemos introducido novedades, por supuesto, pero conservando lo esencial de una tradición ya sentada pues pensamos que la evolución es eso, la unión de lo consuetudinario y novedoso en un armónico desarrollo».⁵ Porque, continuaba el Dr. Arias, «las Jornadas de Arte del entonces Instituto “Diego Velázquez”, nacidas hace ya ocho años, tenían, por lógica de todo lo que nace, crecer o fenecer. No podíamos permitir lo segundo, y hemos hecho un esfuerzo por continuar esa evolución, que ya estaba implícita en la esencia de su propia dinámica y en el ánimo de su fundadora».⁶

Entre las novedades que presentaba dicha edición se encontraban la inclusión de una lección magistral de inauguración, que corrió a cargo del Dr. Thomas F. Reese, del Getty Center for the History of Art and the Humanities, y de la solicitud de colabora-

5 ARIAS ANGLÉS, 1989, [s. p.].

6 *Ibidem*.

ción y patrocinio dirigida a instituciones y empresas, cuya respuesta resultó altamente positiva por parte de la Dirección General de Bellas Artes y Archivos del Ministerio de Cultura; de la Dirección General de Patrimonio Cultural de la Consejería de Cultura y de la Dirección General de Turismo de la Consejería de Economía, ambas de la Comunidad de Madrid; del Área de Cultura, Educación, Juventud y Deportes del Ayuntamiento de Madrid; de Patrimonio Nacional; de la Calcografía Nacional; de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y de la empresa Pedro Domecq, S. A., además de contar con el apoyo institucional del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

La participación de especialistas fue importante, elevándose a cuarenta y cinco las comunicaciones presentadas —el mayor número hasta esa fecha— por parte de historiadores del arte pertenecientes a distintas instituciones con sede en Madrid: la Fundación Banco Exterior; el ICROA (Instituto de Conservación y Restauración de Obras de Arte); el Instituto Hispano-árabe de Cultura; el Museo del Prado; el Museo-Fundación Lázaro Galdiano; el Museo Nacional de Artes Decorativas; Patrimonio Nacional; la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y las Universidades Autónoma, Complutense, Nacional de Educación a Distancia y Politécnica, además de todos los miembros del Departamento de Historia del Arte del CSIC, que eran los responsables de su celebración.

Otro aspecto a destacar fue el alto número de inscritos como asistentes, que superó con creces el centenar, por lo que debieron celebrarse en un espacio más amplio que en el caso de las anteriores ediciones, eligiéndose para ello el salón de actos del edificio del CSIC sito en la calle Duque de Medinaceli, en el que el Centro de Estudios Históricos tenía su sede (figura 2).



Figura 2

Salón de Actos del edificio del CSIC en la calle Duque de Medinaceli, n.º 6, en el que tuvo lugar la celebración de varias de las ediciones de las Jornadas.

Los trabajos presentados fueron publicados en 1989 —un año después de la celebración de las Jornadas— a cargo de la editorial Alpuerto, en un cuidado volumen de 480 páginas en el que los textos de las comunicaciones se integraron en distintos capítulos: «Arquitectura», «Escultura», «Pintura», «Artes Decorativas» y «Academias de Arte y Teoría artística».

De las V a las XI Jornadas (1990-2002)

Continuando con el desarrollo de nuestras Jornadas de Arte, la quinta edición, celebrada entre los días 10 y 14 de diciembre de 1990, fue dedicada a «Velázquez y el arte de su tiempo», al coincidir ese año con las distintas «celebraciones velazqueñas» que tuvieron lugar con motivo de cumplirse el tercer centenario de la muerte del pintor sevillano y por cuyo motivo el Museo Nacional de Prado había acogido, entre el 23 de enero y el 1 de abril del mismo año, una magna exposición con setenta y nueve obras del artista, muestra que se convirtió, sin lugar a dudas, en una manifestación cultural de máximo interés por los cientos de miles de visitantes que recibió.

Dichas Jornadas se convirtieron, según el Dr. Arias Anglés, en «un modesto homenaje a la figura del eminentísimo profesor y “velazquista” D. José López-Rey, que en su día se formó y trabajó en el antiguo Centro de Estudios Históricos, del que nosotros somos herederos, y que luego fue magnífico difusor del arte español en los Estados Unidos. A él pues, van dedicadas estas V Jornadas de Arte con nuestro afecto y admiración».⁷ De este autor se incluyó en las actas un texto titulado «Nombradía de Velázquez».⁸

La participación —limitada a profesores e investigadores de la Comunidad de Madrid— fue elevada, presentándose cuarenta y ocho comunicaciones cuyos textos se recogieron en un volumen de actas publicado, como en ediciones anteriores, por la editorial Alpuerto, en 1991, de acuerdo con estos bloques temáticos: «La época de Velázquez», «Velázquez», «El arte en la época de Velázquez» y «Velázquez después de Velázquez».

Dos años después, las VI Jornadas de Arte del CSIC —15-18 de diciembre de 1992— tuvieron como tema «La visión del mundo clásico en el arte español», por considerarlo «uno de los debates más interesantes que pueden establecerse en el arte español, y del que no existen estudios que lo hayan abordado con carácter científico globalizador».⁹ Fueron dedicadas a la memoria de «Don Juan de Contreras y López de Ayala, Grande de España por la Cultura, Director que fue del antiguo Instituto “Diego Velázquez”, en el centenario de su nacimiento», según consta en las primeras páginas del volumen de actas publicado en 1993 por editorial Alpuerto y que contiene las treinta y ocho comunicaciones presentadas.

En esa ocasión, la participación se abrió a especialistas de fuera de la Comunidad de Madrid, contándose con representantes de las Universidades de Coimbra, Dublín, Murcia y Oviedo, además del Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS), concretamente de su sede en París; manifestando Arias Anglés, en el texto de la «Presentación» de las actas: «Por primera vez, aquel “congresillo”, como cariñosamente era denominado

7 ARIAS ANGLÉS, 1991, p. 8.

9 ARIAS ANGLÉS, 1993, p. 9.

8 LÓPEZ-REY, 1991, pp. 9-10.

en un principio, toma un aire de tinte nacional y casi internacional, si no desde el punto de vista de convocatoria general organizativa, sí al menos por medio de determinadas invitaciones personales cursadas a investigadores interesados en el asunto que íbamos a tratar».¹⁰

Además, como novedad, en el desarrollo de dichas Jornadas se incluyeron «dos mesas redondas encargadas de encauzar las discusiones sobre el tema. Una para abordarlo desde una perspectiva general, bajo el epígrafe de *Clasicismo y clasicismos en el arte español* [...] y otra, de carácter más monográfico con el tema de *Valoración actual del Renacimiento español*, por ser un periodo especialmente sensible al asunto tratado en los actuales momentos».¹¹

En 1994 fueron convocadas las VII Jornadas de Arte del CSIC, dedicadas a la «Historiografía del arte español en los siglos XIX y XX», que tuvieron lugar entre los días 22 y 25 de noviembre del mismo año. La elección del tema se justificaba así en la presentación de las actas, por parte del jefe del Departamento y presidente de las mismas, el Dr. Enrique Arias Anglés:

En la presente ocasión hemos pretendido abordar el estudio de un tema de singular importancia para nuestra Historia del Arte sobre el que hasta el momento, no se ha reflexionado lo suficiente acerca de sus múltiples aspectos, con la amplitud y rigor científico deseables. Así hemos querido que en esta ocasión, el protagonista de estas Jornadas fuese la historiografía artística, es decir, las fuentes literarias de la Historia del Arte español.

La revisión de estas fuentes y opciones ideológicas de la propia Historia del Arte, que cuenta con relevantes estudios en otros países europeos, carece en España de una tradición semejante, por lo que se hace de imperiosa necesidad abordar dichas reflexiones en nuestro entorno.¹²

Entre los cuarenta intervinientes, además de historiadores del arte de la Comunidad de Madrid —muchos de ellos presentes desde la primera edición de las Jornadas de Arte—, en esa ocasión se contó con profesionales de distintas universidades españolas —Cantabria, Oviedo y Zaragoza— y extranjeras —Buenos Aires y Hamburgo—, además de la Asociación Carl Justi de Berlín y del Zentralinstitut für kungstgeschichte de Múnich; y se obtuvo el apoyo y el patrocinio de la Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid y de Caja de Madrid.

Las VIII Jornadas de Arte se celebraron, bajo mi presidencia como nuevo jefe del Departamento de Historia del Arte del CSIC, entre los días 26 y 29 de noviembre de 1996, teniendo como objeto de estudio «La mujer en el arte español» y su papel «como artista, mecenas, coleccionista, historiadora, galerista y como sujeto temático de la obra artística donde se pueden captar las distintas visiones que, desde diferentes puntos de vista, nos ejemplifican el papel de la mujer en la sociedad de su momento, o la visión que el artista tenía de ella».¹³ Con dicha convocatoria nos adelantamos a los ahora tan habituales «estudios de género», en aquel momento muy poco abordados desde el punto de vista científico. Intervinieron cuarenta y cinco participantes —de veintitrés instituciones distintas, tan españolas como extranjeras— y se trataron temas muy diversos, desde la iconografía de la mujer en el arte rupestre levantino hasta distintas visiones de la mujer en el siglo XX, que estaba a punto de finalizar.

10 *Ibidem*.

11 *Ibidem*, pp. 9-10.

12 *Ibidem*, p. 7.

13 RINCÓN GARCÍA, 1997, p. 7.

Para su desarrollo, además del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, nuestra institución, que acogía las sesiones y se hacía cargo de la infraestructura necesaria, se contó con el apoyo de la Dirección General de Investigación de la Consejería de Educación y Cultura y de la Dirección General de la Mujer de la Consejería de Sanidad y Servicios Sociales, ambas de la Comunidad de Madrid; del Instituto de la Mujer del Ministerio de Trabajo y Seguridad Social y de Caja Madrid.

Las actas de las VIII Jornadas, al igual que lo habían sido las de las séptimas, fueron publicadas por la editorial Alpuerto en dos cuidados volúmenes —1995 (480 páginas) y 1997 (592 páginas), respectivamente—.

En 1998, con motivo de celebrarse el cuatrocientos aniversario de la muerte del rey Felipe II en El Escorial y cercano el año 2000, cuando se cumpliría el medio milenio del nacimiento de Carlos V en Gante, quien sería rey de España y emperador de Alemania, el Departamento de Historia del Arte del CSIC quiso sumarse a las celebraciones convocando sus IX Jornadas de Arte, con el título «El arte en las cortes de Carlos V y Felipe II», que tuvieron lugar entre los días 24 y 27 de noviembre de ese año.

En la «Presentación» del presidente de la institución, el Dr. César Nombela, en el volumen de las actas publicadas por el CSIC, se destaca el trabajo realizado a lo largo de los años por el Departamento de Historia del Arte convocando, con carácter bienal, sus Jornadas:

En la larga trayectoria que tienen ya estas Jornadas de Arte del CSIC, que periódicamente organiza el Departamento de Historia del Arte del Centro de Estudios Históricos, no es la primera vez que se aborda la celebración de algún destacado centenario. También se abordó, por ejemplo, el de Carlos III, en 1988, que fue la única iniciativa exclusivamente dedicada al Arte que se llevó a cabo entre las muchas que entonces se organizaron. Esperamos que las Actas de las Jornadas que ahora presentamos alcancen el éxito y la difusión que tuvieron en su momento aquellas y que puedan quedar, igualmente, como publicación de obligada consulta para todos aquellos investigadores que pretendan abordar el estudio del arte en las cortes de los dos primeros reyes de la Casa de Austria.

Agradecemos a los investigadores del Departamento de Historia del Arte del Centro de Estudios Históricos su labor y les animamos a seguir adelante con una tarea emprendida hace ya dieciocho años y que ha llegado a constituirse en una destacada referencia en el mundo académico de esta disciplina.¹⁴

Para el desarrollo de esa novena edición de las Jornadas fue muy importante el patrocinio de la Secretaría de Estado de Universidades, Investigación y Desarrollo del Ministerio de Educación y Cultura; de la Dirección General de la Vivienda, la Arquitectura y el Urbanismo del Ministerio de Fomento y de la Dirección General de Investigación de la Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid, además del de la Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, manifestándolo así su presidente, Juan Carlos Elorza, en las mismas actas:

De todo ello, son buena prueba los trabajos que ahora se publican, como resultado de las Jornadas organizadas por el Departamento de Historia del Arte del Consejo Superior de Investigaciones Científicas y en las que prestigiosos especialistas abordaron aspectos

14 NOMBELA CANO, 1999, p. 7.

concretos del coleccionismo y el gusto exótico, la indumentaria cortesana, la orfebrería y las artes suntuarias, el urbanismo y el mecenazgo real y nobiliario bajo Carlos V y Felipe II. De esta forma podemos disponer de una visión más amplia y compleja del panorama artístico en los reinos hispánicos que servirá como punto de referencia para acometer nuevas metas de investigación.

La Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, consciente de potenciar el rigor y la difusión del conocimiento de las diversas realidades que configuraron aquellos reinados cruciales en el siglo XVI, no puede por menos que expresar su satisfacción por haber contribuido a la realización de una empresa científica como la que reflejan estas Actas.¹⁵

Como ya se ha puesto de manifiesto, en las treinta y siete comunicaciones que fueron presentadas en las Jornadas —correspondientes a distintos historiadores del arte de Madrid y de otras ciudades españolas (Málaga, Sevilla, Valladolid y Zaragoza) y del extranjero (Universidades de Coimbra y Cergy-Pontoise, París, además del Museo de Sao Roque de Lisboa— fueron tratados

distintos aspectos del arte en las cortes de estos monarcas, o lo que es lo mismo, el arte cortesano del siglo XVI, pues en la convocatoria se destacaba que nuestra intención era profundizar en el estudio del arte «que se llevó a cabo en las cortes de ambos monarcas, entendiéndose por ello su labor como mecenas, coleccionistas y protectores de numerosas fundaciones, los artistas que trabajaron para la corte a lo largo del siglo XVI y la labor de mecenazgo que, a semejanza de los monarcas, llevaron a cabo los más importantes títulos y eclesiásticos vinculados a los reyes.¹⁶

La lección inaugural, sobre «La arquitectura militar defensiva en los reinados de Carlos V y Felipe II», estuvo a cargo de Fernando Nasarre y de Goicoechea, director general de la Vivienda, la Arquitectura y el Urbanismo del Ministerio de Fomento.

Para su publicación y de acuerdo con su contenido, las comunicaciones se agruparon en tres apartados distintos: «El siglo XVI: dos reinados, dos cortes y un siglo de desarrollo artístico»; «La primera mitad del siglo: la corte de Carlos V ante el arte» y «La segunda mitad del siglo: la corte de Felipe II ante el arte».

De cara a la convocatoria de las X Jornadas de Arte para el año 2000, finalizando el siglo, pareció conveniente dedicarlas a revisar lo que había significado para el desarrollo del arte español el siglo XX. Por ello fueron tituladas «El arte español del siglo XX. Su perspectiva al final del milenio» y tuvieron lugar entre los días 20 y 23 de noviembre del mencionado año 2000. Organizadas bajo la presidencia compartida de los doctores Enrique Arias Anglés y Miguel Cabañas Bravo, el segundo de ellos, en el texto de «Presentación» de las mismas con motivo de su publicación, indicaba a propósito de la temática elegida:

En una fecha tan redonda como el año 2000, se imponía hacer una reflexión sobre el arte desarrollado a lo largo del siglo que cerraba el milenio; un arte, por otro lado, que había revolucionado las tradicionales concepciones y técnicas artísticas y al que, la historia del arte, podría comenzar a mirar con una perspectiva amplia [...]. En esta línea la reflexión propuesta en esta ocasión ha pretendido aprovechar la atalaya que el fin de milenio presta a la mirada histórico-

15 ELORZA GUINEA, 1999, p. 9.

16 RINCÓN GARCÍA, 1999, p. 11.

artística, para, desde ella, centrarse en el análisis retrospectivo del arte español del siglo xx. Un arte que cuenta en su haber con grandes logros y artistas de proyección internacional —como Gaudí, Picasso, Gris, Miró, Dalí, Tapies, Gargallo, Julio González, Chillida, Buñuel, Carlos Saura o Moneo, entre otros—, aunque también con numerosos problemas y particularidades y, por tanto, al que no le viene nada mal las recapitulaciones y los nuevos enfoques, que hagan posible una mejor valoración de lo que ha significado, para el arte y los artistas españoles, en el contexto interior y exterior del país.¹⁷

Para articular convenientemente las intervenciones, estas X Jornadas se organizaron en tres secciones: «Arquitectura», «Artes plásticas» y «Cine y fotografía», y de esta manera se recogieron en las actas, que fueron publicadas en 2001, en la nueva colección Biblioteca de Historia del Arte del Departamento de Publicaciones del CSIC, creada en ese mismo año, correspondiéndoles el número 2, en un grueso volumen de 600 páginas. Fueron dedicadas al Dr. Julián Gállego Serrano —y así consta al principio de su publicación—, quien había participado desde la primera edición de las mismas y al que su estado físico no le permitió acudir en aquella ocasión.

Como había sido habitual en las últimas convocatorias, los autores de las cuarenta y una comunicaciones presentadas procedían de universidades, museos, reales academias y centros de investigación de la Comunidad de Madrid, añadiéndose a ellos profesionales de otras universidades de España (Castilla-La Mancha, León, Murcia, Navarra, Oviedo, Sevilla, Valencia, Valladolid y Zaragoza), así como de la Asociación Carl Justi de Kaiserlautern (Alemania), del Centro de Documentación de Arte y Arquitectura Latinoamericana (CEDODAL) de Buenos Aires y de la Universidad de Cergy-Pontoise de París. También se contó con un elevado número de asistentes por la concesión de tres créditos por parte del Instituto Superior de Formación del Profesorado del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Para su desarrollo se contó con el apoyo institucional del CSIC y de la Dirección General de Investigación del Ministerio de Ciencia y Tecnología.

Las primeras Jornadas de Arte del nuevo milenio, las undécimas, tuvieron lugar entre los días 18 y 22 de noviembre de 2002 y fueron dedicadas al estudio de «El arte español fuera de España»:

Al arte español que ha vivido, vive o se ha considerado fuera de su patria: es decir, ese arte español y esa creatividad expatriada que, a lo largo del tiempo, ha venido circulando o considerándose con especial atención allende nuestras fronteras. Y ello con la manifiesta pretensión, por parte de este Departamento, de contribuir a tomar medida de la valoración foránea de nuestro arte y de hacer balance del patrimonio español existente o analizado en otros países.¹⁸

También —y para organizar convenientemente las numerosas comunicaciones que se tenía previsto que iban a participar, de acuerdo con lo atractivo del tema— se organizaron tres secciones dedicadas a: «Los artistas y las agrupaciones artísticas españolas fuera de España»; «Las obras y las colecciones de arte español en el extranjero» y «Los estudios y la fortuna crítica del arte español desde el exterior». Efectivamente, el número de participantes fue muy elevado, figurando en la publicación cincuenta comunicaciones

17 CABAÑAS BRAVO, 2001, p. 15.

18 CABAÑAS BRAVO, 2003, p. 16.

que dieron lugar a un volumen de 688 páginas, integrado también en la colección Biblioteca de Historia del Arte del CSIC, correspondiéndole el número 6.

En esa ocasión, la participación de profesores extranjeros fue muy elevada, viajando hasta Madrid, a la sede del Instituto de Historia del CSIC en la calle Duque de Medinaceli, representantes de distintas instituciones como la Academia de España en Roma, la Asociación Carl Justi de Alemania, la Hispanic Society of America, el Museo de Bellas Arte de Budapest, el Museo del Louvre, el Museo del Ermitage, el Museo Estatal de Historia de la Religión de San Petersburgo, el Museo Ludwig de Colonia, el Museo Meadows de Dallas, la Palacky University de Olomuc-Praga, las Universidades de Buenos Aires, el Cergy-Pontoise de París y Glasgow, el Wildenstein Institute de París y el Zentralinstitut für kungstgeschichte de Munich. A ellos se unieron profesores de varias universidades españolas —Autónoma de Madrid, Complutense, Carlos III, Nacional de Educación a Distancia, Politécnica de Madrid, San Pablo-CEU, Alcalá, Castilla-La Mancha, Granada, Oviedo, Sevilla y Zaragoza—, profesionales de distintos museos —Fundación Lázaro Galdiano, Museo Nacional del Prado, Museo Romántico y Museo Thyssen Bornemisza— y miembros de las Reales Academia de Bellas Artes de San Fernando y de la Historia.

La clausura de estas XI Jornadas tuvo lugar con una visita a la Real Fábrica de Cristales de La Granja.

Las XII y XIII Jornadas Internacionales (2004 y 2006)

Como precisaba el Dr. Cabañas Bravo en la presentación de las actas de las XII Jornadas: «En esta duodécima ocasión se quiso, en lo nominal, subrayar desde el rótulo mismo de la convocatoria el carácter internacional y el específico contenido histórico-artístico de estas Jornadas, haciendo más expresa así esa línea de apertura hacia la investigación especializada de procedencia geográfica diversa, desde hace tiempo consolidada en el congreso».¹⁹

Y, respecto a su temática, escribía: «Por otro lado, como en anteriores ediciones, se pretendió establecer un tema de investigación y reflexión sobre el arte español que interesara a un amplio número de profesionales de nuestra disciplina, sin limitaciones cronológicas, espaciales o de especialización: aunque eso sí, intentando completar la vertiente estudiada en la edición anterior».²⁰

El título propuesto para estas XII Jornadas Internacionales de Arte del CSIC fue «El arte foráneo en España. Presencia e influencia», tuvieron lugar entre los días 22 y 26 de noviembre de 2004 y fueron dedicadas al arquitecto, historiador y académico Fernando Chueca Goitia, «entusiasta participante en las ediciones de estas Jornadas», cuyo fallecimiento había tenido lugar el 30 de octubre anterior, pudiéndose incluir en las actas el texto preparado por él, que nos fue entregado por su familia.

La estructura de dichas Jornadas, así como la de sus actas, publicadas en la misma colección Biblioteca de Historia del Arte del CSIC, número 9, se adecuó a tres grandes bloques: «Presencia e influencia de los artistas foráneos»; «Presencia e influencia de las obras foráneas» y «Presencia e influencia de los estudios foráneos».

19 CABAÑAS BRAVO, 2005, p. 15.

20 *Ibidem*.

La participación fue muy importante, alcanzándose la cifra de cincuenta y cuatro comunicaciones, varias de ellas firmados por dos autores, al igual que la procedencia de los mismos.

En 2006, cuando se cumplían veinticinco años de la creación de nuestras Jornadas de Arte, tuvo lugar la decimotercera edición, bajo el título «Arte, poder y sociedad, en los siglos xv al xx», y fueron celebradas entre los días 20 y 24 de noviembre de 2006 en el Salón de Actos del viejo edificio de Duque de Medinaceli del CSIC, no siendo conscientes en ese momento de que se trataba de la última edición de nuestras Jornadas albergada por ese entrañable edificio que abandonamos en el mes de octubre de 2007, en el que quedaron tantos años de trabajo y del que conservamos bonitos recuerdos.

La propuesta temática debía centrarse en un tema amplio que acogiera la investigación, reflexión y proyección a las que tantas veces se vinculan muchos de los temas estudiados por nuestra disciplina, aunque limitándose el contenido para ser abarcables, cronológica y espacialmente, los últimos seis siglos en España; su título fue: «Arte, poder y sociedad en la España de los siglos xv a xx».

Las relaciones del arte con el poder, tanto político como económico y religioso, que tantas veces ha venido actuando de mecenas y coleccionista o ha impuesto unas determinadas normas a seguir por los creadores, así como con las diferentes sociedades y sus estratos sociales, que no sólo han originado los diferentes patrocinios y clientelas artísticas, sino que también vienen funcionando como obligadas contextualizaciones de los artistas y referente y destino mismo de sus creaciones, han devenido en asuntos lo suficientemente importantes y presentes en las investigaciones y análisis de nuestra disciplina como para dedicarles el tema de estas señaladas Jornadas. Se pretendía con ello, además, por un lado incentivar la reflexión y llamar la atención sobre la importancia de las investigaciones y análisis sobre estas relaciones entre arte, poder y sociedad, por otro hacer una puesta al día, lo más amplia posible, sobre la significación de estas vinculaciones en la España de las últimas seis centurias.²¹

Para articular de forma coherente su desarrollo se idearon tres secciones: «El análisis y la reflexión artística»; «El poder y el arte» y «La sociedad y el arte» —con una ponencia marco y comunicaciones—, que se mantuvieron también en la publicación de las correspondientes actas (2008) en la ya mencionada colección Biblioteca de Historia del Arte del CSIC, con el número 11. En ese grueso volumen de 712 páginas —dedicado, según figura en una de sus primeras páginas, «a todos los que, a lo largo de estos veinticinco años, han organizado y participado en nuestras Jornadas»— se incluyeron los textos de las cincuenta y cinco intervenciones presentadas a lo largo de los cinco días de duración de las Jornadas, el periodo más dilatado en toda su historia. Las instituciones representadas en las mismas, a través de sus profesionales, se elevaron a veintiocho, de tres continentes (Europa, Asia y América).²²

Para su celebración, además de la siempre presente infraestructura del CSIC, se contó con ayuda financiera a través de una Acción Complementaria de la Secretaría de Estado de Universidades e Investigación del Ministerio de Educación y Ciencia.

21 CABAÑAS BRAVO, LÓPEZ-YARTO ELIZALDE y RINCÓN GARCÍA, 2008, p. 13.

22 La relación completa figura en *ibidem*, p. 6.

Las XIV Jornadas Internacionales de Historia del Arte del CSIC en una nueva sede

Como ya hemos indicado, en el mes de octubre de 2007, los miembros del Departamento de Historia del Arte del Instituto de Historia del CSIC dejamos el antiguo edificio de Duque de Medinaceli, n.ºs 6-8, que había sido construido a partir de 1920 para albergar el Palacio de Hielo y del Automóvil y que fue inaugurado en 1922; en 1929 fue adquirido por el Estado y, tras una reforma a cargo del arquitecto Pedro Muguruza Otaño, se dedicó a sede del Centro de Estudios Históricos; tras la Guerra Civil y la creación del CSIC en 1939 albergó, a lo largo de casi siete décadas, sus institutos de humanidades.

La sede del Instituto de Historia se estableció —junto con otros siete institutos de humanidades y de ciencias sociales del CSIC, todos ellos de Madrid— en el nuevo edificio del Centro de Humanidades y Ciencias Sociales del CSIC, en la calle Albasanz, n.ºs 26-28.

Desaparecidos los departamentos, que fueron sustituidos por grupos de investigación, correspondió al de Historia del Arte, Imagen y Patrimonio Artístico —heredero del antiguo Departamento de Historia del Arte y en el que se integraban los mismos investigadores—, perteneciente a la Línea de Investigación Cultura Visual, la convocatoria de unas nuevas Jornadas Internacionales de Historia del Arte.

Como en ocasiones anteriores, se contempló un tema de trabajo especialmente amplio y con cabida para la gran diversidad de orientaciones de la investigación profesional, convocándose las XIV Jornadas Internacionales de Arte con el título «Arte en tiempos de guerra», propuesta que considerábamos que podía ser abordada desde diferentes aspectos y enfoques:

La propuesta de este tema de investigación y reflexión —entendido en un sentido amplio, tanto en lo espacial como en lo temporal— proviene de la imposibilidad del arte de escapar a su contexto, lo que ha hecho que éste haya acusado fuertemente las situaciones de guerra y los conflictos socio-políticos. Creímos que el estudio del modo en el que este hecho ha afectado al arte en general, al artista y al patrimonio, eran asuntos lo suficientemente importantes para dedicarles la decimocuarta edición de nuestras Jornadas. Se pretendía con ello, pues, incentivar la reflexión y realizar una llamada de atención sobre la importancia de las investigaciones y análisis sobre estas relaciones entre arte y guerra. Pensábamos, además, que ello ofrecía una estupenda ocasión de revisión de las reflexiones en torno a esta temática, no sólo en lo que respecta al ámbito nacional, sino también al internacional, puesto que esta edición coincidía, entre otras efemérides dignas de recordar especialmente, con las de la guerra de la independencia o la guerra civil.²³

Para la mejor articulación de los diferentes aspectos y enfoques del tema propuesto, se crearon tres secciones temáticas: «La imagen de la guerra»; «El artista y la guerra» y «La guerra y el patrimonio artístico». Esta misma estructura se siguió para la publicación de las correspondientes actas (Biblioteca de Historia del Arte, n.º 13, CSIC, 2009, 640 páginas), que fueron dedicadas al historiador del arte Dr. José Álvarez Lopera, fallecido en febrero de 2008 y asiduo participante de nuestras Jornadas.

23 CABAÑAS BRAVO, LÓPEZ-YARTO ELIZALDE y RINCÓN GARCÍA, 2009, p. 13.

La edición contó con una ponencia inaugural con la que quiso ejemplificarse y poner de manifiesto el dilatado relieve que había adquirido el tema de la guerra en la pintura y que corrió a cargo del Dr. Juan J. Luna, conservador del Museo Nacional del Prado, siendo su título: «Guerra y pintura en las colecciones del Museo del Prado, desde el siglo XVI a Goya». A ella hay que sumar las cuarenta y siete comunicaciones presentadas por sus autores a lo largo de los cuatro días de duración de las Jornadas.²⁴

Al igual que en ocasiones anteriores, para su celebración se contó con una Acción Complementaria del Ministerio de Ciencia e Innovación y una ayuda para la organización de congresos concedida por la Comunidad de Madrid.

De la decimoquinta edición a la celebración de las XX Jornadas Internacionales de Historia del Arte del CSIC (2010-2021)

El último bloque de este estudio lo dedicamos a las cinco últimas ediciones de las Jornadas, de la decimoquinta a la decimonovena (2010-2018), haciendo algunos comentarios también sobre las XX Jornadas, celebradas a finales de junio de 2021.

Al igual que en la decimocuarta edición, la convocatoria de las XV Jornadas fue realizada por el Grupo de Investigación de Historia del Arte, Imagen y Patrimonio Artístico del Instituto de Historia del CSIC, y tuvo lugar entre los días 16 y 19 de noviembre en el Salón de Actos de la sede del Centro de Ciencias Humanas y Sociales (CCHS) en la calle Albasanz. Respecto al contenido de la nueva convocatoria, se eligió «El arte y el viaje», un tema de contornos amplios que, a juicio de los organizadores,

aparecía como un tema que reunía múltiples aspecto de gran interés en las investigaciones y estudios histórico-artísticos, puesto que el viaje o las estancias más o menos prolongadas en el tiempo nunca faltaron en la formación y trayectoria profesional de los artistas, entre las descripciones y escritos de los viajeros y entendidos o entre las adquisiciones, razias, botines de guerra, herencias, intercambios, regalos o embajadas diplomáticas, por poner sólo algunos ejemplos de los numerosos traslados y reflexiones protagonizados por los artistas, las obras de arte y los degustadores de sus producciones. En definitiva, se proponía observar y analizar desde la historia del arte los aspectos que inciden en el viaje como visión privilegiada para la confrontación de contextos históricos y sociales, como motivo de inspiración para descripciones artísticas o literarias, como elemento consustancial de la formación artística en las sociedades antiguas o modernas, o como huida o exilio en busca de contextos más propicios para la creación artística y el pensamiento.²⁵

Para su mejor desarrollo fueron propuestas tres secciones: «El viaje del artista: de la formación al arraigo»; «Los viajeros y su mirada sobre el arte» y «La obra de arte viajera»; siendo presentadas cuarenta y nueve colaboraciones, de las que fueron autores miembros de centros docentes y de investigación madrileños, a los que se sumaron otros procedentes de otras ciudades españolas —Alcalá de Henares, Ciudad Real, Córdoba, Cuenca, Granada, Málaga, Oviedo, Santander, Sevilla, Valencia, Valladolid y Zaragoza— y de diferentes instituciones de diversas ciudades del extranjero —Buenos Aires, Louisville, Nueva York, Olomouc, París, Praga y Tokio—.

24 La relación completa figura en *ibidem*, p. 8.

25 CABAÑAS BRAVO, LÓPEZ-YARTO ELIZALDE y RINCÓN GARCÍA, 2011, p. 12.

También en esa ocasión se contó con el apoyo institucional del CSIC, tanto para su desarrollo como para la publicación en la colección Biblioteca de Historia del Arte, 19 (2011), así como con la ayuda financiera del Ministerio de Ciencia e Innovación, a través de una Acción Complementaria, y la colaboración de los dos proyectos del Plan Nacional de I+D+i vigentes en aquel momento en el grupo de investigación.

El interés por las redes hispanas del arte o, dicho en otras palabras, por la trama que, desde comienzos del siglo xx, contribuyó a la proyección, circulación y estudio del arte desarrollado en el amplio y diverso conjunto de países que conforman la comunidad hispana, fue el tema abordado para la celebración de las XVI Jornadas Internacionales en la sede del CCHS, entre los días 10 y 12 de diciembre de 2012. Se trataba, por un lado, de profundizar en los perfiles y las conexiones entre el arte de los países del mundo hispano y, por otro, de intentar profundizar en ello y aspirar a promover nuevas indagaciones, haciendo más conocidos los procesos, los vínculos y las realidades existentes tras las diversas producciones y desarrollos creativos abordados.

Los textos resultantes de las intervenciones de los veintiséis especialistas presentes en las Jornadas —pertenecientes a distintas universidades y centros de investigación españoles (CSIC, universidades Complutense, Autónoma de Madrid y de Castilla-La Mancha, Cantabria, Pablo de Olavide y Zaragoza y Fundación Mainel, Valencia), así como a instituciones internacionales (la Keio University, la New York University, el Courtauld Institute de Londres, CONICET-CEDODAL, Buenos Aires, y Nova de Lisboa)— integraron un nuevo volumen de la colección Biblioteca de Historia del Arte del CSIC (n.º 22, con 358 páginas), que fue publicado en 2014 con el título *Las redes hispanas del arte desde 1900*. Como curiosidad, comentaremos que esa fue la única ocasión en la que el título de la publicación fue distinto al de la convocatoria de las Jornadas.

Para su celebración se contó con el apoyo de los proyectos de investigación del Plan Nacional de I+D+i vigentes entonces en el Departamento de Historia del Arte y Patrimonio del Instituto de Historia del CSIC: «Tras la República: redes y caminos de ida y vuelta en el arte español desde 1931» e «Imágenes del Nuevo Mundo: El patrimonio artístico portugués e iberoamericano a través del legado fotográfico de Diego Angulo Iñiguez al CSIC».

Entre los días 2 y 4 de diciembre de 2014 se celebraron, en la sala Menéndez Pidal de la sede del CCHS del CSIC, las XVII Jornadas Internacionales de Arte convocadas por el nuevo Departamento de Historia del Arte y Patrimonio de dicha institución, con la colaboración de su Grupo de Investigación Historia del Arte y Cultura Visual, al que se unió el de Arte, Arquitectura y Comunicación en la Ciudad Contemporánea, adscrito al Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad II de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid. La propuesta temática fue «El arte y la recuperación del pasado reciente», aspecto

de un gran interés en la España de los últimos años, cuya historiografía viene ocupándose de recuperar y revisar, a la luz de nuevas fuentes, medios y sensibilidades, una historia para cuya narración nunca se había dispuesto de tanta y tan variada información. El arte y su historiografía también ha remado en el mismo sentido, convirtiendo ámbitos, acervos y conductos de desarrollo la creatividad antes poco o nada considerados y atendidos en verdaderos motivos de investigación y fuentes de información. Es así que, entre tales estudios, han venido a situarse en primer plano o a vehicular notables indagaciones medios tan característicos de ese pasado

reciente como la fotografía, el cine, la escenografía, la televisión, el archivo o colección profesional, la museografía, los nuevos urbanismos, la arquitectura industrial, la cultura de masas, los temas de memoria y género, las revisiones de la crítica y la historiografía o las concienciaciones y reconsideraciones sobre el patrimonio histórico-artístico.²⁶

En la convocatoria ya se hacía constar la organización de las Jornadas en dos mesas distintas: «Lo recuperado y lo perdido» y «Los protagonistas y los promotores», intentando articular dos amplias vías de enfoque temático e investigación histórico-artística en torno a esa vinculación del arte con la recuperación del pasado reciente —propuesta como tema general—, enfocado, por un lado, hacia la propia obra creativa y, por el otro, hacia sus autores y promotores. En ambos casos, dada la amplia representación de las orientaciones de los investigadores participantes, la arquitectura, el urbanismo, la fotografía, la escenografía, el cine y otros medios creativos tuvieron una presencia muy importante, en gran parte enfocada en lo temporal hacia la creatividad desarrollada en los siglos xx y xxi o sobre las formas que interesaron o prosperaron entonces para el estudio, el conocimiento y la conservación del arte, el patrimonio y los bienes histórico-artísticos —los archivos especializados, la crítica de arte, la historiografía, los viajes, las colecciones y coleccionistas, etc.—.

Para su organización se contó con el respaldo y el impulso de tres proyectos de investigación del Plan Nacional de I+D+i entonces vigentes: «Tras la República: redes y caminos de ida y vuelta en el arte español desde 1931»; «Imágenes del Nuevo Mundo: el patrimonio artístico portugués e iberoamericano a través del legado fotográfico de Diego Angulo Íñiguez al CSIC» y «Arquitectura, urbanismo y representación en la construcción de la imagen de los barrios artísticos», los dos primeros vinculados al CSIC y el tercero a la facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid, participando la mayor parte de sus miembros en las sesiones del congreso.

Como novedad, mencionaremos que, además del comité organizador, tradicional en estas convocatorias, se incluyó también un Comité Científico —integrado por historiadores del arte de reconocido prestigio—, que se ha mantenido en ediciones posteriores.

Las comunicaciones presentadas, en número de veintiséis, fueron publicadas en un volumen de actas, con el mismo título, dentro de la colección Biblioteca de Historia del Arte del CSIC (n.º 25, 2015, 400 páginas).

Por lo que se refiere a la adscripción de sus autores, además del Departamento de Historia del Arte y Patrimonio del CSIC, acudieron a la cita investigadores y docentes tanto madrileños —Universidades Complutense, Autónoma y Alcalá— como de otras ciudades españolas —Universidades de Barcelona, Castilla-La Mancha, Cantabria y Zaragoza—, así como de dos universidades japonesas de Tokio —Keio University y Universidad de Estudios Extranjeros—.

La imagen reproducida en la cubierta de las *Actas* es un detalle de las cajoneras que conservaban los fondos del archivo fotográfico del Centro de Estudios Históricos, que luego pasaron al Instituto Diego Velázquez del CSIC.

Dos años después tuvo lugar una nueva cita de las Jornadas de Arte del CSIC con la comunidad científica. En esa ocasión, la decimoctava edición, que se celebró en la misma sala Menéndez Pidal del CCHS durante los días 14 al 16 de septiembre de 2016. El tema propuesto fue «Imaginarios en conflicto: “lo español” en los siglos XIX y XX».

La identidad española y las imágenes construidas para representarla han sido, durante los dos últimos siglos, temas de gran interés. Pero las imágenes resultantes de esa consideración o intento de definir «lo español» distan mucho de ser unitarias y unívocas. Antes bien, obedecen a una gran diversidad de visiones y opciones, en constante evolución, sobre lo considerado verdaderamente representativo. De manera que, los imaginarios resultantes y las construcciones teóricas que se han elaborado desde el arte y la cultura, tanto por los naturales del país como por quienes se han acercado a conocerlo o quienes han querido proyectar su imagen, responden a momentos y realidades muy diferentes y, a menudo, en conflicto [...]. Suma conformada por la amalgama de diferentes imaginarios que, durante los dos últimos siglos —desde que se produjera el «descubrimiento de España» junto a la llegada del siglo XIX y comenzaran sus lecturas en clave nacionalista a través de perspectivas culturales y artísticas—, han servido de estandarte, portador de las señas identitarias de «lo español», de diferente manera y con objetivos muy variados.²⁷

Las jornadas se articularon en tres secciones, enfocada cada una de ellas a la agrupación de unos tipos distintos de génesis y vehiculación de la identidad y la conflictividad de «lo español»: «Estereotipo y tradición»; «Representaciones institucionales y expresiones populares» y «Regionalismo, nacionalismo y políticas identitarias». Las veintinueve intervenciones presentadas por sus autores fueron publicadas en un volumen de 516 páginas, en la colección Biblioteca de Historia del Arte del CSIC (n.º 26, 2017). La adscripción profesional de los participantes fue muy variada, pues, además de los miembros del Departamento de Historia del CSIC, intervinieron otros historiadores del arte pertenecientes a distintos centros de docencia e investigación madrileños —Universidades Complutense, Autónoma y Carlos III— y de otras ciudades españolas —Universidades de Barcelona, Castilla-La Mancha, Jaume I de Castellón, Murcia, Oviedo, Valencia y Zaragoza—, así como de centros extranjeros —European University Institute, Florencia; Keio University, Tokio; Kuboso Memorial Museum of Arts, Izumi, Osaka y Tokyo University of Foreign Studies—.

Su celebración fue posible gracias al apoyo institucional del CSIC y del proyecto de investigación del Plan Estatal de I+D+i, «50 años de arte en el Siglo de Plata español (1931-1981)».

Las últimas jornadas celebradas hasta el momento han sido las decimonovenas, que tuvieron lugar en la sala Menéndez Pidal del CCHS, durante los días 11 y 12 de diciembre de 2018, con el título «Represión, exilio y postguerras. Las consecuencias de las guerras contemporáneas en el arte español». Con ellas se respondía a la certeza de que el arte español de los últimos dos siglos no solo ha sufrido los efectos de las guerras, sino también los de sus duras secuelas, que condicionaron el proceso creativo y el desarrollo del arte interesante en tal

27 CABAÑAS BRAVO y RINCÓN GARCÍA, 2017, p. 9.

planteamiento las indagaciones, análisis y reflexiones en torno a los corolarios que dejaron las guerras habidas en el ochocientos y novecientos y se ha focalizado la atención sobre el desarrollo artístico posterior a estos conflictos y sus protagonistas: artistas, críticos, promotores, colectivos, instituciones, teóricos o historiadores que vivieron las posguerras, produjeron o fomentaron creaciones artísticas bajo sus efectos o, en fin, proyectaron o interpretaron la significación y consecuencias de lo que vino tras las guerras.

En las posguerras a las que aludimos, ante los destrozos sufridos por la previa situación bélica, campearon las dificultades y carestías; pero también, ante las necesidades rectoras y el deseo de autoafirmación de los triunfadores, prosperaron las iniciativas impulsoras de la presencia de un nuevo orden y unas normas diferentes de convivencia. No obstante, mientras a los vencidos en tales conflictos les tocó hacer frente a las diferentes formas de represión o al exilio, para los triunfadores de los mismos fue el momento de ir imponiéndose como nuevos protagonistas, cargados con sus fórmulas y reglas de reconstrucción posbélica. Ambos aspectos actuantes, con sus importantes consecuencias para el desarrollo artístico español, han querido ser abordados aquí, aunque con una especial mirada hacia los aspectos que, como la represión y el exilio ejercido contra los vencidos o las lecturas poco provechosas para el nuevo régimen instaurado, intentaron ser arrinconados u olvidados por la historiografía más afín a los triunfadores.²⁸

De alguna manera, con estas XIX Jornadas, temáticamente ligadas a los intereses de la mayor parte de los investigadores del departamento convocante, pretendía continuarse la labor emprendida al celebrar, en 2008, las XIV Jornadas, «Arte en tiempos de guerra», en las que se puso el énfasis en analizar lo ocurrido con el arte mientras se producían los conflictos bélicos, al no poder escapar este de tales envolventes contextos de ruptura de la convivencia sociopolítica.

Las Jornadas se organizaron en torno a tres bloques: «La incidencia de las represiones y reprobaciones»; «La incidencia de los exilios y emigraciones» y «La incidencia de los armisticios y posguerras».

Para ellas se contó con el patrocinio del Instituto de Historia del CSIC y del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, a través del proyecto de investigación del Plan Estatal de I+D+i Europa Excelencia, «Ballets Españoles (1927-1929): una compañía de danza para la internacionalización del arte moderno».

Los veinticuatro textos presentados por profesores e investigadores de las universidades madrileñas de Alcalá, Autónoma, Complutense, CEU San Pablo y Nacional de Educación a Distancia, y de las de Valencia y Zaragoza, se unieron a las de los miembros del Departamento de Historia del CSIC, publicándose todos ellos, en 2019, en un volumen con el mismo título que las Jornadas, dentro de la Serie Biblioteca de Historia del Arte de la colección Historia del Arte del CSIC (n.º 32, 452 páginas; figura 3).

Al acabar el mes de junio de 2021, tuvieron lugar las XX Jornadas de Arte, que se desarrollaron entre los días 28 y 30 de junio en la sala José Castillejo del CCHS. Aunque, debido al carácter bienal que se dio a este encuentro científico prácticamente desde sus inicios, correspondía celebrarlas en el año 2020, la pandemia de COVID-19 que azotó al mundo nos aconsejó posponerlas un año, coincidiendo así con el cuarenta aniversario de

28 CABAÑAS BRAVO, MURGA CASTRO y RINCÓN GARCÍA, 2019, p. 10.

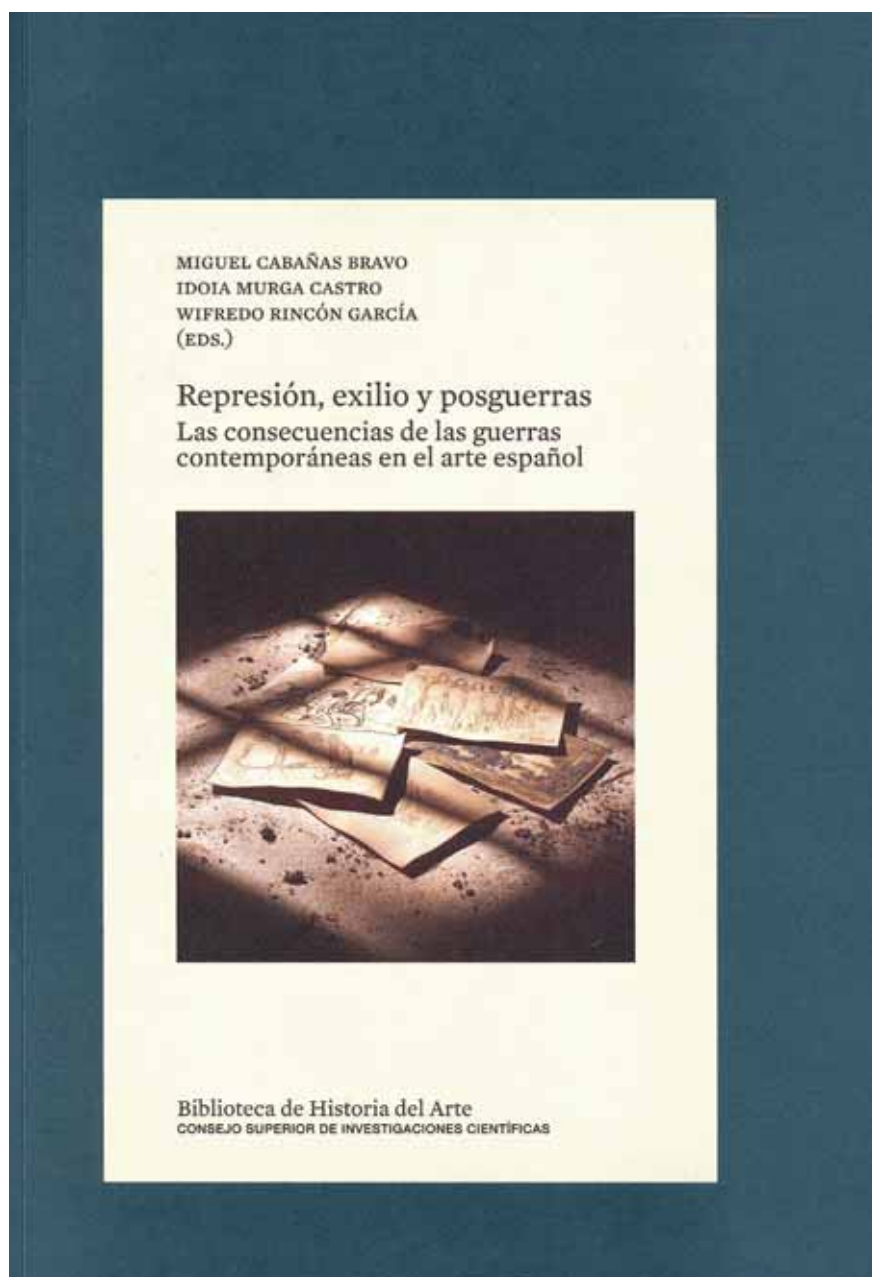


Figura 3

Cubierta del volumen correspondiente a las XIX Jornadas Internacionales de Historia del Arte del CSIC.

la celebración de las I Jornadas (1981-2021). El tema propuesto para estas XX Jornadas es «Arte en colectivo. Autoría y agrupación, promoción y relato de la creación contemporánea».

Concluyo este largo texto —síntesis de lo desarrollado durante estos últimos cuarenta años de vida de nuestra institución, el CSIC— con algunas reflexiones que considero interesantes:

A lo largo de este amplio y acreditado trayecto se han analizado, de manera colectiva, importantes temas que interesaban a la historia del arte, procurándose siempre, al proponerlos, que contuvieran amplios márgenes de análisis, reflexión y estudio. Con ello se ha conseguido reunir en Madrid, a lo largo de estas cuatro últimas décadas, a un nutrido número de muy variados y notables investigadores y profesionales de la disciplina interesados en los temas propuestos.

Como hemos dejado constancia, todas las ponencias y comunicaciones presentadas a las, hasta ahora, diecinueve ediciones de las Jornadas de Historia del Arte, que alcanzan la cifra de 759, fueron publicadas en volúmenes independientes. Las dos primeras como edición aparte de la revista *Archivo Español de Arte*; las seis siguientes a cargo de la editorial Alpuerto de Madrid, y el resto, desde las novenas, por el CSIC, la mayor parte de ellas en la colección Biblioteca de Historia del Arte. Muchos de estos volúmenes —cuya suma alcanza la cifra de 9702 páginas— se han convertido, por los temas tratados, casi siempre innovadores, en referentes acreditados en la disciplina, encontrándose en la mayor parte de los casos totalmente agotados.

Por último, y creo que puedo hacerlo en nombre de todos mis compañeros de departamento —como ya he hecho al principio de estas páginas—, quiero expresar mi más profundo agradecimiento a los protagonistas de estas Jornadas, profesionales de la disciplina que a lo largo de estas cuatro décadas han participado en las mismas y que, con sus aportaciones e investigadores, han contribuido a formar este importante y variado corpus científico constituido por los volúmenes de las actas, y, por supuesto, a todos los compañeros del Departamento de Historia del Arte del CSIC, a los que estuvieron y a los que están, sin olvidar nunca a los becarios, por la labor desarrollada a lo largo de estos años.

BIBLIOGRAFÍA

- ARIAS ANGLÉS, Enrique. «Palabras pronunciadas por el Jefe del Departamento de Historia del Arte “Diego Velázquez” del Centro de Estudios Históricos del C.S.I.C. en el acto de clausura de las IV Jornadas de Arte», *IV Jornadas de Arte. El arte en tiempo de Carlos III*, Madrid, Alpuerto S. A., 1989, [s. p.].
- «Presentación», *V Jornadas de Arte. Velázquez y el arte de su tiempo*, Madrid, Alpuerto S. A., 1991, pp. 7-8.
- «Presentación», *La visión del mundo clásico en el arte español*, Madrid, Alpuerto S. A., 1993, pp. 9-10.
- «Presentación», *Historiografía del arte español en los siglos XIX y XX*, Madrid, Alpuerto S. A., 1995, pp. 7-8.
- BERMEJO MARTÍNEZ, Elisa. «I Jornadas de Arte organizadas por el Instituto “Diego Velázquez”», *Actas de las I Jornadas de Arte organizadas por el Instituto “Diego Velázquez”*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1982, pp. 1-2.
- CABAÑAS BRAVO, Miguel. «Las X Jornadas de Arte: El arte español del siglo XX», en M. Cabañas Bravo (coord.), *El arte español del siglo XX. Su perspectiva al final del milenio*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2001, pp. 15-17.
- «Las XI Jornadas de Arte: El arte español fuera de España», en M. Cabañas Bravo (coord.), *El arte español fuera de España*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2003, pp. 15-18.
- «Las XII Jornadas Internacionales de Historia del Arte: El arte foráneo en España. Presencia e influencia», en M. Cabañas Bravo (coord.), *El arte foráneo en España. Presencia e influencia*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2005, pp. 15-18.
- CABAÑAS BRAVO, Miguel; LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, Amelia y RINCÓN GARCÍA, Wifredo. «Las XIII Jornadas Internacionales de Historia del Arte: arte, poder y sociedad en la España de los siglos XIX y XX», en M. Cabañas Bravo, A. López-Yarto Elizalde y W. Rincón García (coords.), *Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XIX y XX*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008, pp. 13-14.
- «Presentación. Las XIV Jornadas Internacionales de Historia del Arte: arte en tiempos de guerra», en M. Cabañas Bravo, A. López-Yarto Elizalde y W. Rincón García (coords.), *Arte en tiempos de guerra*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009, pp. 13-14.
- «Introducción. *El arte y el viaje*», en M. Cabañas Bravo, A. López-Yarto Elizalde y W. Rincón García (coords.), *El arte y el viaje*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2011, pp. 11-14.
- CABAÑAS BRAVO, Miguel; MURGA CASTRO, Idoia y RINCÓN GARCÍA, Wifredo. «Introducción. Represión, exilio y postguerras. Las consecuencias de las guerras contemporáneas en el arte español», en M. Cabañas Bravo, I. Murga Castro y W. Rincón García (coords.), *Represión, exilio y postguerras. Las consecuencias de las guerras contemporáneas en el arte español*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2019, pp. 10-15.
- CABAÑAS BRAVO, Miguel y RINCÓN GARCÍA, Wifredo. «Introducción. El arte y la recuperación del pasado reciente», en M. Cabañas Bravo y W. Rincón García (coords.), *El arte y la recuperación del pasado reciente*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2015, pp. 9-12.
- «Introducción. Imaginarios en conflicto: “lo español” en los siglos XIX y XX», en

- M. Cabañas Bravo y W. Rincón García (coords.), *Imaginarios en conflicto: «lo español» en los siglos XIX y XX*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2017, pp. 9-16.
- ELORZA GUINEA, Juan Carlos. «En los centenarios de Carlos V y Felipe II», *IX Jornadas de Arte. El arte en las cortes de Carlos V y Felipe II*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1999, p. 9.
- LÓPEZ-REY, José. «Nombradía de Velázquez», *V Jornadas de Arte. Velázquez y el arte de su tiempo*, Madrid, Alpuerto S. A., 1991, pp. 9-10.
- NOMBELA CANO, César. «Presentación», *IX Jornadas de Arte. El arte en las cortes de Carlos V y Felipe II*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1999, p. 7.
- RINCÓN GARCÍA, Wifredo. «Presentación», *La mujer en el arte español*, Madrid, Alpuerto S. A., 1997, pp. 7-8.
- «Las IX Jornadas de Arte», *IX Jornadas de Arte. El arte en las cortes de Carlos V y Felipe II*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1999, pp. 11-12.

Talleres, asociaciones y colaboraciones.
Escenografías colectivas para danza
a finales del siglo XIX*

Blanca Gómez Cifuentes
Universidad Complutense de Madrid



Figura 1

Programa de mano de *Messalina*, Gran Teatro del Liceo, 1890. © MAE, Institut del Teatre.

Introducción

En 1893, el pintor escenógrafo Francisco Soler y Rovirosa afirmaba lo siguiente en relación con la concepción de la escenografía teatral:

La decoración en el teatro no es más que el fondo del cuadro; los artistas son sus figuras [...]. Una decoración bien dispuesta, y sobre todo ajustada al espíritu de la obra, ayuda en gran manera a su autor y a los artistas que la representan. No debe olvidar nunca el escenógrafo lo que se ha propuesto el autor al escribir su obra, ya sea en conjunto ya en sus más pequeños detalles; y es indispensable ajustarse a sus indicaciones.

Estas palabras fueron pronunciadas durante la conferencia impartida en el Ateneo Barcelonés bajo el título «Escenografía», cuyos fragmentos fueron publicados en la revista *Hispania* tras el fallecimiento del pintor en 1900. En esa misma conferencia, y en una alusión directa a la danza, el artista referenciaba a su vez al coreógrafo y teórico Jean-Georges Noverre, para resaltar que «la poesía, la pintura y el baile deben ser copia fiel de la naturaleza. A este fin, el director de baile, pintor, dibujante y maquinista, deben todos secundar la imaginación del creador, siguiendo y perfeccionando la idea madre del poeta».¹

Con esta frase, el artista resumía los principios de la decoración escénica de estilo realista, que alcanzó su máximo esplendor en las últimas décadas del siglo XIX y que se aplicó en todo tipo de representaciones, desde la ópera, la zarzuela, los dramas y las comedias de magia hasta el ballet. El desarrollo de la pintura de escena, apoyada en las técnicas de profundidad e ilusionismo o en la nueva luminotecnia, vino de la mano de toda una serie de pintores escenógrafos que, en ocasiones, encontraron en las bambalinas un lugar de encuentro donde trabajar de manera colectiva por medio de talleres o asociaciones. Fue igualmente importante el trabajo con artistas extranjeros, que dieron a la escena de nuestro país una dimensión internacional y facilitaron la circulación de obras por diferentes teatros.

En este texto se aborda la realización de escenografías colectivas para danza en España durante el último tercio del siglo XIX. En primer lugar, se contextualiza el desarrollo de la escenografía realista en dicho marco cronológico, para, a continuación, analizar algunas producciones colectivas a través de diversos ballets representados en Madrid y Barcelona entre las décadas de los años setenta y noventa. A partir de publicaciones previas y del estudio de grabados, bocetos de escenografía, tratados de la época, fuentes hemerográficas, libretos y programas de mano, se busca aportar una visión más amplia a la quizá denostada producción escenográfica decimonónica, que se ha visto relegada por la historiografía artística a una posición de inferioridad con respecto a las propuestas que se llevaron a cabo en el siglo posterior.

* Este texto se enmarca en los proyectos de I+D+i «Tras los pasos de la Sílfi. Una historia de la danza en España, 1836-1936» (ref. PGC2018-093710-A-I00) y «Cuerpo danzante: archivos, imaginarios y transculturalidades en la danza entre el Romanticismo y la Modernidad»

(ref. PID2021-122286NB-I00), financiados por el Ministerio de Ciencia e Innovación, la Agencia Estatal de Investigación /10.13039/501100011033/ y por FEDER. Una manera de hacer Europa.

1 SOLER Y ROVIROSA, 1900, p. 434.

El escenario, una ventana al mundo real

A lo largo de la mencionada centuria se desarrolló todo un marco teórico que fundamentó el diseño de los decorados y su correspondiente distribución sobre el escenario: la concepción de la escena como si se tratase de un lienzo. Ya en 1840, en su texto *Exposición completa y elemental del arte de la perspectiva y aplicación de ella al palco escénico*, el pintor escenógrafo José Planella i Coromina establecía que la embocadura era a la escena, «relativamente a la pintura, lo que un marco a un cuadro»,² palabras que en 1875 exploró con mayor profundidad José de Manjarrés en su ensayo titulado *El arte en el teatro*: «Una representación escénica no es más que una serie de cuadros animados: y todo debe estar colocado dentro del marco, que es el escenario».³

El diseño de la escenografía teatral estuvo, en su mayor parte, en manos de pintores especializados que fueron denominados «teatristas», «pintores escénicos» y «pintores de teatros», hasta que el término de «escenógrafo» fue tomando fuerza. Mientras que, en el siglo anterior, la participación de arquitectos en el escenario era bastante común, debido principalmente al carácter áulico y monumental de las composiciones concebidas como una prolongación de la arquitectura cortesana,⁴ con la llegada del ochocientos esta tarea pasó a encargarse a pintores con una formación a caballo «entre la pintura, como técnica, y la arquitectura, como fin», según apunta Pedro Navascués,⁵ gracias a un conocimiento profundo de la perspectiva obtenido en sus estudios en las academias de Bellas Artes. En su conferencia, Soler y Rovirosa incide en esa formación multidisciplinar al concluir que

la base del estudio del pintor escenógrafo ha de ser el de la arquitectura; y tanto es así, que varios arquitectos de talento he conocido y conozco que hubieran sido excelentes pintores escenógrafos, con sólo quererlo ser [...]. El escenógrafo debe ejecutarlo todo: desde el salón de gusto refinado, al sitio más agreste o fantástico que su imaginación pueda crear, producto de su fiebre o exquisita sensibilidad.⁶

Siguiendo esta línea, Sebastián Carner publicó, en 1890, su *Tratado de Arte Escénico*, en el cual ya comenta estos principios:

La arquitectura teatral, la pintura escenográfica, son aplicaciones de la arquitectura y de la pintura generales, las que constituyen ramas del arte perfectamente separadas de las demás, por cuyo motivo la contribución del arquitecto, del pintor, y otro tanto podríamos decir del atrecista, del sastre, etc., a la escena, no se estudian en el arte escénico, sino en arquitectura, en pintura, etc. aplicadas.⁷

Seis años después se publicaba *Escenografía teatral. Aplicación de la perspectiva a la decoración escénica del teatro operando por el aumento visual de la planta en escena*, redactado por Antoni Castelucho i Vendrell y su hijo Claudi Castelucho i Diana,⁸ ambos pintores y profesores de Perspectiva e iniciadores de una saga de artistas establecidos en París.⁹ Resultó también fundamental para el desarrollo de la escenografía la traducción al castellano de importantes textos extranjeros, como *El teatro del siglo XIX por dentro*,

2 PLANELLA I COROMINA, 1840, p. 100.

3 DE MANJARRÉS I BOFARRULL, 1875, p. 100.

4 NAVASCUÉS PALACIO, 1984, p. 54.

5 *Ibidem*, p. 57.

6 SOLER Y ROVIROSA, 1900, p. 434.

7 CARNER Y TORT, 1890, p. 38.

8 CASTELUCHO I VENDRELL Y CASTELUCHO I DIANA, 1896.

9 GARRUT I ROMÀ, 1974, pp. 170-171

de Jules Moynet, publicado en España en 1885 y en el que analizan con detalle los mecanismos, las tramoyas, las técnicas de luminiscencia y otros elementos que forman parte del complejo entramado de la escena a partir del caso de estudio de la Ópera de París.¹⁰

La tendencia de la escenografía realista vino dada por la ruptura con los preceptos neoclásicos del rigor lineal en cuanto a la concepción de la perspectiva, a la que la escuela francesa aportó una amplitud panorámica de los fondos, una riqueza cromática y la importancia de la atmósfera.¹¹ Para ello, los escenógrafos se ayudaron de diversos métodos visuales y de la composición basada en dos sistemas: una decoración vertical, a partir de telones pintados que colgaban de un telar, y una decoración horizontal, que se trasladaba lateralmente por el escenario sobre bastidores. Este desplazamiento se realizaba por una serie de huecos alargados que dividían el suelo del escenario en calles paralelas, de manera que desde el foso se colocaban unos soportes, con unos carros móviles, a los que se enganchaban los bastidores con los telones pintados, lo que permitía ocultar las decoraciones cuando no eran utilizadas. Así, la combinación de bastidores laterales, telones de fondo y telones cortos fragmentaban el espacio escénico,¹² lo cual adquirió una mayor complejidad, a partir de la mitad de siglo, con la incorporación de elementos como escaleras o rampas disimuladas que permitía al espectador situarse ante un espacio real.¹³ Sin embargo, esta búsqueda del «engaño visual» no se correspondía con una falta de rigurosidad en la representación —aunque manteniendo ciertas licencias artísticas en favor del espectáculo—, y los pintores se inspiraban a partir de la propia observación del natural o bien de fotografías, grabados y postales de diferentes lugares que aportasen ciertos detalles historicistas.¹⁴ No obstante, esto variaba en función del tipo de espectáculo: frente a los dramas históricos, otras obras como las comedias de magia o los bailes de espectáculo de temática fantástica permitían al escenógrafo desbordar su imaginación y mostrar al público su habilidad pictórica.

En España, la escenografía realista siguió un desarrollo similar a la de otros rincones de Europa, donde se mostraban las pinceladas de Charles Cambon, Joseph Thierry y Henry Philastre en Francia; Joseph Hoffmann y Gottfried Bruckner en Alemania o Carlo Ferrario, Riccardo Fontana y Antonio Rovescalli en Italia.¹⁵ De hecho, la presencia de muchos de ellos en nuestro país fue, precisamente, una de las claves principales para la incorporación de los avances técnicos procedentes de los grandes teatros europeos. Si en Madrid triunfó principalmente la tendencia italiana de la mano de Eusebio Lucini,¹⁶ Augusto Ferri, Giorgio Busato o Bernardo Bonardi,¹⁷ los pinceles de la Ópera de París influyeron profundamente en los artistas afincados en Barcelona. De hecho, Isidre Bravo vio en la tendencia pictoricista de Philastre, Thierry, Cambon y su discípulo Félix Cagé la base para el nacimiento de la llamada Escuela Catalana de Escenografía Realista,¹⁸

10 MOYNET, 1999.

11 BRAVO I PIJOAN, 1986, p. 77.

12 ARREGUI, 2009, pp. 329 y 330 y MOYNET, 1999, p. 48.

13 BRAVO I PIJOAN, 1985, p. 2.

14 BRAVO I PIJOAN, 1986, p. 77.

15 *Ibidem*.

16 Lucini fue el principal escenógrafo para danza en el Teatro del Circo de Madrid, en la década de los cuarenta; véase HORMIGÓN VICENTE, 2020, pp. 375-390.

17 NAVASCUÉS PALACIO, 1984, pp. 60-61 y PAZ CANALEJO, 2006, pp. 131-132, 145 y 189.

18 En 1978, el Institut del Teatre realizó una muestra titulada «Exposició de Teatrina de l'Escola Catalana de Escenografia Realista», que abarcaba obras realizadas entre 1850 y 1950; véase SALVAT I FERRÉ, 1998, p. 170.

formada durante los años cincuenta del siglo XIX y madurada a lo largo de las décadas posteriores hasta principios del siglo XX,¹⁹ y que dio lugar a dos generaciones de pintores escenógrafos entre los que se encontraban los ya mencionado José Planella i Coromina y Francisco Soler y Rovirosa, además de Mariano Carreras, Francisco Pla i Vila o Juan Ballester, a los que siguieron Sebastián Carreras, Fèlix Urgellés, Mauricio Vilomara, Salvador Alarma u Oleguer Junyent.²⁰ No obstante, es importante destacar el continuo flujo de artistas de unas ciudades a otras, creando un contexto rico y dinámico. En un camino inverso, muchos de nuestros pintores viajaron al extranjero para empaparse de las últimas novedades, especialmente a París, como Pla i Vila, Soler y Rovirosa y Ballester, quienes ampliaron su formación en el taller de Cambon y Thierry durante los años cincuenta y sesenta.²¹ Otro punto esencial lo encontraron en la ciudad alemana de Bayreuth, cuna de la puesta en escena wagneriana.²²

Encuentros entre bambalinas: talleres, asociaciones y colaboraciones

Las referencias a las escenografías colectivas durante el siglo XIX son constantes en los estudios publicados hasta el día de hoy. En su volumen *Dos siglos de escenografía en Madrid*, Ana María Arias de Cossío menciona el fenómeno de la asociación entre escenógrafos en el último cuarto del siglo, basándose en estudios previos como el de Joaquín Muñoz Morillejo²³ y en la información obtenida en prensa. A diferencia de los años anteriores, en los que ya se localizan pintores escenógrafos trabajando juntos en una obra determinada, las crónicas hemerográficas especifican que muchas de las decoraciones, hacia finales de la centuria, se realizaban de forma conjunta.²⁴ En su estudio sobre escenografía en Cataluña, Isidre Bravo define estos proyectos colectivos como «aquellas producciones teatrales en que la escenografía de los diferentes actos y cuadros se encargaba a varios profesionales o talleres», y, a pesar de resultar inferiores en número en comparación con los encargos individuales, tuvieron una importancia relevante como una práctica frecuente a lo largo del siglo XIX.²⁵ En ello jugaron un papel clave dos aspectos: por un lado, la coincidencia de los futuros escenógrafos durante sus estudios en las academias y, por otro, el contacto con pintores extranjeros que trabajaron en nuestro país, que participaron en su formación y favorecieron la creación de lazos profesionales.

De Madrid a Barcelona pasando por Londres

Este tipo de asociaciones se establecían alrededor de los talleres vinculados a los principales teatros. En Madrid debemos destacar el trabajo de los italianos Ferri, Busato y Bonardi, que llegaron a España procedentes del Teatro Regio de Turín en 1857, contratados por el Teatro Real, donde Ferri realizó algunas de sus primeras decoraciones para

19 BRAVO I PIJOAN, 1985, p. 1.

20 MUÑOZ MORILLEJO, 1923, p. 225; véase también BRAVO I PIJOAN, 1985.

21 GARRUT I ROMÀ, 1974, p. 214.

22 Soler y Rovirosa realizó una estancia en 1890 que tuvo como resultado el texto *Notas acerca de las artes escenográficas en algunos teatros de Alemania*, Barcelona, Ateneo Barcelonés, 1899.

23 MUÑOZ MORILLEJO, 1923.

24 ARIAS DE COSSÍO, 1991, pp. 147-149.

25 BRAVO I PIJOAN, 1986, p. 174.

el ballet *El Corsario*.²⁶ Sin embargo, terminaron por establecer su propio taller en la calle Atocha, bajo el nombre de la empresa Ferri, Busato y Bonardi, que con el tiempo acogió como discípulos a otros destacados diseñadores como Francisco Pla, Pedro Valls, Amalio Fernández y pintores de caballete como Francisco Pradilla. Con el tiempo, el taller fue perdiendo fuerza tras la muerte de Valls y el posterior regreso de Bonardi a Italia, de manera que Amalio Fernández tomó el relevo hasta ya entrado el siglo xx.

En dicho taller se realizaron gran parte de los decorados de los ballets que se presentaron en la década de los setenta en el Teatro y Circo de Madrid —posteriormente bajo el título de Teatro Príncipe Alfonso—, bajo la dirección de Simón Rivas. Como era habitual en la época, la temporada estival quedaba reservada para la danza, para lo que se contrató a una compañía encabezada por intérpretes como Emilia Pinchiara, Achille Baracchi, Josefina Pinchiara, Giuseppe Rossi, Carlos Montanara o José Puig.

El primer ballet representado en 1870 fue *Gretchen*, un espectáculo fantástico de color local, ambientado en la Selva Negra alemana del siglo xv, con reminiscencias de *Giselle* e incluyendo la aparición de las icónicas *willis*. Los decorados fueron realizados por Ferri y Busato, con música de Enrico Bernardi y coreografía de Luigi Danesi, director de baile de la compañía.²⁷

Ese mismo verano, el Teatro y Circo de Madrid llevó a cabo otro estreno, esta vez traído directamente desde el Teatro Alhambra de Londres. Se trató de *El espíritu del mar* (*The Spirit of the Deep*; figura 2), una obra inspirada ligeramente en las tradiciones



Figura 2

Última escena de *El espíritu del mar*, con escenografía de Thomas Grieve e hijo. *The Illustrated Handbook of the Royal Alhambra Palace*, Londres, Nichols Brothers, 1869.

26 PAZ CANALEJO, 2006, p. 159.

27 *Gretchen*, baile romántico-fantástico en 2 actos y 3 cuadros, Madrid, Imprenta de José María Ducazcal, 1870; BNE, T/5024.

y la mitología del norte de Europa, estrenada por primera vez en la capital inglesa en 1869 y cuyos decorados originales fueron realizados por Thomas Grieve e hijo, miembros de una destacada saga de escenógrafos ingleses, que aceptaron enviar los decorados, la maquinaria, los accesorios y el atrezzo hasta Madrid acompañados por Giovanni Milano, director de baile del Teatro Alhambra, que se encargó de ponerlos en escena.²⁸ Un crítico del diario *La Nación*, siempre con un lenguaje que ensalza el lujo y los efectos de las escenas por encima de todo lo demás, describe de la siguiente manera las tres decoraciones y el vestuario de *El espíritu del mar*:

La primera de ellas es una costa: en el proscenio izquierdo aparece una joven arreglando redes de pescar y con una niña que duerme en el maternal regazo; al fondo se ve á un pescador que contempla con su antejo a otra joven que llora, y [...] de repente, la tempestad deja oír su voz; los cambiantes de luz apagan sus preciosos reflejos y se ennegrecen aquellas rocas. Entonces surge de entre la espuma de las olas el Espíritu, encerrado en una concha de nácar y oro [...]. El traje de la Pinchiara consiste en una falda blanca llena de lentejuelas y mariscos, un precioso peinado alto y un elegante corpiño de seda y oro. Poco después comienzan a elevarse los bordes de la costa: las gasas que forman las aguas suben hasta perderse de vista y el espectador no sabe en qué fijarse porque todo lo que a la primera decoración sucede es verdaderamente majestuoso. El segundo cuadro representa una gruta [...]. Las estalactitas penden circundadas de algas marinas, fósiles y conchas de variados colores y en último término se divisa el azul de las aguas [...]. Enseguida aparece una turba de ondinas [...]. Los trajes de las ondinas tienen una falda cuajada de bordados en plata y oro, corpiño verde con adornos de conchitas y flecos de plata, cuyo brillo deslumbra a los espectadores. Inmediatamente aparecen doce o más bailarinas vestidas con calzón largo lleno de plata, cinturones de bordados, camisetas cubiertas de grandes escamas del mismo metal y cuanto puede contribuir a realzar un espectáculo que se empieza a ver sin poder disimular la más agradable sorpresa. Pero cuando el público se levanta de las butacas, cuando las señoras de los palcos sacan medio cuerpo fuera para no dejar desapercibido el más pequeño detalle, cuando en boca de todos se oye un «¡ah!» o estas palabras: «ya no cabe más,» es al comienzo del cuadro final. La escena representa el palacio del Espíritu del mar; aquellas bóvedas llenas de mariscos en relieve y alumbradas por los rayos del sol que nace; aquellas columnas sostenidas por figuras marinas y de las cuales penden gasas con filetes de oro, y esparcidas aquí y allá en artísticos grupos más de noventa mujeres engalanadas, hacen que el público se entusiasme y pida el nombre de los pintores. Y como para completar la magnificencia, brota del fondo una inmensa carroza tirada por cuatro soberbios caballos blancos, y rodeada por un conjunto de nereidas, sostenidas en algas marinas de tal modo que el público las ve elevarse hasta una altura imponente, sin distinguir el punto de apoyo.²⁹

Un año después, el coliseo madrileño presentó *Flamma o La hija del fuego*, otro de los estrenos absolutos del Teatro Alhambra londinense protagonizado por Giovannina Pitteri y compuesto específicamente para ella por Henri Justamant, tras completar su primer año como maestro de baile de la Ópera de París.³⁰ El coreógrafo Milano regresó a Madrid, en junio, con el vestuario realizado por la sastrería de Miss Yats y el atrezzo y los decorados originales firmados, de nuevo, por los Grieve. De hecho, esta esce-

28 «Anuncios de espectáculos. Teatro y circo de Madrid», 1870, p. 4.

29 PERILLÁN BUXÓ, 1870, p. 1.

30 GUEST, 1992, p. 20.

nografía también fue utilizada posteriormente en la versión presentada en el Teatro Principal de Zaragoza, en 1877, de la mano de Ángel Estrella.³¹ El ballet recibió críticas más tibias que las de *Gretchen* y fue considerado una copia vaga de *El espíritu del mar*, en cuanto a la estructura y la acción, aunque sí se resaltaron los cambios de escena y el trabajo de los escenógrafos. Un crítico del periódico *La Época* definió la obra con un «sabor egipcio y una frescura americana», al encontrar cierta inspiración en los templos del antiguo Egipto y las arquitecturas mayas en la decoración del palacio de fuego, así como «un recuerdo insistente de la rica naturaleza tropical» en la representación de la selva. Esta escena surgía de una serie de transiciones, partiendo de un telón de nubes que, al elevarse, mostraba un cielo nocturno sobre el que se recortaban las figuras de la luna y las estrellas, representadas por bailarinas ataviadas con túnicas clásicas plateadas. Al retirarse los decorados laterales de las nubes que los rodeaban, comenzaban a alzarse «dos grandes riveras verdes en toda la extensión del proscenio, y bastidores, telones y bambalinas» se convertían en «colosales trenzas de tejidas de enredaderas, cubiertas de fucsias y otras flores americanas». El telón del fondo se abría en forma de cortina y aparecían plantas acuáticas, juncos y grandes hojas de palmera que se abrían al ritmo de la música, acompañadas de miembros del cuerpo de baile vestidos de verde y dorado.³²

Pedro Valls fue uno de los pintores más prolíficos en la creación de telones para el Teatro y Circo de Madrid. Su primera oportunidad la obtuvo en 1872, cuando el coliseo puso en escena el ballet-pantomima *Barba Azul*, recuperando la versión que había sido estrenada un año antes en el Teatro Real Covent Garden de Londres. Ocho de las nueve escenografías fueron encargadas a William Perkins, escenógrafo vinculado al Teatro Alhambra y el Drury Lane, pero la prensa evidenció la colaboración de Pedro Valls con Perkins, aunque no ha sido posible aclarar si las decoraciones fueron realizadas desde cero en Madrid o si, por el contrario, el trabajo de Valls se limitó a retocarlas una vez llegadas desde Londres. En 1873, el teatro madrileño encargó un ballet «fantástico-oriental» nuevo, titulado *El descendiente de Barba Azul*, cuyo argumento poco tenía que ver con el anterior y que contó con coreografía del maestro de la compañía Giovanni Garbagnati. El decorado se repartió entre Perkins, Valls, Ferri y Busato (figura 3), y a raíz del éxito obtenido, en 1874 Valls recibió la oportunidad de diseñar sus propias escenografías para los ballets *Satanella* y *Ellinor*, creaciones de Paolo Taglioni, con música de Hertel y Pugno y puesta en escena de José Méndez.³³ En su esencial estudio sobre la bailarina Rosita Mauri, Ferrán Canyameres y Josep Iglesias afirman que los decorados de *El descendiente de Barba Azul* fueron cedidos al Gran Teatro del Liceo para su representación en diciembre de 1873, protagonizada por la propia Mauri y Filippo Baratti.³⁴

31 *Flama o La hija del fuego, gran baile de espectáculo en un acto y siete cuadros*, Zaragoza, Imprenta de Calisto Ariño, 1877; BNE, T/5919.

32 DE GUZMÁN, 1871, p. 4.

33 *Satanella, gran baile fantástico en cinco cuadros y un prólogo*, Madrid, Imprenta de José María Ducazcal, 1874; *Ellinor, gran baile fantástico en dos actos y ocho cuadros*, Madrid, Imprenta de José María Ducazcal; BNE, T/12057 y T/12028.

34 CANYAMERES I CASAMADA e IGLESIES, 1971, p. 65.

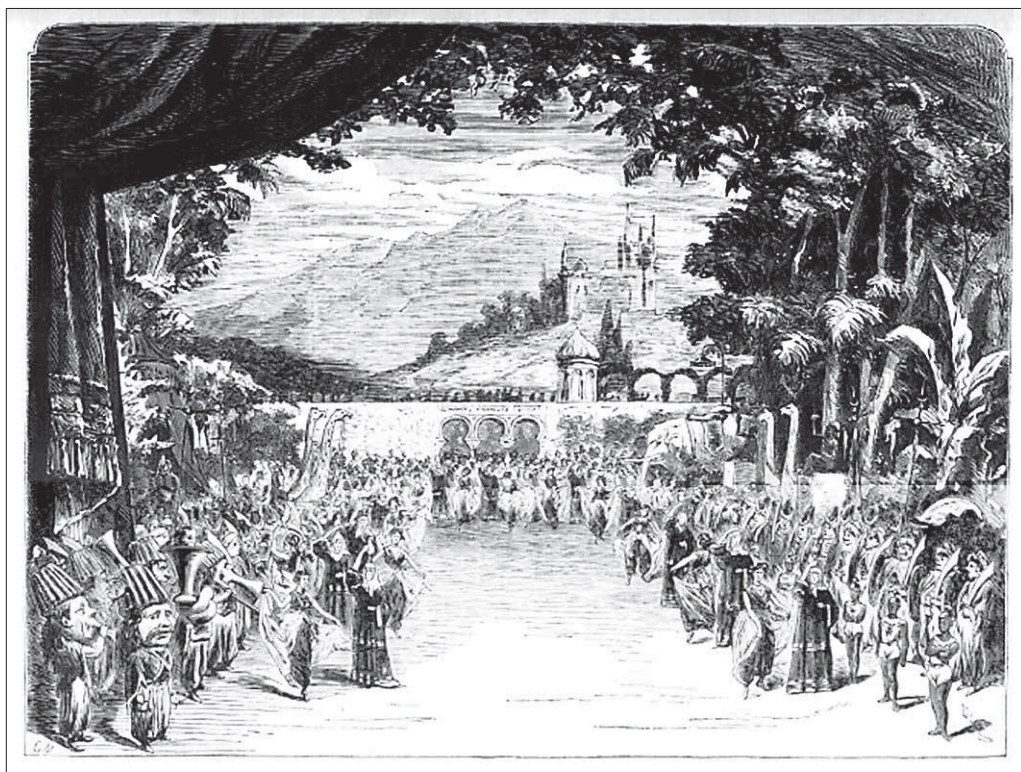


Figura 3

Acto I de *El descendiente de Barba Azul*, con escenografía de Perkins.
La Ilustración Española y Americana, 6 de junio de 1873.

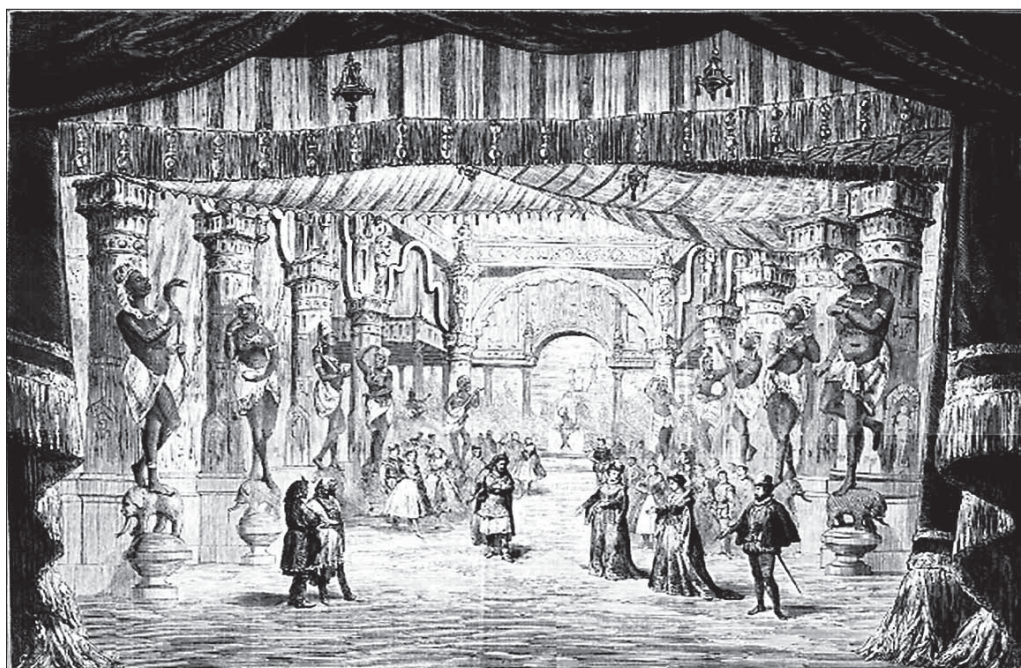


Figura 4

Escena del cuadro cuarto de *Brahma*, con escenografía de Perkins.
La Ilustración Española y Americana, 8 de septiembre de 1873.

Aunque la mayoría de las investigaciones afirman que Perkins trabajó en Madrid mano a mano con el resto de escenógrafos, como hemos mencionado, es posible que las decoraciones fueran realizadas en su propio taller de Londres y trasladadas posteriormente a la capital española. Eso fue lo que ocurrió cuando, tras el estreno de *El descendiente de Barba Azul* en 1873, se puso en escena un ballet de Hyppolite Montplaisir y partitura de Constantine dall'Argine titulado *Brahma*, una obra que ya había sido representada en Roma y Milán a finales de los años sesenta y que continuó presentándose con aplauso, durante las décadas posteriores, en escenarios como el Teatro Edén de París. El estreno fue ampliamente anunciado en prensa y las decoraciones fueron firmadas por Perkins y otro escenógrafo inglés llamado Albert Callcott (figura 4).³⁵ Por otra parte, los trajes de la obra fueron realizados en París por Gustave Morin y Lorenzo Paris,³⁶ llegando con retraso a Madrid al ser detenidos en Navarra por el ejército carlista.³⁷

El otro foco teatral por excelencia en nuestro país fue Barcelona; de hecho, el trasvase de pintores escenógrafos de una ciudad a otra fue constante, en busca de las últimas novedades escénicas y de la amplitud de su formación. Mariano Carreras, Mauricio Vilomara, Francisco Soler y Roviroa, Juan Ballester o los recientemente mencionados Pedro Valls y Francisco Pla i Vila realizaron sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de la Lonja, donde establecieron una serie de vínculos que cristalizaron en la creación de una serie de talleres en los que se organizaban coloquios y encuentros entre jóvenes artistas, literatos o músicos barceloneses. Los más famosos fueron el Taller Rull, el Taller del Olmo o el Taller Embut, donde entre los años cincuenta y ochenta se reunieron nombres como Eusebio Planas, Luís Labarta, José Luís Pellicer, el actor Ramón Rosell, el dramaturgo y poeta Serafí Pitarra o el coreógrafo y dibujante Ricardo Moragas. Juntos constituyeron sus propias colecciones de objetos y curiosidades, organizaron exposiciones y bailes de carnaval e, incluso, participaron como grupo en las muestras organizadas por la Academia de Bellas Artes en 1867 y 1877.³⁸

Ese ambiente propició la asociación entre escenógrafos, como la de Salvador Alarma y Miquel Moragas,³⁹ o la de Soler y Roviroa y Pla i Vila, instalados en el Teatro Circo Barcelonés bajo el nombre de Soler i Pla. En 1885, Soler montó su propio taller, ubicado en la calle Diputación, donde formó y trabajó con pintores de la generación posterior.⁴⁰

Sin embargo, debemos destacar el trabajo conjunto realizado por Mauricio Vilomara y Mariano Carreras, que unieron fuerzas en numerosas óperas, zarzuelas y algunos ballets vinculados principalmente al Gran Teatro del Liceo. El primero de ellos fue el ballet *Excelsior*, obra estrenada en Milán en 1881, que ensalzaba el progreso científico como instrumento de paz y unión fraternal entre las naciones y que fue puesto en escena, en 1888, en el Teatro Novedades, con motivo de la Exposición Universal.⁴¹ Aunque las

35 El ballet se repuso al año siguiente con la misma puesta en escena.

36 Programa de mano de *Brahma*, Teatro y Circo de Madrid, jueves 28 agosto 1873; BNE, T/24278. Muñoz Morillejo dice que los cuadros 1.º, 2.º, 4.º, 7.º, 8.º y 9.º fueron realizados por Augusto Ferri y Gígio Busato, mientras que el 3.º y el 5.º fueron diseñados por Albert Callcott. Desconocemos la procedencia de esta información, ya que todas las fuentes consultadas mencionan únicamente a Callcott y a Perkins; véase MUÑOZ MORILLEJO, 1923, p. 138.

37 *La Correspondencia de España*, Madrid, 10-VIII-1873, p. 4; «Revista de Teatros», *La Lira Española*, 20-VIII-1873, p. 7.

38 BASSEGODA, 2007, pp. 79-81.

39 GARRUT I ROMÀ, 1974, p. 171.

40 BRAVO I PIJOAN, 1986, p. 82.

41 GÓMEZ CIFUENTES, 2019.



Figura 5

Franciso Soler y Rovirosa, boceto de escenografía para *Excelsior*, 1888. © MAE, Institut del Teatre.

decoraciones fueron realizadas por Carreras y Vilomara, hacia la mitad de la temporada Soler realizó tres nuevos telones (figura 5). Soler y Vilomara habían sido discípulos de Carreras, por lo que su colaboración podría ser una lógica que respondería a motivos estilísticos, aunque se desconocen las causas de la decisión de realizar las nuevas escenografías.

El segundo caso a mencionar es el ballet *Messalina*, una producción de Luigi Danesi importada casi en su totalidad desde la Scala de Milán para ser representada en el Liceo en 1890, y que contó con siete escenografías nuevas realizadas por los pintores italianos Riccardo Fontana (Turín), Bertoja (Venecia) y Lossi (Florencia), excepto el telón, que representaba un circo romano y que había sido diseñado por Carreras y Vilomara y que ilustraba el programa de mano (figura 1).

Coda

Si bien la colaboración entre escenógrafos se dio en todos los géneros escénicos, este recurso fue más habitual en aquellas producciones consideradas «especialmente complejas, prestigiosas, costosas y espectaculares», que constituyeron principalmente la ópera, el ballet y la zarzuela, es decir, aquellos que integraban dramaturgia, coreografía y música. Isidre Bravo afirma que este hecho tenía un triple objetivo: en primer lugar,

asegurarse una mano de obra suficiente en aquellos casos en los que un solo artista o taller no pudiese asumir el proyecto de manera íntegra; en segundo lugar, asegurarse un puesto de prestigio entre los escenógrafos, cuyos nombres quedaban ligados al proyecto incluso antes de su realización; y en tercer lugar, y en relación con esto último, que la coincidencia de nombres destacados en la profesión constituía, si duda, una importante campaña de *marketing* para el empresario del teatro en cuestión, así como una atracción para el espectador que se deleitaba en un mismo espectáculo con las pinceladas de diversos artistas y participaba del juego de comparar y valorar los diferentes trabajos: quiénes continuaban la tradición y quiénes se atrevían a desafiarla introduciendo nuevos recursos.⁴²

Resulta interesante, a su vez, la reflexión que realiza Bravo sobre el uso de lo colectivo como reclamo publicitario, aludiendo a la reproducción posterior en la prensa gráfica de grabados o fotografías de los decorados, identificando a cada uno de los autores de los mismos. Si bien es cierto que otras fuentes escritas, como libretos, programas o listados publicados en los diarios de la época, aportaban detalles sobre la autoría de las escenografías de un determinado espectáculo, la realidad es que la publicación de bocetos o escenas no fue tan común, si lo analizamos desde el punto de vista de la cantidad de obras que se interpretaron, especialmente en la primera mitad del siglo XIX. De hecho, la desaparición de bocetos originales y la escasez de fuentes gráficas hace especialmente complicado atribuir un decorado a uno u otro pintor, así como realizar un análisis completo de la obra que se presentó. No obstante, si analizamos las críticas de la época, la puesta en escena de estas obras solía ser lo más valorado, seguido de la interpretación de la coreografía, la música y, por último, el libreto.

Otra cuestión importante a tener en cuenta, si partimos de los casos de estudio que hemos presentado, es que ninguna de ellas, excepto una, fue estrenada de manera absoluta en nuestro país, sino que todas fueron obras importadas desde escenarios extranjeros, acompañadas por bailarines, coreógrafos y escenógrafos con el objetivo de ponerlas en escena a un nivel equiparable. Además de los vínculos con la escena italiana, cabe destacar las relaciones establecidas con el Teatro Alhambra de Londres y los artistas vinculados a él, espejo en el que pareció mirarse el Teatro y Circo de Madrid durante la década de los años setenta.

Los ejemplos presentados en este texto son una pequeña muestra de cómo la colaboración entre pintores escenógrafos, desde diferentes perspectivas, dio lugar a una prolífica actividad. A pesar de ser un trabajo eminentemente individual *a priori*, los talleres, asociaciones y colaboraciones que se establecieron entre bambalinas dieron lugar a un trabajo colectivo que no hizo sino sumar a la actividad dancística de finales del siglo XIX, tal y como reflexiona José de Manjarrés en su obra de 1875 *El arte en el teatro*: «En el teatro están combinadas todas las formas que el arte reviste: así la literaria, como la tónica y como la plástica, ausiliándose [*sic*] mutua y recíprocamente para alcanzar un común acuerdo y por distintos medios el objeto, y obtener todos los resultados del Arte que pueden y deben esperarse».⁴³

42 BRAVO I PIJOAN, 1986, p. 174.

43 DE MANJARRÉS I BOFARRULL, 1875, p. 161.

BIBLIOGRAFÍA

- ARIAS DE COSSÍO, Ana María. *Dos siglos de escenografía en Madrid*, Madrid, Omnibus, 1991.
- ARREGUI, Juan P. *Los arbitrios de la ilusión: los teatros en el siglo XIX*, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 2009.
- «Anuncios de espectáculos. Teatro y circo de Madrid», *Diario oficial de avisos de Madrid*, 11-VIII-1870, p. 4.
- BASSEGODA, Bonaventura (ed.). *Col·leccionistes, col·leccions i museus. Episodis de la història del patrimoni artístic de Catalunya*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2007.
- BRAVO I PIJOAN, Isidre. *Cinc escenògrafs catalans: Francesc Soler i Rovirosa, Fèlix Urgellés, Maurici Vilomara, Salvador Alarma, Oleguer Junyent*, Barcelona, Institut del Teatre, 1985.
- *L'escenografia catalana*, Barcelona, Diputació de Barcelona, 1986.
- CANYAMERES I CASAMADA, Ferran e IGLESIES, Josep. *La dansarina Roseta Mauri (1850-1923)*, vol. I, Reus, Asociación de Estudios Reusenses, 1971.
- CARNER Y TORT, Sebastián J. *Tratado de Arte Escénico*, Barcelona, Establecimiento Tipográfico de La Hormiga de Oro, 1890.
- CASTELUCHO I VENDRELL, Antoni y CASTELUCHO I DIANA, Claudi. *Escenografia teatral. Aplicación de la perspectiva a la decoración escénica del teatro operando por el aumento visual de la planta en escena*, ed. española, Barcelona, Librería Miguel Parera, 1896.
- GARRUT I ROMÀ, Josep Maria. *Dos siglos de pintura catalana (XIX y XX)*, Madrid, Ibérico Europea de Ediciones S. A., 1974.
- GÓMEZ CIFUENTES, Blanca. «Escenarios para el progreso. El ballet *Excelsior* en la Exposición Universal de Barcelona de 1888», en Cristina de Lucas Olmos e Idoia Murga Castro (eds.), *Terpsícore en escena: investigación y práctica en danza*, número monográfico de *Acotaciones. Revista de Investigación y Creación Teatral* 43 (2019), pp. 129-155.
- GUEST, Ivor. *Ballet in Leicester Square*, Londres, Dance Books, 1992.
- GUZMÁN, Juan P. de, «Circo de Madrid. *Flama!*», *La Época*, Madrid, 26-VIII-1871, p. 4.
- HORMIGÓN VICENTE, Laura. «Eusebio Lucini, escenógrafo de los ballets representados en el teatro del Circo de Madrid en la década de 1840», *Archivo Español de Arte* 93, 372 (2020), pp. 375-390.
- La Correspondencia de España*, Madrid, 10-VIII-1873, p. 4.
- MANJARRÉS I BOFARRULL, José de. *El arte en el teatro*, Barcelona, Librería de Juan y Antonio Bastinos, 1875.
- MOYNET, Jules. *El teatro del siglo XIX por dentro*, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 1999.
- MUÑOZ MORILLEJO, Joaquín. *Escenografía española*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1923.
- NAVASCUÉS PALACIO, Pedro. «Las máquinas teatrales: arquitectura y escenografía», *Arquitectura teatral en España*, Madrid, Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo (MOPU), 1984, pp. 52-63.
- PAZ CANALEJO, Juan. *La caja de las magias. Las escenografías históricas en el Teatro Real de Madrid*, Madrid-Cuenca, Ayuntamiento de Madrid-Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2006.
- PERILLÁN BUXÓ, Eloy. «Artes, ciencias y literatura. El espíritu del mar», *La Nación*, Madrid, 18-VIII-1870, p. 1.
- PLANELLA I COROMINA, José. *Exposición completa y elemental del arte de la perspectiva y aplicación de ella al palco escénico*, Barcelona, Librería de Joaquín Verdguer, 1840.

- «Revista de Teatros», *La Lira Española*,
20-VIII-1873, p. 7.
- SALVAT I FERRÉ, Ricard. «La muy controvertida
situación de la escenografía catalana. Un
posible estado de la cuestión», *Artigrama* 13
(1998), pp. 167-180.
- SOLER Y ROVIROSA, Francisco. *Notas acerca de
las artes escenográficas en algunos teatros
de Alemania*, Barcelona, Ateneo Barcelonés,
1899.
- «Escenografía», *Hispania* 44 (1900),
pp. 434-446.

De escribir con la pluma a escribir con los pies: la colaboración literaria en los proyectos para danza en la Edad de Plata¹

Alejandro Coello Hernández
*Instituto de Historia, CSIC-
Universidad Complutense de Madrid*

Introducción

Las artes escénicas se definen, en parte, por esa centralidad que ocupa lo colectivo en su carta de naturaleza, tanto por el trabajo en equipo como por la representación que acontece *in praesentia*. El aquí y el ahora se combinan con la otredad —de los cuerpos actantes y del público—, porque la producción de significado en el hecho escénico y «su realización permanece[n] unida[s] a su autor y no posee ninguna existencia transmisibile, repetible e independiente».² Esta característica, que Fischer-Lichte define como «actualidad absoluta», se convierte en una de las razones por las que las artes escénicas ofrecen una resistencia a la fijación y al estudio, pues lo efímero deja unas dispersas huellas documentales que dificultan su reconstrucción y análisis.

Por ello, este capítulo pretende incorporar y valorar materiales hasta ahora poco atendidos en los estudios de Danza con el fin de aportar nuevas conclusiones sobre la historia de esta disciplina escénica en España. Así pues, se ha procedido a la localización e identificación de los libretos, argumentos y notas dramaturgicas que autores españoles realizaron durante la Edad de Plata, en una contribución decisiva para la dignificación e intelectualización de la danza española del primer tercio del siglo xx. Por tanto, pretendemos clasificar y reflexionar sobre cómo dichos escritores y dramaturgos se incorporaron a los procesos compositivos de ballets españoles y qué lugar ocupaban, integrándose en la jerarquizada colectividad del hecho escénico. El análisis de estos documentos textuales ofrece, sin duda, nuevos datos que completan la historia de la danza en España y abren la posibilidad para entender, desde otro punto de vista, las escrituras intermediales, tan frecuentes como desatendidas, de autores literarios a lo largo del siglo xx. La danza, podemos anticipar como conclusión, supuso una inspiración clave en la Edad de Plata que se sumó a la fascinación literaria que

1 Este artículo es resultado de una ayuda del Ministerio de Universidades (FPU19/00203) para realizar una tesis doctoral bajo la dirección de Idoia Murga Castro y Emilio Peral Vega. Asimismo, se inscribe en el marco de los proyectos de investigación del Plan Estatal de I+D+i «Tras los pasos de la Sífide. Una historia de la danza en España, 1836-1936» (ref. PGC2018-093710-A-I00) y «Cuerpo danzante: archivos, imaginarios y transculturalidades en la danza entre el Romanticismo y la Modernidad» (ref.

PID2021-122286NB-I00), ambos financiados por el Ministerio de Ciencia e Innovación, la Agencia Estatal de Investigación /10.13039/501100011033/ y FEDER. Una manera de hacer Europa; y «Ballets Españoles (1927-1929): una compañía de danza para la internacionalización del arte moderno» (ref. ERC2018-092829), financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades y la Agencia Estatal de Investigación.

2 FISCHER-LICHTE, 1999, p. 25.

provocaron otras artes escénicas, como el circo, el teatro o, incluso, la modalidad del teatro radiofónico.

En cualquier caso, el apogeo de estas escrituras durante la Edad de Plata sobrevivió a su época, pues aún reverberaba dicho repertorio durante la dictadura franquista o el exilio republicano. Incluso podemos encontrar autores de esas promociones o posteriores creando ballets con motivos españoles o universales, como es el caso de la compositora Matilde Salvador, el dramaturgo José Ruibal o la poeta Carmen Conde, entre otros muchos. Esta imbricación entre creadores del mundo de la literatura y de la dramaturgia con la danza alcanza, aún hoy, una fuerza que ha pasado desapercibida, por la falta de metodologías y por la dificultad de recopilar documentos diversos que permitan estudiar estos espectáculos o la virtualidad escénica diseñada por los libretistas. En cualquier caso, se atenderán los casos de ballets concebidos y montados por artistas españoles, dentro o fuera del territorio nacional, durante el primer tercio del siglo xx. Ese periodo, definido por Mainer³ como un proceso cultural interrumpido de manera abrupta frente al agotamiento de las formas, a semejanza de lo ocurrido en los Siglos de Oro, permite articular un discurso sobre la importancia de la danza como patrimonio cultural de una manera sistemática que, como se ha señalado, sigue brillando de manera intermitente con posterioridad, lo que demuestra que el conflicto fratricida de 1936 no logró erradicar las efusivas sinergias entre literatura, teatro y danza.

Un problema epistemológico: la aplicación del concepto «dramaturgia»

Los estudios de Danza han comenzado a consolidarse en los últimos años en diversos países, entre los que España se encuentra aún en el proceso de sistematizar su historia y su terminología. La labor que en este sentido han realizado numerosas investigadoras supone un antecedente valioso para este proyecto, en el que pretendemos aplicar el concepto de «dramaturgia» a la danza española en un contexto como el de la Edad de Plata, en el que ni existía aún la noción, ni se había aplicado con anterioridad esta perspectiva. Por ello, cabe matizar que, en efecto, desde las últimas décadas del siglo xx se han generado numerosos estudios y traslaciones teórico-prácticas del concepto a la danza, razón por la que la labor del dramaturgista ocupa actualmente un espacio cuando menos destacado en la escena. Es más, se ha integrado y normalizado esta figura, aparentemente externa al montaje, que ejerce un trabajo complementario a lo largo de la escenificación, porque, como concluye Marta Ávila Aguilar, «nada se sostiene sin dramaturgia».⁴

Con este trabajo, por tanto, pretendemos hacer una aproximación teórica para poder entender el concepto de dramaturgia y aplicarlo al ámbito de la Edad de Plata en España, con el fin de clasificar y reflexionar sobre la presencia de este agente creador dentro del desarrollo del ballet español del primer tercio del siglo xx. A pesar de que la palabra etimológicamente remita a la creación de dramas, una acepción clásica cada vez más caduca, desde los trabajos brechtianos, su sema ha ido ampliándose y, por ello, actualmente «la dramaturgia se pregunta cómo están dispuestos los materiales de la fábula en el espacio textual y escénico y según qué temporalidad. Así pues, la dramaturgia, en su

3 MAINER, 1981.

4 ÁVILA AGUILAR, 2013.

sentido más reciente, tiende a desbordar el marco de un estudio del texto dramático para englobar texto y realización escénica».⁵

Esta afirmación de Pavis ha sido ratificada posteriormente por Roberto Fratini, quien niega con rotundidad que el dramaturgo cumpla una simple función de provisión de textos, «porque reduce la dramaturgia de la danza a un asunto de prostitución textual» y considera «aberrante la convicción de que el deber del dramaturgo sea “teatralizar” el material coreográfico, porque convierte la dramaturgia en un sucedáneo de la escenificación».⁶ En definitiva, ambos autores, que hemos tomado como ejemplo, advierten de que la dramaturgia no se define como un proceso textual o, al menos, no debería supeditarse a la noción clásica de texto, lo que situaría el *logos* en el centro y difuminaría la naturaleza corporal de la danza. De hecho, la idea de textura o de tejido de signos creados para el espectáculo coreográfico resulta más adecuada, ya que el libretista «organiza el tejido de estos elementos [fundamentales] dentro de un proceso creativo para materializar contenidos emocionales (intenciones) en un lenguaje corporal que conforma un texto orgánico».⁷

El dramaturgista de danza, por ende, establece una continuidad entre la forma y el contenido y ofrece claves que se comparten dentro de la colectividad creadora, con el fin de que en todo el espectáculo se trace una «unidad creativa coherente»⁸ que fortalezca el conjunto y permita a la recepción descifrar los signos del montaje. En definitiva, tanto en las dramaturgias en la Edad de Plata como en la actualidad se observa esa intención de «encontrar en la práctica del silencio el ejercicio más soberano de cierta idea de escritura»,⁹ lo que supone asumir los códigos coreográficos y crear dramaturgias sin situar el texto como hegemonía en el centro. La dramaturgia se definiría, en última instancia, como principio de organización diegética, ya sea una fábula concreta o un concepto. Por ello, cabe considerar que la danza española no se intelectualizaba o dignificaba, en el primer tercio del xx, por esa proliferación de textos dramáticos que apoyaban los ballets o por la presencia de escritores, dramaturgos, músicos y pintores, sino por un esfuerzo colectivo por crear nuevas piezas coreográficas según las necesidades y las características del hecho dancístico en sí mismo.

No obstante, las escenificaciones de ese periodo, cuyo análisis resulta decisivo para nuestro estudio, no han sobrevivido por la falta de grabaciones, y la complejidad se acrecienta por la dispersión de la documentación. Por esa razón, reconstruir la virtualidad de una dramaturgia en la Edad de Plata reside, paradójicamente, en formas textuales: desde libretos, argumentos y notas dramáticas —a veces incluidas dentro de la correspondencia entre autores— hasta programas de mano, textos periodísticos y partituras con anotaciones. Compilar, identificar y organizar estos materiales complementa la ingente labor que desde otros parámetros se ha realizado en torno a esa época en España, así como desde la música y la escenografía, y nos aporta nuevos datos sobre los temas recurrentes y sus tratamientos dramáticos en los ballets españoles para ahondar en los imaginarios y discursos imperantes que se difundieron a través del hecho dancístico. Por esa razón, nos detendremos en aquellos trabajos que cobraron vida a lo largo de

5 PAVIS, 1998, p. 149, s. v. dramaturgia.

6 FRATINI, 2018, p. 187.

7 FUENTES MEDRANO, 2014, p. 95.

8 ÁVILA AGUILAR, 2013, p. 81.

9 FRATINI, 2018, p. 193.

dicho periodo, ya que la realidad y la diversidad de escrituras para danza que no vieron la luz aún están por ser sistematizadas y estudiadas con detenimiento. En cualquier caso, como se advierte en la lectura de «Reseña histórica de la dramaturgia en la práctica de la danza»,¹⁰ ya podría hablarse de predramaturgias desde las danzas primitivas hasta las danzas grecolatinas, aunque la dramaturgia *per se* comenzó a sistematizarse en los *ballets de cour*, cuando Noverre acuñó la propuesta coreográfico-pantomímica del *ballet d'action*, que alcanzó su esplendor con el ballet romántico y el clásico de finales del siglo XIX y comienzos del XX.

Cuando el musicólogo Adolfo Salazar afirmó que «lo que constituye la especie de revolución en la danza española que se encuentra en los ballets de Manuel de Falla es esa conversión del estatismo tradicional al espacialismo europeo»,¹¹ estaba olvidando, a nuestro parecer, los esfuerzos de una nueva promoción de artistas que en el primer tercio del siglo XX se propuso trabajar en red con otras disciplinas. Sin duda, el referente de los Ballets Russes de Diaghilev y de otras compañías de ballets a lo largo de Europa latía tras esta búsqueda transdisciplinar de la obra total wagneriana. Como ya se ha advertido, se sumaron unos esfuerzos creativos, desde diversas disciplinas, con el fin de encontrar puntos en común, ya que el objetivo debía ser la representabilidad y el apoyo diegético y estético de la coreografía. En este sentido, Antonia Mercé *la Argentina* declaraba sobre sus intenciones de crear una compañía de ballets que finalmente, bajo el nombre de Ballets Espagnols, se mantuvo activa dos temporadas, entre 1927 y 1929: «En estos intervalos, varias veces repetidas no he dejado de estudiar y de tratar de interesar a los elementos necesarios para su realización. En el momento que me decidí a realizarlo, me puse en comunicación con la juventud literaria, musical y pictórica, los que tenían las tendencias más interesantes dentro del arte teatral moderno».¹² La Argentina había hecho un ejercicio de formación y reflexión en el que la colaboración y la conexión con otras artes al servicio de la danza se convertían en la vía idónea para alcanzar sus cotas de espectacularidad y de éxito comercial, pero, sobre todo, artístico. No obstante, ese trabajo en red y en diálogo entre bailarines y dramaturgos, nuestro objeto de estudio, no estaba aún tan integrado en las estructuras creativas de la danza en España, pues el propio coreógrafo o músico se había ocupado de las tareas dramáticas desde el siglo XIX, sin tener en cuenta que en la mayoría de casos los ballets se importaban y se adaptaban al público que los consumiría.

De lo que no cabe duda es de que la aplicación del término «dramaturgia» al hecho dancístico durante la Edad de Plata puede ofrecer nuevas conclusiones, al ofrecer una nueva forma de entender los procesos de composición y la participación de la colaboración literaria. Así lo atestiguan la ingente cantidad de proyectos para danza, en su mayoría no natos, y las fructíferas relaciones entre autores y bailarines.

No obstante, la trascendencia de la labor de estos agentes se reflejó más allá de las temáticas y de los planteamientos dramáticos y afectó de manera profunda a la concepción del resto de ámbitos de la escena, entre ellas podemos imaginar la coreografía. Un ejemplo que lo refleja muy claramente es la problemática que surgió a raíz de las crí-

10 FUENTES MEDRANO, 2014, pp. 188-249.

11 SALAZAR, 2014, pp. 221-222.

12 Entrevista a Antonia Mercé mecanografiada, [s. f.], Museu de les Arts Escèniques, Institut del Teatre (MAE-IT), ref. 12916.

ticas a *El fandango de candil*, estrenado en 1927 por los Ballets Espagnols de la Argentina, con música de Gustavo Durán y escenografía y figurinismo de Néstor Martín-Fernández de la Torre. El autor del libreto, Cipriano de Rivas Cherif, admitió su responsabilidad en que «la situación del *Fandango de candil* [fuese] en 1805, en vez de 1850, con lo que ha habido crítico que reprochaba a Néstor su menosprecio de todo modelo ni recuerdo “goyesco” en los figurines que, por tal motivo, se le antojan no ya caricaturescos, sino arbitrarios». ¹³ En efecto, como ya hemos apuntado en un estudio comparativo, ¹⁴ los programas de mano limitaron la recepción del público, que se encontró con unos figurines de evocación chulesca, en consonancia con el madrileñismo decimonónico que se repitió en otros proyectos de la Argentina, como el ballet *Juerga*, de Tomás Borrás, o el solo *Madrid 1890* (1935), a partir de una reflexión que la bailarina había reflejado, a modo de evocación coreográfico-dramatúrgica, en su texto «La chula». De igual manera, los diversos libretos que se han conservado en el Fonds Argentina de la Bibliotheque-musée de l'Opéra de París confirman que la fecha del hipotexto era 1805, tachada en favor de 1850. Este ejemplo refleja las implicaciones en el hecho de que la dramaturgia guía el trabajo colectivo y confirma que funciona como apoyatura de la organización diegética en los ballets, que coordina a todo el equipo a pesar de que sea discutible y modificable. Por ello, el papel del resto de agentes creadores resulta fundamental, porque participa de la transducción semiótica del texto dramático a otros códigos escénicos y propone revisiones y mejoras, sobre todo en los casos en los que se generan espectáculos desde colaboraciones fructíferas.

Clasificación de los proyectos para danza

Tras esta dilatada introducción, en la que situamos las coordenadas del concepto de dramaturgia que manejamos, cabe profundizar en la clasificación de las diversas maneras de integrar a este agente creador en las compañías de danza y en los procesos creativos, con el fin de entender la multiplicidad de materializaciones que ofrece esta concreción del oficio del dramaturgista de danza en la Edad de Plata. A continuación se exponen sucintamente los casos representados, sin atender a las circunstancias de los ballets catalán, valenciano o vasco, que aún estamos investigando, y algunas consideraciones sobre la participación del dramaturgista. De esta manera se entenderán, desde otra óptica, la historia de la danza en España en su época dorada y la estrecha relación de la eclosión y el principio de sistematización de la figura del dramaturgista con «la intención, en la mayoría de los casos consciente, de crear un corpus, un repertorio que constituyese un “ballet español”». ¹⁵

Según las dinámicas con respecto al proceso de escenificación y a la integración del dramaturgista en la compañía, se han elaborado cuatro grandes categorías que sintetizan los procedimientos y vínculos entre dramaturgia y representación: encargos y colaboraciones; encargos estrenados por otras compañías; obras inspiradas en un bailarín y obras al margen de la escena.

13 RIVAS CHERIF, 1928, p. 13; cursiva en el original.

15 ÁLVAREZ CAÑIBANO, 2017, p. 743.

14 COELLO HERNÁNDEZ, 2020, pp. 73-76.

Los encargos y las colaboraciones

Los casos en los que la dramaturgia se integra de una manera más cercana a la actualidad se registran en las colaboraciones, que podríamos definir como un proceso creativo centrado en el diálogo y en la aportación mutua de los diversos agentes, jerarquizados bajo la figura del director de escena o, en su defecto, del coreógrafo que ocupa ambas funciones. Sin duda, las colaboraciones se presentan como dinámicas abiertas y alejadas de la unidireccionalidad, en las que la obra crece según los obstáculos y sugerencias que músicos, escenógrafos y dramaturgos encuentran y debaten con el coreógrafo. Estas formas de trabajo colectivo afianzan la idea de que el texto no ocupa la centralidad en la danza y refuerzan la asertividad de aplicar el concepto de dramaturgia a la realidad de la Edad de Plata.

A nuestro parecer, a través de la correspondencia y de los diversos vestigios materiales que han perdurado, esta forma de trabajo se ajusta a la empleada por Antonia Mercé *la Argentina*, quien había acudido a numerosos renovadores del arte teatral para acometer la revolución balletística y, en su pretensión, alentaba la creatividad de todos ellos para crear un repertorio sin precedentes en España, que representó, en parte, en su compañía Ballets Espagnols. La estrategia de Antonia Mercé parece basarse en la cooperación activa y en la escucha canalizada por sus indicaciones y sus propuestas, pues «yo lo dirigía todo. Claro que empecé por financiarlo todo: es la única manera de que los que solo tienen dinero no intervengan con su mal gusto en la realización de lo que imaginamos los artistas. Yo escogía los pintores, los modistos, los músicos; hasta las medias y las flores de mis bailarinas. Y todo con la mayor propiedad. Y sin escatimar en nada».¹⁶ En resumidas cuentas, los Ballets Espagnols se constituyeron como un modelo contemporáneo de compañía de danza dispuesta a difundir el arte español por numerosas regiones internacionales, lo que supuso un proyecto pionero hasta el momento, inédito en la historia de la danza española y que no alcanzó unos ecos parecidos en otras compañías, a excepción de la Compañía de Bailes Españoles de Encarnación López Júlvez *la Argentinita*.

En cualquier caso, las formas de trabajo en equipo no distan del procedimiento en el mundo de la zarzuela o del teatro musical. Por ejemplo, en el Teatro del Arte (1916-1921), sito en el Eslava de Madrid, Gregorio Martínez Sierra ya había establecido una manera semejante de trabajo, fruto de los éxitos cosechados con anterioridad. Así se reflejaba ya en la concepción de la gitanería *El amor brujo*, de 1915, sobre todo gracias al fructífero encuentro de María de la O Lejárraga y Manuel de Falla, que realizaron un viaje inspirador por Andalucía para buscar fuentes con las que elaborar el entramado dramático que alumbraría un camino decisivo para la danza española. Con el estreno de la gitanería en el Teatro Lara de Madrid, el 15 de abril de 1915, Martínez Sierra cumplió su pretensión de una obra de arte total que encumbraba a Pastora Imperio y que adquiriera la fuerza artística y la capacidad de emplear el lenguaje coreográfico para representar una fábula que todavía se apoyaba en la palabra dialogada y cantada. El propósito fijaba un precedente en las formas de escrituras intermediales para danza en la Edad de Plata, que, con la dignificación y el reconocimiento de esta disciplina, fue singularizándose y abandonando la palabra en escena en pro de estrategias escénicas y coreográficas que permitieran al público comprender la obra.

16 OLMEDILLA, 1931, p. 9.

Un avance en este camino, ya dentro del Teatro de Arte, se observa en la pantomima *El sapo enamorado*, con libreto de Tomás Borrás y música de Pablo de Luna, estrenada como fin de fiesta el 2 de diciembre de 1916. En esa ocasión, la danza se incorporaba como uno de los lenguajes silenciosos empleados por los personajes para expresarse. Aunque no podamos hablar *per se* de dramaturgia para danza, o no solo para danza, sí se advierte la importancia que cobró en la renovación escénica del primer tercio del siglo xx. La coreografía, en dicha ocasión, recayó en María Ros. Estos proyectos iniciáticos de las escrituras del silencio, según denominación de Fratini, permiten ver el esquema de trabajo que proponía la Argentina en sus Ballets Espagnols, pues Martínez Sierra organizaba un equipo lleno de especialistas en diversas cuestiones para trabajar de manera proactiva con el fin de alcanzar una nueva vía para las artes escénicas españolas.

Dentro de los Ballets Espagnols, podemos encontrar dos formas de integración del libretista, sobre todo según su compromiso con el proyecto y su implicación en el proceso, más allá de la propia concepción del argumento o el libreto. Por ejemplo, dentro de los encargos, encontramos proyectos como *Corrida de feria*, de los primos Mauricio y Salvador Bacarisse, que, sin embargo, no se incorporó al repertorio de Antonia Mercé; o *Juerga*, de Tomás Borrás y Julián Bautista, que habían comenzado su andadura conjunta en 1921 y, con ello, evolucionó la relación. De hecho, podemos suponer que el encargo se convirtió pronto en una entusiasta colaboración para el dramaturgo madrileño, probablemente animado por la renovación escénica que suponía. Tras el éxito del estreno balletístico de *El amor brujo* en París, la Argentina se propuso llevar a cabo su compañía, y Borrás se sumó a «su propósito de llevar en efecto en París aquel programa de bailables españoles que estuvimos a punto de realizar en Madrid».¹⁷

No obstante, desde nuestra óptica, destacan los proyectos en los que se observa un libretista activo que participa de la escenificación y su implicación trasciende un mero trabajo fabulístico o de composición diegética, al margen del crecimiento y de las dificultades que surgen en la puesta en escena. En este caso, a nuestro parecer, dentro de los ballets representados por Antonia Mercé, sobresalen dos colaboradores clave sin los que no se entenderían la renovación dancística de la Edad de Plata y los imaginarios expresados a través del arte coreográfico. Sin duda fueron nombres trascendentes en otros ámbitos que, de la misma manera, han dejado una huella crucial en la historia del ballet español y en la dramaturgia dancística del primer tercio del siglo xx: Cipriano de Rivas Cherif y Enrique Fernández Arbós.

El caso de Rivas Cherif ofrecería un estudio pormenorizado de sus dramaturgias para danza. Hasta el momento, han sido identificadas hasta una docena, entre libretos y argumentos, y hasta dos proyectos atribuibles a su figura concebidos en torno al año 1927. Todos ellos, aunque se incorporaron al repertorio de otras bailarinas, se crearon en el contexto de los Ballets Espagnols para nutrir a Antonia Mercé de un poderoso conjunto de piezas que representaran lo español en su sentido más diverso, desde lo andalucista y lo goyesco hasta la recuperación del patrimonio áureo y de la cultura andalusí. De hecho, Aguilera Sastre y Aznar Soler¹⁸ plantean este periodo de colaboración con la Argentina como un camino a la profesionalización que abría unos claros antecedentes, por ejemplo, a su breve puesto de director del Teatro Lírico Nacional en 1932, durante la Segunda

17 Carta de Tomás Borrás a Antonia Mercé, 20 de octubre de 1925, MAE-IT, ref. 12863-12863 bis, 15.

18 AGUILERA SASTRE y AZNAR SOLER, 1999, pp. 141-149.

República. Finalmente, solo se estrenaron dentro de la compañía de la Argentina y de manera completa *El fandango de candil* (1927) y *El contrabandista* (1928).

Las propuestas de Rivas Cherif desbordan el texto en su sentido clásico y, por ello, cabe aplicarle con acierto la noción de dramaturgia, ya que elabora libretos detallados por escenas reflejando la trama, esto es, la selección de los segmentos diegéticos más importantes de la fábula y su composición dentro de una sucesión significativa de acciones dramáticas. No obstante, sus cartas a la bailarina ofrecen numerosas referencias musicales y plásticas e, incluso, sugerencias coreográficas que nutren este proceso de escenificación. Aun así, Rivas Cherif, como buen director de escena, intentaba potenciar el espectáculo, de la misma manera que lo había hecho Diaghilev con los ballets rusos, pero siempre «dejo a V. la interpretación coreográfica del argumento en absoluto».¹⁹ De hecho, en la misma epístola, el dramaturgo madrileño insiste:

Todas mis demás obras que V. haga han de ir firmadas: «*scenario de C. Rivas Cherif réglé par Argentine*». Y si no retiro mi repertorio!!! Usted es mi colaborador et comment! Y hemos de partir la *gloria* y el pequeño provecho. Repítaselo a [el mánager Arnold] Meckel [...]. Cuando V. ya no quiera bailar, dentro de muchos años, escribirá V. conmigo un libro, no de memorias, sino de baile puro [destacados en el original].

Esta última afirmación nos revela la complicidad creativa entre Rivas Cherif y la Argentina, un vínculo único, dentro de las colaboraciones de la Edad de Plata, que demuestra la ingente labor del dramaturgista de danza y sus aportaciones decisivas al ballet.

De hecho, esta obsesión por la coautoría del ballet se reitera en otras ocasiones, probablemente fruto de la visión contemporánea de la dramaturgia que poseía Rivas Cherif, próxima a la idea de una escritura del silencio que puede empezar en la mente y quizá trasladarse a notas textuales, pero que, irremediablemente, se materializa en un ir escribiendo con el propio cuerpo. Llama la atención, por ejemplo, que se hiciera pública esta vindicación del dramaturgo, quien interrumpe una entrevista que su amiga, la actriz y escritora Magda Donato, realiza a la Argentina para mostrar su indignación: «¿Pero por qué se empeñará esta mujer en no firmar conmigo? ¿Si estos argumentos son tan suyos como míos!»,²⁰ Precisamente esta manifestación de colaboración profunda, en la que los derechos y las autorías se difuminan en un proceso colectivo, son de compleja documentación en la danza por la falta de rastros materiales, como ya hemos comentado.

Sin embargo, las declaraciones privadas en las cartas y públicas en las entrevistas de Rivas Cherif han encontrado su correlato en las versiones que se conservan en el Fonds Argentina de la Bibliothèque-musée de l'Opéra de París, entre las que se encuentra la *pièce* 24, n.º 16, una reescritura del libreto de *El fandango de candil* de la mano de Antonia Mercé. A esta versión, que recoge algunas escenas, la acompaña una carta que da cuenta del proceder de la bailarina y de las estructuras circulares, de ida y vuelta, que estableció en los procesos previos al montaje, que incluso se mantenían por correspondencia a lo largo de los ensayos. La nueva reestructuración de la diégesis responde, por entero, a una necesidad de ajuste musical que ofrece unos cambios dramáticos sustanciales, como el adelanto de la entrada de unos personajes que refuerzan la algarabía y potencian el clí-

19 Carta de Cipriano de Rivas Cherif a Antonia Mercé *la Argentina*, 24 de octubre de 1927, MAE-IT, ref. 12980-12980bis; subrayado en el original.

20 DONATO, 1928, p. 21.

max —esto es, la escena en la que se descubre que la reina está bailando en el mismo local que el lumpen—. Antonia Mercé, sin haber cambiado ninguna palabra de las escritas por Rivas Cherif, las combina y reubica de tal manera que ofrece una nueva dramaturgia, un proceso común en las artes escénicas, sobre todo en las decisiones que deben tomar los directores de escena y/o los coreógrafos. De hecho, la carta que acompaña a esta versión va dirigida a Gustavo Durán, «para que se entere usted y Cipri[ano de Rivas Cherif] de cómo queda por fin», a quien insiste: «Dígame qué le parece y si está conforme».²¹ De esta manera, confirmamos que la creación de ballets adquirió una dimensión cooperativista en la Edad de Plata, sobre todo en modelos de compañías como esta.

No obstante, la relación de Rivas Cherif con los Ballets Espagnols necesitaría una revisión pormenorizada, ya que el autor acometió una empresa ardua entre la dramaturgia y la producción. Los numerosos contactos con compositores, como Conrado del Campo, Moreno Torroba o Joaquín Turina, o más jóvenes como Gustavo Durán y Gustavo Pittaluga, se reflejaron en las dos breves temporadas de la compañía entre 1927 y 1929, aunque sus esfuerzos han quedado como proyectos fosilizados, algunos aún por localizar, y no han trascendido a la historia del ballet español. Asimismo, las gestiones diversas en favor de la Argentina que se observan en la correspondencia afianzan la implicación excepcional de Rivas Cherif, quien aprovechaba su residencia en Madrid para proveer de creadores nacionales a la bailarina asentada en la capital francesa.

El caso de Enrique Fernández Arbós llama la atención por las peculiaridades de su contribución. El compositor se encargó de la orquestación de la *Iberia* de Albéniz, quien había sido su maestro y amigo, y de concebir un libreto singular. Fernández Arbós contribuyó a esta noción de dramaturgia de danza que venimos aplicando a la Edad de Plata porque, como le comenta a la Argentina,

no he cesado de ir añadiendo, y cambiando detalles hasta que, ahora, forma el asunto y la coreografía un solo cuerpo *con cada nota de la música*: ¡figúrese la facilidad de trabajo que esto representa para V. acostumbrada a crear todo, absolutamente todo, guiada solamente por la música que V. interpretaba! [...]. Esto no quiere decir que no pueda V. cambiar y crear todo aquello que le parezca, pero será ya sobre una base [cursiva en el original].²²

En efecto, el libreto del ballet *Triana*, conservado en el Fonds Argentina, elabora una correspondencia entre música y acción dramático-coreográfica sin precedentes, fruto de esta singular colaboración en la que músico y libretista se funden en la misma persona. Como puede inferirse de este fragmento, Fernández Arbós había comenzado a idear para la Argentina el ballet que llevaría por título *Yberia* «hace ya tres o cuatro años», lo que situaría el inicio del proyecto en torno a 1924, cuando el compositor planteaba dirigir la versión balletística de *El amor brujo* en la Ópera de París. Aunque no pensó en primera instancia en la Argentina, llama la atención que la tuviese en mente: «Si no pudiéramos tener a [Dora] la Cordobesita y se hiciera de esta última manera yo le había indicado (desde luego, salvo su parecer de Vd.) a Madame Charny para el personaje y el canto y a la Argentina para el

21 Carta de Antonia Mercé a Gustavo Durán, [junio-julio de 1927]. Bibliothèque-musée de l'Opéra, Bibliothèque nationale de France, Fonds Argentina (FA), *pièce* 24, 16 (5); reproducida en MURGA CASTRO, 2020, p. 78.

22 Carta de Enrique Fernández Arbós a Antonia Mercé, 26 de agosto de 1928, FA, *pièce* 25, 1, p. 1.

baile».²³ Meses más tarde, Manuel de Falla pareció posicionarse en favor de Antonia Mercé, que «desea mucho encargarse del papel de la heroína».²⁴ Es más, la Argentina subió como Candelas al escenario del Théâtre Trianon-Lyrique de París el 25 de mayo de 1925.

Los datos expuestos confirman que el ballet *Triana* podría ser parte de ese conjunto de ballets inspirados en un bailarín, como *Sonatina*. Sin embargo, la estrecha relación y la evolución del proyecto permiten confirmar una colaboración precipitada por las intenciones de Ravel para con la *Iberia*, de Albéniz, que pretendía preparar para Ida Rubinstein.²⁵ De esta manera, se puso en marcha la creación dramático-musical, en la que cabe destacar la participación activa del entorno de la Argentina para buscar un nuevo título: «No sé si sabrás de París que se ha debido cambiar el título del baile por estar inscrito ya en la Sociedad de Autores *Iberia* que hicieron los [Ballets] Suecos y serían muchas dificultades para ponerse de acuerdo, así que ha pensado Enrique con Esching [Eugène] Cools, Néstor [Martín-Fernández de la Torre] también, llamar el baile *A-Triana En Triana*» [tachado en el original].²⁶

De manera semejante —quizá sin los logros internacionales de la Argentina—, Encarnación López la *Argentinita* emprendió la dirección de su propia compañía en 1933, en una búsqueda de raigambre popular, con un estilo coreográfico menos estilizado que el de Antonia Mercé y en sintonía con los preceptos de sencillez y naturalidad. La Compañía de Bailes Españoles ofrece dificultades para su estudio, dada su naturaleza escudridiza, pero supone un proyecto fundamental que quizá hubiese logrado desempeñar la labor de una compañía pública de la Segunda República española de no haber fallecido Ignacio Sánchez Mejías en agosto de 1934.²⁷

En cualquier caso, Adolfo Salazar ya apunta una cuestión relevante en este comentario: «Cuando “la Argentinita” intentó llevar la danza popular de varias regiones a los teatros españoles o neoyorquinos, solamente logró una especie, fina, y atractiva del *variétés*, pero no otra cosa».²⁸ El musicólogo nos pone sobre la pista de las dificultades para encontrar una dramaturgia en el sentido que hemos visto hasta el momento, que cuente con una fábula y un tratamiento más cercano al ballet clásico. No obstante, está claro que sus proyectos tienen un fuerte germen dramático al concebir espectáculos guiados por un concepto popular, en el que la celebración, la fiesta y la expresión de los sentimientos de la vida cotidiana se reflejan a través del lenguaje coreográfico.

Así lo confirma Matía Polo: «Distanciándose de los ballets narrativos de La Argentina, Encarnación no trató de crear un nuevo lenguaje español, sino que focalizó su interés en una danza vinculada al folklore, con una construcción del material popular en la línea de

23 Carta de Enrique Fernández Arbós a Manuel de Falla, Cañete, 30 de agosto de 1924; reproducida en GALLEGO GALLEGO, 1990, p. 235. Las intenciones de Arbós para con *El amor brujo* se registran ya desde 1920, cuando se propone, con Martín Domínguez, montarlo en un festival de arte español en septiembre, en el Gran Casino de San Sebastián; cf. la carta de Enrique Fernández Arbós a Manuel de Falla, San Sebastián, 29 de julio de 1920; reproducida en GALLEGO GALLEGO, 1990, pp. 232-233.

24 Carta de Manuel de Falla a Enrique Fernández Arbós, Granada, 19 de diciembre de 1924; reproducida en GALLEGO GALLEGO, 1990, pp. 235-236.

25 Véanse la carta de Enrique Fernández Arbós a Ela, para que se la remita a Antonia Mercé, 23 de julio de 1928, FA, 25, 2, p. 2; y la carta de Enrique Fernández Arbós a Antonia Mercé, 24 de julio de 1928, FA, 25, 3, p. 3.

26 Carta de Ela a Antonia Mercé, 13 de enero de 1929, FA, 25, 11.

27 MURGA CASTRO, 2016, p. 143.

28 SALAZAR, 2014, p. 225.

García Lorca».²⁹ Aunque, desde nuestro enfoque, la idea de narratividad ofrece reparos teóricos, pues los ballet por definición deberían ser dramáticos —en un adecuado traslado de la terminología de la literatura a la danza—, esta reflexión de Matía Polo nos sitúa ante unas dramaturgias más conceptuales. La relación personal de la Argentinita con Ignacio Sánchez Mejías y Federico García Lorca también nos pone sobre aviso de la importancia que cumplieron como dramaturgistas y agentes externos de los espectáculos. El primero firmó bajo el pseudónimo de Jiménez Chávarri *Las calles de Cádiz* (1933) y *Las dos castillas* (1933). El segundo, de manera semejante al poema que inspiró el ballet *La romería de los cornudos*, compuso una canción que sirvió de núcleo diegético para *Café de Chinitas* (1933), entre otros cantares populares que continuaron las intenciones coreográfico-musicales de Lorca y de la Argentinita en la publicación de *Colección de canciones populares españolas* (1931).

Los encargos estrenados por otras compañías

Como cabe suponer, en el repertorio creado según las coordenadas expuestas en el anterior epígrafe, fueron muchas las piezas que quedaron a la espera de subirse a las tablas, y sus autores se encargaron de encontrarles un hueco en la escena de la Edad de Plata. Esas dramaturgias nacieron con un claro fin escénico y con la voluntad de cumplir el encargo de la bailarina, pero no se realizaron por motivos extraartísticos, generalmente circunstancias económicas. De haber tenido continuidad, quizá contaríamos con procesos de integración del dramaturgista en la escenificación. Por el contrario, solo tenemos noticias de autores que permanecieron en un segundo plano, que no participaron de una manera tan activa, al menos según se refleja en la poca documentación encontrada. En este caso, la diégesis era recibida por el coreógrafo, que elaboraba su transducción semiótica, en la que cabe intuir, por supuesto, un reajuste dramático según la estética y las necesidades escénicas. Los compositores, sin embargo, sí se mantuvieron más activos en los casos de inclusión de los ballets en otras compañías herederas.

Una de las curiosidades más interesantes de estos encargos heredados por otros bailarines es que nacieron del proyecto de los Ballets Espagnols de la Argentina, del que se contabilizan una treintena de proyectos de los que apenas montó seis. Dicho repertorio se convirtió, pronto, en el conjunto fundacional del ballet español, llamado a conformar las intenciones nacionales de una identidad y un arte coreográfico que reflejaran la modernidad y la tradición del país. Por ello, buena parte de los mismos se propusieron para su estreno en el ballet del Teatro Lírico Nacional, dirigido por María Esparza, dentro de la política dancística frustrada de la Segunda República, que, en efecto, ya había mostrado sus intenciones con la imposición del Lazo de la Orden de Isabel la Católica, en la noche del 3 de diciembre de 1931, a Antonia Mercé *la Argentina*, en el Teatro Español de Madrid, por el presidente en funciones Manuel Azaña.³⁰

No cabe duda de que esas dramaturgias conformaban un núcleo en el que las pretensiones primeras se heredaban y se adaptaban a las propuestas estéticas de los nuevos coreógrafos que las revisaban y, por ende, del equipo destinado a representarlas. Algunos casos han sido recientemente conocidos a través de la prensa, por lo que ofrecemos un panorama breve.

29 MATÍA POLO, 2014, p. 210.

30 Para más información sobre esta cuestión, véanse COELLO HERNÁNDEZ, 2021 y MURGA CASTRO, 2016.

El 8 de noviembre de 1933, en el Teatro Calderón de Madrid, se estrenó *La romería de los cornudos*, por la ya citada Compañía de los Bailes Españoles de la Argentinita. En esa ocasión, cabe suponer que los autores del libreto, tanto Federico García Lorca —autor del «Romance de Fuente Viva», que servía de inspiración y se proponía en los libretos como romanza cantada por el personaje de Solita, aunque eliminado para la versión de la Argentinita— como Cipriano de Rivas Cherif, participaron de manera activa a pesar de que el ballet estaba escrito desde 1927 y compuesto por Gustavo Pittaluga desde comienzos de los años treinta. La estilización de la Argentina y, por tanto, la forma de concretar la dramaturgia de los Ballets Espagnols se vio finalmente sustituida por el estilo coreográfico de la Argentinita, más centrado en lo folklórico y lo flamenco.

Nuevamente, Rivas Cherif veía un ballet suyo representado por María Esparza —del que no se tenían noticias hasta ahora—, la que fuera colaboradora del Teatro de Arte de Gregorio Martínez Sierra en el Eslava y primera bailarina del Teatro Real de Madrid hasta 1925. En efecto, el 24 de abril de 1933, en el Teatro Español, dentro de una velada organizada por la Cámara del Libro, se bailaba *La gitanilla*, una adaptación balletística de la novela ejemplar de Miguel de Cervantes propuesta en 1927 a la Argentina por Rivas Cherif.³¹ En esas fechas, además, la bailarina clásica acometía sus labores como directora y formadora del cuerpo de baile del Ballet del Teatro Lírico Nacional, aunque ya en agosto se frustraba dicho proyecto de ballet institucional.³²

El estreno de *Corrida de feria* supuso un hito dentro de las puestas en escena de ballets españoles. La creación de la obra se emprendió a lo largo de 1929, pues así se la había encargado Salvador Bacarisse a su primo Mauricio en la primavera de aquel año en el que la Argentina preparaba el estreno de *Juerga*, de Tomás Borrás, y de *Triana*, de Enrique Fernández Arbós.³³ Por tanto, de haber sobrevivido los Ballets Espagnols a sus últimos estrenos en el verano de 1929, se hubiese integrado en el proyecto de la Argentina. No obstante, la composición recibió muy pronto el beneplácito de la crítica y la partitura mereció el premio nacional de los Concursos del Estado de 1931,³⁴ lo que demuestra la estrecha relación de ese ballet con la impulsión, desde las políticas republicanas, de un imaginario nacional entre la tradición y la vanguardia. No obstante, el fallecimiento de Mauricio Bacarisse, el 4 de febrero de 1931, convirtió el libreto de *Corrida de feria* en una obra cerrada desde muy pronto, a la que probablemente se le hicieron pocos cambios.

Apenas tenemos noticias de las condiciones de representación del estreno de este ballet, el sábado 16 de junio de 1934, en el Teatro Calderón, como celebración lírica de fin de temporada, por Goyita Herrero. La prensa insistía en la preeminencia de lo pantomímico, por lo que cabe suponer que esta característica se impuso a la danza.³⁵ En sintonía con

31 Así consta en la prensa; cf. «El Día de Cervantes y la Fiesta del Libro», *La Época*, Madrid, 21 de abril de 1933, p. 1; «Cámara Oficial del Libro de Madrid», *Ahora*, Madrid, 21 de abril de 1933, p. 21; «La fiesta del libro», *El Sol*, Madrid, 22 de abril de 1933, p. 2 y «Mañana empieza la semana del libro», *Luz*, Madrid, 22 de abril de 1933, p. 10.

32 Véase «El Teatro Lírico Nacional. Una visita a las bailarinas que iban a formar su cuerpo de baile», *Heraldo de Madrid*, Madrid, 7 de agosto 1933, p. 5.

33 Carta de Salvador Bacarisse a Mauricio Bacarisse, 17 de abril de 1929; reproducida en PÉREZ, 1992, p. 188.

34 «Concierto europeo español», 1932, p. 5.

35 «Ópera mínima en el Calderón», *Heraldo de Madrid*, Madrid, 13 de junio de 1934, p. 4; «Calderón: "Selecciones líricas" obtienen un gran éxito en su presentación», *Heraldo de Madrid*, Madrid, 18 de junio de 1934 y H. «Calderón. Festival lírico», *Luz*, Madrid, 18 de junio de 1934, p. 10.

la síntesis de tradición y vanguardia, el 1 de noviembre de 1938 se estrenó la reconocida versión con coreografía y protagonismo de Joan Magrinyà en el Liceo de Barcelona, en un homenaje de despedida a las Brigadas Internacionales organizado por el Comisariado General de los Ejércitos de Tierra y auspiciada por el propio compositor, Salvador Bacarisse, director del Liceo en aquel momento. La dirección artística de Eugenio Casals, la escenografía de Josep Castells y el figurinismo de Manuel Muntanyola dan buena cuenta de la actividad colaborativa que rodeó al montaje, en el que pudo ser necesaria una revisión dramática acometida por la puesta en común de estos profesionales.

Las obras inspiradas en un bailarín concreto

Como cabe suponer, las obras que surgen desde la inspiración o pensando en un bailarín concreto se distancian, en su proceso de composición, de los encargos y de las colaboraciones, y se asemejan, a nuestro entender, a los procesos de montaje del repertorio heredado que se ha explicado en el anterior epígrafe. Estas piezas apenas alcanzaban los escenarios en la Edad de Plata, precisamente porque venían dadas desde fuera de la compañía y no se entendían como obras originales. Algunos ejemplos son *El desierto* (1930), con música de Gustavo Pittaluga y libreto de Felipe Ximénez de Sandoval; o *Una noche en el museo* (1930), con libreto de Carlos de Batlle y música compuesta, posiblemente, por Joaquín Nin, que se han localizado en el Fonds Argentina de París y documentado en la correspondencia. Estas propuestas balletísticas irrealizadas, que no han trascendido a un relato histórico de la danza, nos hacen intuir la incesante actividad creativa de autores de otros ámbitos en torno al arte coreográfico de la Edad de Plata y podrían sugerir una historia alternativa de este periodo tan fructífero.

Por esa razón, en este grupo solo cabría pensar en *Sonatina*, de Ernesto Halffter, quien señalaba la independencia de su concepción dramática de la compañía al quejarse al mánager de la Argentina por la decisión de vender los derechos de la obra, que tenía por diez años, a cambio de 50 000 francos: «De todos los ballets montados por Antonia seguramente es el mío el único que no ha sido encargado prontamente por ella (desde luego exceptuando *El Amor Brujo* que estaba compuesto y estrenado hace muchos años). Lo hice libremente y después de tenerlo terminado tuve ocasión de hacérselo oír y fue cuando ella lo aceptó».³⁶ No obstante, la bailarina le comentaba a Manuel de Falla que «a él y Esplá son los primeros a quien les pedí su colaboración»,³⁷ y quizá fuesen las insistencias del maestro³⁸ por su pupilo Halffter las que propiciaron el estreno, que se retrasó por la partitura. Aun así, la Argentina lo representó por primera vez el 18 de junio de 1928, en el Théâtre Fémina de París, con escenografía de Federico Beltrán Massés, y se reestrenó, con la danza final que no pudo coreografiarse en la temporada anterior, el 29 de mayo de 1929, con decorados de Mariano Andreu. Las vicisitudes en el plan dramático tuvieron su correlato en lo escénico.³⁹ En la segunda versión, por

36 Carta de Ernesto Halffter a Arnold Meckel, 31 de octubre de 1933, FA, 28, 9, p. 1.

37 Carta de Antonia Mercé a Manuel de Falla, 15 [de octubre de 1927], Archivo Manuel de Falla (AMF), sign. 7276-033 (1-4); reproducida en MURGA CASTRO, 2020, p. 100.

38 Véase Carta de Manuel de Falla a Antonia Mercé, Granda, 10 de octubre de 1927, AMF, sign. 7276-044; y Carta de Manuel de Falla a Antonia Mercé, Granada, 17 de mayo de 1928, AMF, sign. 7276-048.

39 MURGA CASTRO, 2017, pp. 156-161.

ejemplo, se recogían cambios en el argumento según el programa de mano, lo cual no es baladí, pues «esta modificación, aunque pequeña, tiene trascendencia ya que en primer lugar se hace sin consultar a Halffter, que firmaba el libreto, y en segundo lugar porque los movimientos grotescos que el músico intercaló en la “Danza final” pensando en el dragón ahora carecían de sentido».⁴⁰

Así pues, la proactividad y el intercambio de pareceres expuestos en el primer epígrafe de encargos y colaboraciones desaparecen y se impone una unidireccionalidad desde la dirección escénica y la coreografía. La distancia estético-temática de Halffter y la Argentina fue señalada por la crítica, lo que confirma que según la integración de los agentes en el equipo y la compañía repercutió en positivo o negativo en el resultado. Asimismo, resulta fundamental que el dramaturgista de danza fuese consciente de su labor y de colaborar en la integración de los elementos que, en otro orden de cosas, se había encargado de cerrar de una manera férrea Ernesto Halffter, al establecer un *continuum* entre dramaturgia y música de difícil modificación.

Las obras al margen de la escena

Este epígrafe adquiere una significación fundamental en nuestra hipótesis, pues la escritura balletística al margen de la escena, por puro recreo creativo o por innovación estética, sugiere la consolidación durante la Edad de Plata de un nuevo género literario: el ballet. A semejanza de los textos teatrales o de los guiones radiofónicos y cinematográficos, esta escritura tendría una naturaleza dual y su objetivo sería la realización última y completa en otros medios no lingüísticos, o al menos no solo de naturaleza lingüística. Sobre esta cuestión aún hay muchos datos que aportar y reflexiones que ofrecer, pero sucintamente presentamos dos ejemplos reveladores.

Por un lado, y a falta de un estudio pormenorizado, encontramos la versión balletística de *El amor brujo*, que se desarrolló entre 1919 y 1921.⁴¹ El inicio de una versión de ballet de la gitanería parece estar estrechamente vinculado con el éxito que había supuesto el ballet *El sombrero de tres picos*, estrenado el 22 de julio de 1919 en el Alhambra Theatre de Londres, a cargo de los Ballets Russes de Diaghilev y con la publicación de la partitura en la editorial Chester, cuya firma se realizó en diciembre de 1919 y cuyos materiales debían haber sido enviados antes del 1 de enero de 1921.⁴² Son múltiples las ideas de Gregorio Martínez Sierra sobre esta adaptación que acometieron María de la O Lejárraga y Manuel de Falla, quien terminó solo la dramaturgia tras el enfado con el matrimonio —Lejárraga y Martínez Sierra— en 1920. Las intenciones de representarlo rodearon estas reescrituras, pero quizá la falta de medios o de condiciones idóneas, sobre todo en lo referente a los protagonistas de la pieza, retrasaron su puesta en escena hasta 1925, como ya se ha comentado. Por tanto, se trata de un proyecto desvinculado de bailarines concretos, sin estrenos cercanos y como ejercicio virtual, lo que reafirma que los libretos funcionaban como herramientas a pesar del tiempo, como una manera de fosilizar la fábula que el cuerpo debía revivir con posterioridad.

Más elocuente resulta la historia de *Don Lindo de Almería*, concebida por el escritor José Bergamín, quien se lo enviaba a Falla con la siguiente definición:

40 MENÉNDEZ SÁNCHEZ, 2002, p. 562.

42 Véanse los contratos en *ibidem*, pp. 215-216.

41 Esta teoría la comparte también GALLEGO GALLEGU, 1990.

Se trata, como Vd. *verá*, de un simple juego escénico, suscitado imaginativamente en mí por su música y por la pintura de Picasso. No sé si habré logrado sintetizar, clara y sencillamente —picante estímulo de ironía— la *visión* andaluza que a Vds. debo. No hay extravagancia ni disimulado alegorismo en mi propósito; hay un intento de expresión, de forma, puramente (pasión y burla, al cabo) [cursiva en el original].⁴³

La obra, de 1926, nació como un ejercicio de una fuerza literaria y escénica semejante a las danzas de Ramón Gómez de la Serna o los argumentos y libretos que Tomás Borrás recogió en *Tam tam* (1931), un punto difuminado entre la protesta contra la palabra desde el propio código lingüístico y la reivindicación de una renovación para la escena y para el concepto de andalucismo. Aunque Nigel Dennis⁴⁴ señala que Rodolfo Halffter recibió el argumento a finales de 1934, o que Bergamín confesaba que Falla intercedió para que le llegara al joven compositor, ya en 1932 se programaba como repertorio del Teatro Lírico Nacional,⁴⁵ lo cual nos sirve para reafirmar las pretensiones escénicas de Bergamín para con su pieza, que había nacido, según él, para los Ballets Russes de Diaghilev. En cualquier caso, dicho trabajo fue creciendo al margen de la escena, en los límites en los que se encuentran lo literario y lo escénico, y se convirtió, luego, en el primer ballet del exilio republicano, estrenado el 9 de enero de 1940, por la compañía La Paloma Azul, en el Teatro Fábregas de Ciudad de México. *Don Lindo de Almería* se convertía, así, en el paradigma de la escritura intermedial, en una dramaturgia que crecía y se materializaba, incluso, en los vestigios dispersos de una Edad de Plata, interrumpida por la Guerra Civil, que seguía latiendo más allá de las fronteras nacionales, como culminación de la búsqueda incesante del ballet español.

Conclusiones

Las relaciones entre literatura, teatro y danza, por tanto, alcanzaron unas cotas singulares en la Edad de Plata, semejantes a las que se experimentaron en otros países europeos con anterioridad al siglo xx, como Francia, Italia o Rusia. El primer tercio del siglo xx se constituyó como una búsqueda del ballet español en la que se incorporaba en las compañías dancísticas la figura del dramaturgista. Como se ha expuesto, la idea del libretista que concibe una pieza aislado en su despacho y se desentiende de la creación se desarma para reforzar la imagen de un agente creativo crucial en los procesos de escenificación, que interviene en la concepción escénica y soluciona desde la dramaturgia los problemas surgidos. Solo así podemos entender la riqueza de estos ballets españoles, donde recalaban artistas nacionales provenientes de la música, la pintura, la moda, la coreografía y la dramaturgia. Además, el empleo de este concepto cimenta la naturaleza escénica de las contribuciones de estos autores y desdibuja la noción de la palabra como epicentro, lo que supone ir en contra de la naturaleza corpórea de la danza. No obstante, esta forma de entender la colaboración literaria no deja de ser paradójica con nuestra propuesta del ballet como género literario —que se publica con fines estéticos y renovadores y que se define por ser una herramienta escénica más— y choca diametralmente con las limitaciones documentales, pues apenas se conserva la palabra —en forma de libretos, notas, programas de manos, partituras y cartas— como testimonio de esa escritura del silencio que rompe las barreras del *logos*.

43 Carta de José Bergamín a Manuel de Falla, ca. 1926; reproducida en DENNIS, 1988, p. 17.

44 *Ibidem*, p. 49.

45 «El sábado se inaugurará la temporada en el Calderón», *La Época*, Madrid, 20 octubre de 1932, p. 1.

BIBLIOGRAFÍA

- «Concierto europeo español», *Ondas*, Madrid, 21 de mayo de 1932, pp. 4-5.
- AGUILERA SASTRE, Juan, y AZNAR SOLER, Manuel. *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Dirección de Escena de España, 1999.
- ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio. «La danza en España durante la Edad de Plata (1915-1939). Hacia un ballet nacionalista», en E. Torres Clemente, F. J. Giménez Rodríguez, C. Aguilar Hernández y D. González Mesa (eds.), *El amor brujo, metáfora de la modernidad. Estudios en torno a Manuel de Falla y la música española del siglo xx*, Madrid-Granada, Centro de Documentación de Música y Danza-INAEM-Fundación Archivo Manuel de Falla, 2017, pp. 725-767.
- ÁVILA AGUILAR, Marta. «Danza y dramaturgia. Sin dramaturgia nada se sostiene», *Escena. Revista de las artes* (Costa Rica) 72 (2013), pp. 75-82; disponible en línea: <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/escena/article/view/14459> [consulta: 18-08-2022].
- COELLO HERNÁNDEZ, Alejandro. «Antonia Mercé, la Argentina, y Cipriano de Rivas Cherif en *El fandango de candil* (1927): gestación y análisis dramático», *La investigación en danza. Madrid online 2020*, Valencia, Mahali, 2020, pp. 73-76.
- «“Una invitación a viajar por España”: el repertorio de Antonia Mercé, la Argentina, dentro de la política dancística de la II República Española», *Tenso Diagonal* 11, enero-junio (2021), pp. 114-136; disponible en línea: <https://www.tensodiagonal.org/index.php/tensodiagonal/article/view/306/250> [consulta: 19-08-2022].
- DENNIS, Nigel. «Historia de *Don Lindo de Almería* (1926-1940-1986)», en J. Bergamín, *Don Lindo de Almería*, Valencia, Pre-Textos, 1988.
- DONATO, Magda. «Hablando con Antonia Mercé, la Argentina», *Estampa*, Madrid, 22 de mayo de 1928, pp. 21-22.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *Semiótica del teatro*, Madrid, Arco/Libros, 1999.
- FRATINI, Roberto. *Escrituras del silencio. Figuras, secretos, conspiraciones y diseminaciones de una dramaturgia de la danza*, México, Paso de Gato-Universidad de Guadalajara e INBA-CITRU, 2018.
- FUENTES MEDRANO, Álvaro. *El dramaturgista y la deconstrucción en la danza*, México, Escenología 2014.
- GALLEGU GALLEGU, Antonio. *Manuel de Falla y El amor brujo*, Madrid, Alianza, 1990.
- MAINER, José Carlos. *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid, Cátedra, 1981.
- MATÍA POLO, Inmaculada. «Mujeres en la escena: la “Compañía de bailes españoles” de “la Argentinista” y el estreno de *El amor brujo* (1933)», *Raudem. Revista de estudios de las mujeres* 2 (2017), pp. 203-217; disponible en línea: <https://doi.org/10.25115/raudem.v2i0.598> [consulta: 19-08-2022].
- MENÉNDEZ SÁNCHEZ, Nuria. «Sonatina de Ernesto Halffter y Antonia Mercé: cooperación entre artistas en la gestación de un ballet español», en B. Lolo (coord.), *Campos interdisciplinares de la musicología: V Congreso de la Sociedad Española de Musicología (Barcelona, 25-28 de octubre de 2000)*, vol. 1, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2002, pp. 553-569.
- MURGA CASTRO, Idoia. «Hacia un ballet nacional. La política dancística de la Segunda República», en I. Murga Castro y J. M. López Sánchez, *Política cultural de la Segunda República Española*, Madrid, Pablo Iglesias, 2016, pp. 125-147.

- *Escenografía de la danza en la Edad de Plata*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2017.
- (dir.). *Antonia Mercé, la Argentina. Epistolario 1915-1936*, Madrid, Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música, 2020.
- OLMEDILLA, Juan G. «Madame Argentina, Chevalier de la Legión d'Honneur, y gloria del baile español», *Crónica*, Madrid, 5 de abril 1931, pp. 9-10.
- PAVIS, Patrice. *Diccionario del teatro*, Barcelona, Paidós, 1998.
- PÉREZ, Roberto, «Mauricio Bacarisse y el teatro», *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Barcelona, 21-26 de agosto de 1989*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992, pp. 183-190.
- RIVAS CHERIF, Cipriano de. «Los “bailetes” de la Argentina», *ABC*, Madrid, 9 de agosto de 1928, pp. 11 y 13.
- SALAZAR, Adolfo. *La danza y el ballet: introducción al conocimiento de la danza de arte y del ballet*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 2014.

El Museo de Arte Moderno durante la Segunda República: el arte nuevo como estrategia política y cultural

Álvaro Notario Sánchez
Universidad de Castilla-La Mancha

La intelectualidad que gobernó en España durante los años de paz de la Segunda República, especialmente durante el primer bienio y en los últimos meses del Frente Popular, se apoyó en un equipo de gestores culturales que renovaron las entrañas del sistema artístico español como base de la imagen política que querían trasladar al resto del mundo. La recuperación del grupo de Artistas Ibéricos, la reformulación del reglamento de las Exposiciones Nacionales y la proyección de los artistas españoles de vanguardia en el extranjero fueron solo algunas de las medidas que se adoptaron para señalar el cambio de rumbo de la política cultural española.

Junto a estas iniciativas, los museos y sus nuevos patronatos vivieron una época de florecimiento con importantes remodelaciones, un fuerte impulso a las instituciones museísticas en las provincias y el nacimiento de nuevos centros dedicados a la memoria de artistas y literatos españoles de renombre, entre ellos el Museo Julio Romero de Torres o el Museo Lope de Vega. La museología española se consolidó a nivel internacional, mostrando una imagen actual y rompedora, tanto en la gestión como en las nuevas políticas artísticas, que quedó patente en la organización de la Conferencia de Museos celebrada en 1934 en Madrid, enfocada a la arquitectura de los mismos.

Sin embargo, el proyecto de mayor envergadura fue la actualización del Museo de Arte Moderno, como reflejo del cambio ideológico que estaba experimentándose. Con la reordenación de sus colecciones y el concurso convocado para la construcción de un nuevo edificio, el arte contemporáneo español se situaba entre los baluartes de la modernidad pretendida para la nación. Dentro de esa estrategia renovadora, fue la política de exposiciones temporales la que evidenció la llegada de un nuevo tiempo.

Las políticas culturales republicanas

En palabras de Jaime Brihuela, la Segunda República realizó «una labor modernizadora del imaginario artístico colectivo».¹ La política y el arte se unieron para abandonar el historicismo en la búsqueda del compromiso social y de la denuncia pública, comenzando a utilizarse el término *vanguardia* con un doble significado, como se venía haciendo en el resto del continente: por un lado, como renovación estética, y, por otro, como implicación política.²

1 BRIHUEGA SIERRA, 2016, p. 67.

2 PÉREZ SEGURA, 2003, p. 26.

Junto a la frenética actividad que vivieron los museos españoles, en el ámbito de las artes plásticas, la estrategia de promoción y renovación tuvo que ver con la acción sobre los certámenes oficiales, el apoyo a la Sociedad de Artistas Ibéricos (SAI)³ y los intercambios expositivos con el extranjero, además de la reformulación del Museo Nacional de Arte Moderno.⁴ Durante ese periodo, bajo los novedosos proyectos de la Dirección General de Bellas Artes (DGBA) —con Ricardo de Orueta y Eduardo Chicharro, principalmente—, se vivieron tiempos palpitantes en la promoción de los artistas españoles de la vanguardia.⁵

En este sentido, tuvo especial trascendencia la reaparición de la SAI, que en mayo de 1931 publicó su manifiesto, tras reorganizarse en el Ateneo madrileño.⁶ Dentro de sus propósitos, cabe destacar la publicación de la revista *Arte*, dirigida por Manuel Abril. Pese a contar solo con dos números —el primero, publicado en septiembre de 1932, y el segundo, en junio de 1933—, pretendía ser el reflejo de las actividades desarrolladas por el conjunto de artistas de vanguardia. Además de organizar exposiciones de pintura y escultura, tenía la intención de programar conciertos de música de cámara o conferencias.

En la presentación de la revista, en el primero de los números publicados, se hizo una completa declaración de intenciones, dirigiéndose al Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes (MIPBA) y a la DGBA, y anunciando que la SAI se había reorganizado e iba a luchar por la presencia de sus artistas:

El mundo de la plástica ha vivido en los últimos cien años el siglo más espléndido, más esencial y profundo que haya podido nunca existir en la Historia de las Artes [...]. Pues bien; este movimiento —que ocupa un siglo entero, y que ha llenado y llena el mundo todo— no ha pasado jamás por Madrid, y casi no ha pasado por España. Los autores extranjeros, que fueron en etapas sucesivas formando esa evolución, no pasaron jamás por España. Los autores españoles que se incorporaron a esa evolución no consiguieron jamás venir a España, o fueron —cuando alguno apareció, muy pocas veces —objeto de escarnio y desprecio [...]. Centenares de maestros consagrados de todas partes del mundo —españoles varios de ellos, que entraron ya en los Museos europeos y americanos— no han conseguido aquí ni entrar en los Museos ni ser jamás exhibidos ante el público de España. Esto es criminal para un pueblo, y tanto más criminal cuanto que ya no podrán, ni ustedes, ni otros, ni nadie, subsanar parte del daño. El Museo Moderno de España no podrá jamás en la vida tener ya una representación, ni aun modesta, de ese siglo representativo de que hablamos, porque hoy costaría millones adquirir unos cuantos cuadros, que hubieran podido ser adquiridos a su tiempo por poquísimo dinero [...]. Por hoy, baste con esta introducción, en la que nada pedimos a V. E. sino esto: que vea nuestros propósitos, que tome nuestras palabras en consideración, si las halla razonables, y que haga lo posible para que él, o nosotros, o quienquiera, organice la vida de las artes con arreglo a normas nuevas, de acuerdo con la Historia y la Cultura.⁷

Los artistas y críticos defensores de la SAI plasmaron en sus artículos la libertad que pedían para España, en línea con las nuevas políticas educativas y culturales que el Gobierno progresista republicano planteaba. De este modo, destacaron el texto de Manuel

3 LOMBA SERRANO, 1995, pp. 85-86.

4 JIMÉNEZ-BLANCO CARRILLO DE ALBORNOZ, 1989, pp. 30-31.

5 CABAÑAS BRAVO, 2009, pp. 180-182.

6 «Sociedad de Artistas Ibéricos», *El Sol*, Madrid, 2 de mayo de 1931, p. 2.

7 ABRIL, 1932.



Figura 1

Inauguración de la «Exposición Nacional de Bellas Artes» en 1932. *Nuevo Mundo*, 27 de mayo (1932), p. 28, Madrid. Biblioteca Nacional de España.

Abril «El Paraíso perdido y el arte moderno» y las reflexiones de Ángel Ferrant sobre «El Estado y las Artes Plásticas. Diseño de una configuración escolar», además de los análisis de artistas como Torres García, Guillermo de la Torre e, incluso, las meditaciones de Alberto Sánchez sobre su plástica escultórica en «Palabras de un escultor».

Con la SAI, y siguiendo la tradición catalana de asociacionismo, surgieron asociaciones y agrupaciones de artistas, como la AGAP (Agrupación Gremial de Artistas Plásticos), en 1931, y sus derivaciones, hasta convertirse en la Nueva Federación de las Artes; el Grupo de Arte Constructivo, creado en 1933 en torno a Torres García; la AEAR (Asociación de Escritores y Artistas Revolucionarios), en el mismo año; o la ADLAN (Amics del'Art Nou) en Barcelona, en 1935, impulsora de la exposición itinerante de Picasso durante 1936.⁸

Sin duda, las actuaciones sobre las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes fueron las que mayor impacto tuvieron en la proyección de la modernidad artística, con un cambio de rumbo respecto a las precedentes. Con carácter bianual, se celebraron en los palacios del Retiro las muestras de 1932, 1934 y 1936, aunque esta última solo estuvo abierta al público durante unos días antes el estallido de la Guerra Civil. Sin embargo, de todas ellas se publicó un catálogo oficial con las obras expuestas (figura 1).

En la selección de artistas de cada una de las muestras nacionales celebradas en el periodo republicano resalta la alta participación de autores que representaban la modernidad, entre ellos, miembros de la SAI y de otras agrupaciones de vanguardia, así como los habituales en los Salones Independientes y academicistas «modernizados».⁹

8 PÉREZ SEGURA, 2003, p. 26.

9 BRIHUEGA SIERRA, 2016, p. 70.

Si Orueta, como hombre de leyes, se ocupó, en sus etapas frente a la DGBA, de la protección del patrimonio, en términos generales, el pintor Chicharro dedicó sus esfuerzos a la reformulación de las exposiciones, así como a la formación de los artistas: «Quiero ocuparme de que las Escuelas de Artes y Oficios vuelvan a Bellas Artes y estudiar una reforma, que se hace imprescindible en el seno de las mismas, reorganizándolas en verdaderas Escuelas de trabajo útil y en talleres-estudios, donde el alumno aproveche con fruto sus enseñanzas».¹⁰

Aunque la muestra de 1932 ya supuso un cambio sustancial, con la participación de Manuel Abril en el jurado, Chicharro quiso modificar el reglamento de las Exposiciones Nacionales, ya que la estructura organizativa, tanto en los comités seleccionadores como en los jurados, se caracterizaba por un gran conservadurismo.¹¹ De esta manera, el reglamento que regía las exposiciones fue modificado en marzo 1934,¹² meses antes de la siguiente muestra, introduciéndose algunas novedades con la pretensión de erradicar la endogamia en la composición del jurado, la selección de artistas y los galardonados, con el fin último de renovar el espíritu de la exposición.

A las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes y a los Salones de Otoño¹³ se sumaron las muestras organizadas por la Sociedad Española de Amigos del Arte, entre las que destacaron la de alfombras españolas de 1933¹⁴ y la de encuadernaciones en 1935.¹⁵ Además, Eduardo Chicharro tenía intenciones de ampliar la oferta expositiva, favoreciendo la creación de los artistas dedicados al diseño, como refleja en una entrevista de 1934, en la que habla de sus proyectos al frente de la DGBA:

Pienso organizar para el año 1935 una Exposición de Arte Decorativo, que alternará con las nacionales. Está este arte muy abandonado, teniendo en ello gran parte de culpa la propia Exposición nacional, donde las salas de lo decorativo están pretéritas. Además, pienso dar el incremento que merece el Museo de este nombre, con miras a que sea un vivo reflejo del arte español, donde se puedan adquirir obras y donde se familiarice al público con el buen gusto y el esfuerzo de nuestros artistas en el arte aplicado. Así quiero ocuparme del grabado como merece su importancia, a fin de que este arte tome los vuelos que es preciso.¹⁶

En cuanto al papel de la promoción internacional de los artistas españoles contemporáneos, además de culminar proyectos del periodo anterior —como la aplazada exposición de Oslo, que finalmente se celebró en verano de 1931—, destacó la exposición en Copenhague. Esta fue la primera muestra en el extranjero en la que colaboraron de forma oficial la SAI y la renovada Junta de Relaciones Culturales. Junto a la de Berlín,¹⁷ estas dos muestras fueron las más importantes que organizó la República en el bienio progresista, con el fin de proyectar una nueva imagen de Estado en el continente europeo.¹⁸

10 PRADOS LÓPEZ, 1934, p. 176.

11 DE PANTORBA, 1980 (1948), pp. 295-304.

12 AGA, Educación (5), 31/7422: Reglamento de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1934.

13 En cuanto a los Salones de Otoño, que venían celebrándose desde 1920 de manera ininterrumpida —a excepción del año 1926—, continuaron desarrollándose en el mes de octubre de cada año en los palacios del Retiro, teniendo lugar el último de ellos en 1935, por las cuestiones bélicas conocidas.

14 ROMANO, 1933b.

15 HUESO, 1935.

16 PRADOS LÓPEZ, 1934, p. 176.

17 ABRIL, 1933.

18 PÉREZ SEGURA, 2003, pp. 104-107 y 128.

Muchos proyectos se vieron frustrados por los constantes cambios políticos, por lo que exposiciones de arte español de vanguardia, como las de París, Londres, Düsseldorf, Zúrich, La Haya o Colonia, no se llevaron a cabo. Sin embargo, la obra de artistas españoles pudo contemplarse fuera de nuestras fronteras, en Venecia en 1934¹⁹ o en el Colegio de España en París en mayo de 1935, y en la misma ciudad, en 1936, con una gran exposición en el Centro de Arte Jeu de Paume.²⁰

Sobre esta última muestra escribió Manuel Abril una amplia crónica en la revista *Blanco y Negro*, poniendo de manifiesto la convivencia en ella de los grandes nombres de españoles contemporáneos, de reconocido prestigio, con los nuevos artistas, que salían por primera vez de España a darse a conocer, respaldados por la República:

¿Qué aspecto del arte español puede contemplar hoy, en nuestra exposición, el parisiense? En un grupo Eugenio Hermoso, López Mezquita, Chicharro, Valentín Zubiaurre. En otra sala Ignacio Zuloaga. En otra, José M.^a Sert; en otra, el escultor Mateo Hernández. En otras dos, Solana y Vázquez Díaz; en otra Pablo Gargallo. Dos salas retrospectivas, dedicadas, la una a Juan Gris; la otra a María Blanchard; una colección de cuadros—también en la sección retrospectiva de Juan Echevarría, el pintor vasco, que falleció hace tres años. Y, por último —en la serie de salas especiales— una dedicada a Picasso [...]. La Exposición, sin embargo, no está constituida solamente por los autores citados: el cuerpo del ejército es muy otro y no por cierto, formado con soldados rasos [...]. Los que quieran encontrar una tendencia que pudiéramos llamar «constructivista» o también quizás neotradicional y humanista vean el grupo que forman Roberto Balbuena, Rosario de Velasco, Pedro de Valencia y Genaro Lahuerta, Muntaner, Teresa Condominas, José y Margarita Frau, Norah Borges, Santasusagna, Hipólito Hidalgo de Caviedes y Marisa Pinazo.²¹

Como manifestaba Chicharro en aquella entrevista a la que ya hicimos referencia, entre sus intenciones estaba organizar «aquí Exposiciones de extranjeros y de españoles fuera de España. Y, como final, tengo la noble pretensión de celebrar en Madrid una Exposición Internacional lo antes posible». ²² Pese a que esta última idea no pudo llevarse a cabo, la nueva imagen de España en el extranjero a través del arte contemporáneo quedó absolutamente renovada, siendo la «Exposición Internacional de París» de 1937 el cénit de la modernidad que había ido fraguándose en los años previos.

El Museo de Arte Moderno en el periodo republicano

Desde su inauguración en agosto de 1898, la institución se encontraba ubicada en las dependencias del grandioso Palacio de Biblioteca y Museos, compartiendo espacio con la Biblioteca Nacional y el Museo Arqueológico. El museo que nos ocupa se situaba en las salas de la planta baja del edificio, en el ángulo en el que confluyen la calle Villanueva y el Paseo de Recoletos, espacio que también compartía con el Archivo Histórico Nacional, la Junta Nacional de Bibliografía y Tecnología Científicas o la Asociación de Amigos del Arte.

19 MÉNDEZ CASAL, 1935.

20 BRIHUEGA SIERRA, 2016, pp. 74 y 75.

21 ABRIL, 1936.

22 PRADOS LÓPEZ, 1934, p. 176.

Como la gran mayoría de museos dedicados al arte contemporáneo en el resto de Europa, el Museo de Arte Moderno se fundó a finales del siglo XIX, aunque ya nació como una institución anticuada y conservadora. Sus fondos crecían con la pintura de historia que se premiaba en las exposiciones nacionales, dejando a un lado a la verdadera vanguardia artística, es decir, a los artistas internacionales, entre los que había importantes representantes españoles. Pese a que la colección solo se componía de obras de artistas españoles posteriores a Goya, existieron problemas de espacio desde el primer momento, hasta el punto de reestructurar los fondos, enviándose en depósito parte de las colecciones a museos provinciales, especialmente las obras del siglo XIX.

La instauración de la República supuso un soplo de aire fresco, aunque Orueta no era de la total confianza de los «modernos» por su trayectoria academicista y arqueológica. Sin embargo, pese a las proclamas populares de los artistas en los primeros días, el rumbo del museo cambió de forma radical, no solo por el respeto al arte moderno del nuevo director de Bellas Artes, sino por el de su futuro dirigente.²³

Antes de la elección del director del museo, se constituyó un nuevo patronato compuesto por artistas, escritores, intelectuales y arquitectos de la talla de Ignacio Zuloaga, que ejerció su presidencia; el propio Juan de la Encina, como vicepresidente, y un grupo de trece vocales: Valle Inclán, Benedito, Benlliure, José Capuz, Juan Echevarría, Juan Cristóbal, Luis Lacasa, López Mezquita, Antonio Méndez Casal, Margarita Nelken, Luis de Tapia, Vázquez Díaz y Secundino Zuazo.²⁴

El nombramiento de este patronato fue interpretado por los más renovadores como una continuación de lo que ya conocían, con pocas esperanzas para el cambio. Francisco Mateos puso en tela de juicio la composición de este órgano, crucial en el devenir del Museo de Arte Moderno, en un artículo en el que manifiesta la ausencia de artistas españoles de vanguardia en el nuevo patronato:

También es discutible el nombramiento del Patronato del Museo de Arte Moderno, Ignacio Zuloaga, Juan de la Encina, Emiliano Barral, Juan Echevarría, Daniel Vázquez Díaz, nos dan cierta esperanza de que podrán reorganizar nuestro museo moderno; pero en paralelo han efectuado otros nombramientos inexplicables de somnolientos lagartos tomadores de sol, que no dejarán caminar a los representantes del mejor deseo. Fuera de España trabajan Pablo Picasso, Joan Miró, Francisco Borges, Gargallo —españoles que han dado la más potente orientación al arte actual mundial—. ¿Cómo no se ha dado entrada en el patronato a elementos jóvenes, esos elementos, que anoto, de activas tendencias eficaces? Es fácil que el señor Orueta, o quien sea, sepa por qué pertenece al patronato el señor Méndez Casal y qué méritos auténticos poseen don Juan Cristóbal, don José Benedito, don José Capuz, el señor López Mezquita, con los que han de luchar el resto de los señores del patronato.²⁵

Aunque valoraba positivamente a algunos de sus miembros, entre ellos al que sería finalmente su director, no podía entender la ausencia de artistas españoles de calado internacional, como Picasso, Miró o Gargallo. Para él, este patronato se caracterizaba por el clasicismo, con personalidades que habían remado en contra de la evolución del museo,

23 BOLAÑOS ATIENZA, 2014, pp. 105 y 106.

25 MATEOS, 1931, p. 2.

24 «El Patronato del Museo de Arte Moderno», *La Época*, Madrid, 26 de mayo de 1931, p. 1.

culpando de todo ello al ministro y a la DGBA. Además, no era habitual que la elección del director estuviera abierta al consenso de su patronato.²⁶

En los círculos intelectuales de la época hubo gran expectación por conocer el nombre del nuevo director, sobre quien recaería la responsabilidad de renovar el museo y de adaptarlo a los tiempos actuales y a las ideas más vanguardistas que se respiraban en la nueva República. Finalmente, entre los miembros del patronato, en julio de 1931, apenas unos meses después del recordado 14 de abril, fue elegido director del museo el insigne crítico de arte Ricardo Gutiérrez Abascal, más conocido como Juan de la Encina:

Ayer mañana se reunieron los vocales del Patronato del Museo de Arte Moderno para proceder a la elección de director de dicha institución. No hubo lugar a la más mínima discrepancia. Los reunidos votaron con absoluta unanimidad a favor del ilustre crítico de Arte don Ricardo Gutiérrez Abascal, «Juan de la Encina». Cordialmente nos congratulamos de la distinción y la responsabilidad que sus compañeros de patronato unánimemente han discernido sobre «Juan de la Encina». Hora es de que el agudo talento crítico, la cultura y la sensibilidad estética del señor Gutiérrez Abascal encuentren, sin abandono de su fecunda labor literaria, cauce amplio para una tarea constructiva y renovadora en la zona de las Bellas Artes, y para la que pocos hombres están tan extraordinariamente dotados como él. Con Juan de la Encina, el nuevo Estado español ha incorporado a su faena un magnífico colaborador (figura 2).²⁷



Figura 2

Juan de la Encina, director del Museo de Arte Moderno. *Crónica*, 27 de diciembre (1931), p. 11, Madrid. Biblioteca Nacional de España.

26 «Instrucción Pública. El Patronato Nacional del Museo», *Heraldo de Madrid*, Madrid, 26 de mayo de 1931, p. 9.

27 «Juan de la Encina, director del Museo de Arte Moderno», *Ahora*, Madrid, 19 de julio de 1931, p. 19.

Así comenzaba una nueva etapa en el museo de la mano del crítico de arte. Tras los halagos al patronato por su acertada elección, era el momento de saber cuáles eran sus planes para el centro de arte moderno. Para conocer un poco más las primeras impresiones del propio Gutiérrez Abascal, merece toda la tensión una entrevista que le hicieron en el mismo periódico en el que escribía su Sección de Arte, el diario *El Sol*. En ella se perciben muchos proyectos, pero también cautela a la hora de hacerlos públicos en un momento tan temprano. Sin embargo, en sus palabras se advierte la intención de renovar por completo el museo, requiriendo mayores subvenciones al Gobierno:

Por lo pronto creo que hay que variar totalmente la base económica del Museo. Con la consignación actual no se puede hacer nada de provecho. ¿Cómo el Estado español pudo imaginarse que con dotación tan mezquina podía tener un Museo de Arte Moderno decoroso? Hay, pues, que aumentar considerablemente esa consignación en el próximo presupuesto [...]. No hacen falta cantidades muy grandes; pero desde luego hay que aumentar la actual y al mismo tiempo hay que dar a la Junta de Patronato autonomía completa en ese respecto. La Junta debe disponer de las cantidades que se le asignen, sin otra dependencia del ministerio del ramo que la de rendir en cada ejercicio cuentas estrictas de las inversiones.²⁸

El nuevo director solicitaba mayor independencia respecto a las Exposiciones Nacionales, de las que decía «son harina de otro costal». En este sentido, en su pensamiento estaba el cambio de modelo en la adquisición de obras, pues, en sus propias palabras, «según la organización actual, el Museo tiene que recibir algunas de las obras que premian los jurados de las Exposiciones. En mi concepto, en el Museo no debe ni puede entrar ninguna obra que no haya sido elegida por la Junta de Patronato».²⁹

Tras el verano de 1931 comenzaron las obras de reforma del museo, que se extendieron durante los años de paz de la Segunda República, con el fin de modernizar las instalaciones y dignificar la exhibición pública de las colecciones. Pedro Muguruza, narra, en una extensa memoria, cuáles eran las motivaciones de estas obras, derivadas de la dejadez con la que se había gestionado este museo hasta la fecha actual:

El actual Patronato del Museo de Arte Moderno y su dirección se proponen orientar este en un sentido preciso de coordinación y de ritmo pictóricos, de nada serviría tan educadora labor si se desenvolviera en el triste y pobre medio que le ofrecen las actuales salas: precisa ante todo una labor previa de adecentamiento, de limpieza, de verdadera higiene, que anule la impresión de abandono actual, que permita contemplar un cuadro sin el acompañamiento de churretones de agua sobre las paredes, sin el crujir del piso, con una luz limpia, racional.³⁰

En tono crítico, el arquitecto interino incidía en la importancia de dotar a los museos de presupuestos acordes con sus necesidades de mantenimiento, para evitar situaciones como las que atravesaba en esos momentos el Museo de Arte Moderno. De ese modo, entre las principales intervenciones destacaban la sustitución del pavimento de las salas³¹

28 «Juan de la Encina estudia un plan de reorganización del Museo de Arte Moderno», *El Sol*, Madrid, 23 de julio de 1931, p. 1.

29 *Ibidem*.

30 AGA, Educación (5), 31/4936: Proyecto de reparación y reforma del Museo de Arte Moderno, septiembre de 1931.

31 *Ibidem*: Proyecto de arreglo de la sala del siglo XIX del Museo de Arte Moderno, 3 de septiembre de 1931.

y la renovación de revestimientos, carpintería y calefacción,³² así como del sistema de iluminación.³³ Además, se abrieron el nuevo Gabinete de Estampas y los Talleres de Restauración, junto a la subdivisión del Patio de Escultura en varias salas con una galería central.³⁴

La primera fase de las obras, junto a las reformas de la Biblioteca Nacional, fueron inauguradas en mayo de 1932, proyectos que tuvieron amplia conexión y que dieron inicio al ambicioso plan de modernización del museo, tanto en lo estructural como en sus colecciones. En este sentido, son interesantes las palabras con las que el director expresa su agradecimiento, en el acto oficial, por el respaldo gubernamental, al tiempo que aprovecha para manifestar las intenciones de construir un nuevo edificio para el museo:

El que está ante vuestros ojos es el legado que hemos recibido; legado modesto, tal vez exiguo en altas calidades estéticas, y, aunque nos honramos siendo sus conservadores oficiales, no pasa de ser un rudimento, un esquema incompleto y vago del museo con que todos nosotros soñamos [...]. En ese museo futuro que hemos trazado en nuestras mentes, y al que solo corresponde en algunos puntos el actual, ha de realizarse en cierto modo de una manera científica esa historia del arte vivo [...]. Hacia ese museo ideal tienden ahora todos nuestros esfuerzos, y por eso, tal vez no sea ocioso declarar en este momento, en que hemos cubierto nuestra primera jornada, que las puertas de este museo están de par en par abiertas a todos los talentos, sean cuales fueren su filiación y tendencia. Porque la República ha traído también a esta casa aires de libertad y de justicia. El ejemplo nos viene de arriba, y seremos fieles a su mandato.³⁵

Desde el principio se pensó en la construcción de un nuevo edificio, cuya solución se puso en marcha en 1933 con la convocatoria de un Concurso Nacional de Arquitectura que fue denominado «Anteproyecto del Museo de Arte Moderno». Los requisitos para la formulación de este nuevo espacio, fijaban como necesidades la construcción de salas de pintura, de escultura, un salón de estampas, una sala para conferencias, una zona de administración, talleres de restauración y carpintería, salas de embalaje, recepción y envío de obras, salas de guardarropa y lavabos y conserjería.³⁶

En septiembre de 1933, el n.º 9 de la prestigiosa revista *Arquitectura* reflejaba los trece proyectos participantes, incluyendo el ganador de García Mercadal, fundador del GATEPAC (Grupo de Artistas y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea); los dos accésits concedidos, el de Martínez Chumillas y el de Luis Moya; y el resto de proyectos: M. Rodríguez Orgaz, Manuel Moreno Lacasa, Lorenzo González Iglesias, Rafael Díaz Sarasola, José Manuel Aizpurúa, Joaquín Labayen, Ernesto Ripollés de Palacios, F. Cañoto Chacón, Luis Díaz Tolosana y José María Garma (figura 3).³⁷

32 *Ibidem*: Memoria de obras de 1933 del Museo de Arte Moderno, 17 de enero de 1933.

33 *Ibidem*: Proyecto de arreglo de las salas de la planta principal del Museo de Arte Moderno, 18 de julio de 1932.

34 MARTÍNEZ NOVILLO, 1982, p. 9.

35 «El presidente de la República inaugura las nuevas salas del Museo de Arte Moderno y de la Biblioteca Nacional», *El Sol*, Madrid, 15 de mayo de 1932, pp. 3 y 12.

36 JIMÉNEZ-BLANCO CARRILLO DE ALBORNOZ, 1989, p. 41.

37 «IV Concurso Nacional de Arquitectura: Un Museo de Arte Moderno en Madrid», *Arquitectura*, 9 (1933), Madrid, pp. 241-267.

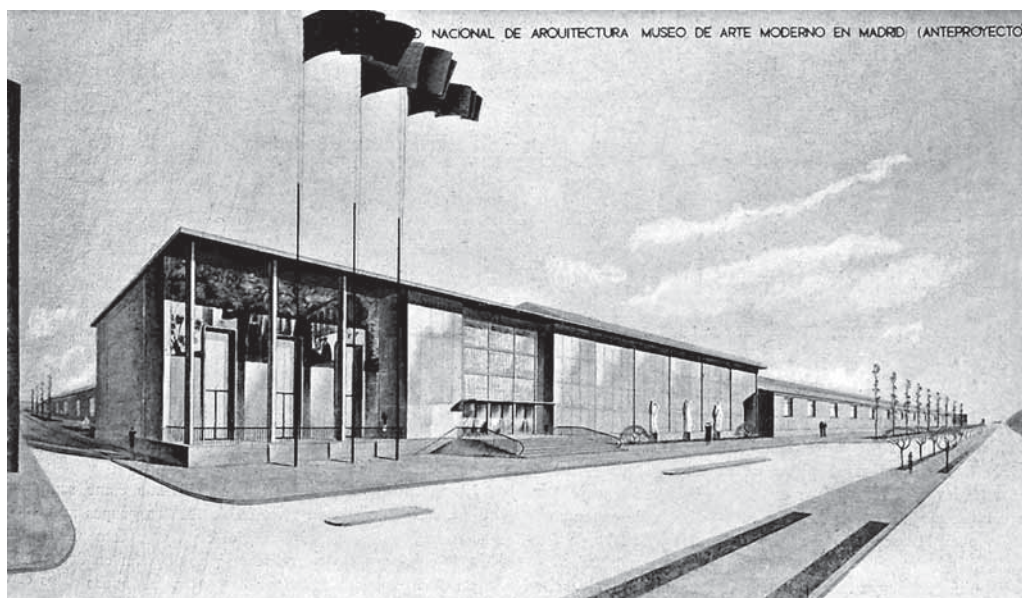


Figura 3

Anteproyecto de García Mercadal para el Museo de Arte Moderno.

Arquitectura 9, septiembre (1933), p. 241, Madrid. Biblioteca Nacional de España.

Sin embargo, aunque nada de esto llegó a hacerse, como estamos viendo, el cambio en el museo se inició con las importantes reformas de comienzos de la Segunda República, una renovación que pretendía ser global, incluyendo el espíritu de sus colecciones, que hasta entonces se conformaban con las pinturas de historia en mayor medida. Las nuevas tendencias pictóricas entraron tímidamente en el museo, bajo las ideas de renovación de su director. Como apunta Bolaños, el museo «limpió sus fondos de *cuadrazos históricos* y de esculturas decadentes, procuró una más justa representación de la modernidad e introdujo criterios museológicos modernos, como la rotación de la exposición permanente y el aligeramiento del abigarramiento en las paredes».³⁸

No se trataba de buscar la convivencia entre la pintura academicista moderna y el arte de vanguardia, sino de conseguir un verdadero museo de arte contemporáneo que diera a conocer al gran público la era artística en la que se avanzaba y de la que formaban parte también los autores españoles, obviados hasta el momento por las instituciones artísticas de su país. Sin embargo, esto no fue entendido por toda la crítica, como muestran estas reflexiones de Julio Romano en 1933:

En nuestro Museo de Arte Moderno, el vendaval modernista ha arrasado los cuadros llamados históricos. Donde antes había un lienzo representando gráficamente una escena histórica Se ha colocado la pintura de un artista contemporáneo que representa motivos de la vida rural: unos pollinos, unos aldeanos... ¿Pero esto no es también historia? Pasados cincuenta años —tal vez antes—, cuando otras promociones estéticas declaren avejentadas, mohosas e insoportables las tendencias artísticas de hoy y pidan su exterminio, había que retirar del Museo estos otros

38 BOLAÑOS ATIENZA, 2014, pp. 104-107; cursiva en el original.

cuadros tildados entonces de «feos chafarrinones» [...]. Estos *gargantúas* estéticos, acuciados por sus intransigencias, quieren ejercer una dictadura y un imperialismo sobre lo único que no admite tiranías: el arte. No debe entrar en los Museos —sitios de reposo, de serenidad, de comprensión; archivos y compendios de épocas, de tendencias; reunión de temperamentos dispares y antagónicos— el exclusivismo partidista, ni la rencorosa frivolidad [cursiva en el original].³⁹

Para los defensores de este pensamiento, el arte nuevo no solo no podía sustituir a la pintura narrativa, sino que iba a suponer la pérdida de testimonios artísticos que reflejaran una época. Daban por sentado que la vanguardia era un capricho sectario que no tendría mayor repercusión, y no eran capaces de avistar la modernidad del planteamiento del nuevo equipo directivo del museo, cuyas líneas estratégicas estaban al nivel de las pinacotecas dedicadas al arte de vanguardia en el resto de Europa. La pintura de historia había tenido su momento, y la República española quiso dar visibilidad a las nuevas generaciones de artistas nacionales, formados en el extranjero en muchas ocasiones.

La nueva política de adquisiciones de obras de vanguardia y el escaso espacio del que se disponía hicieron que las secciones dedicadas a la pintura histórica redujeran en número los voluminosos lienzos. Esto no sentó del todo bien a los artistas vivos, autores de estas obras elogiadas por el anterior régimen y alabadas también a nivel internacional; es el caso de Moreno Carbonero y su premiado cuadro *La conversión del duque de Gandía*, que fue retirado de las salas del museo entre cierta polémica. El propio artista, que se consideraba tolerante y abierto a la vanguardia, no entendía que el museo decidiera prescindir de este género pictórico en pro de las nuevas tendencias:

Yo no comprendo —añade Moreno Carbonero— la persecución que se hace a los cuadros de Historia. ¿Qué más da que el artista busque sus asuntos en los temas del pasado que en la realidad palpitante de hoy? El tiempo convierte en historia al instante que pasa, y un tipo actual, una escena de la vida contemporánea, los convertirán en «historia» los años. El arte es libre, y el artista puede desenvolver sus facultados ahondando lo mismo en la mitología griega que en el espectáculo del vivir cotidiano.⁴⁰

Las exposiciones temporales en el Museo de Arte Moderno

Junto a la paulatina adquisición de nuevas obras en las colecciones y la apertura de salas como las dedicadas a Zuloaga o al dibujo, si por algo se distinguió el Museo de Arte Moderno durante la Segunda República fue por su programación de exposiciones temporales, que supusieron la entrada de la vanguardia nacional e internacional en el museo. En este sentido, el cambio en la política expositiva fue imprescindible como complemento al fomento de los artistas que mostraban sus obras en las Exposiciones Naciones y los Salones de Otoño, pues supuso el reconocimiento oficial del arte contemporáneo en la institución museística.⁴¹

39 ROMANO, 1933a, p. 6.

41 LOMBA SERRANO, 2009, pp. 66-67.

40 *Ibidem*, p. 7.

Entre las muestras de mayor calado, que se desarrollaron desde julio de 1931 hasta abril de 1936, destacaron las exposiciones colectivas de «Arte Francés Contemporáneo», en 1933, o la de «Pintura Indígena Peruana», en 1934. En cuanto a las monográficas, resaltaron las dedicadas a Benjamín Palencia en 1932, Joaquín Torres García en 1933, Pablo Gargallo en 1934, Fortuny en 1935 o la dedicada a Max Ernst en 1936.⁴²

Sin duda, la exposición de Pablo Picasso era la más esperada, y así se anunció en la prensa francesa en 1932, pues posiblemente hubiera supuesto la reconciliación del ilustre malagueño con una España que hasta entonces no le había dado el lugar que ya ocupaba en París como representante internacional de la modernidad. Tendría que llegar la guerra para que fuera llamado a representar a su país en el pabellón español de la Exposición Internacional de 1937 y le fuera ofrecida la dirección, ciertamente metafórica, del Museo del Prado. En el diario *La Época* aparece una de las pocas referencias a esta muestra que no llegó a realizarse durante la República:

Según anuncia la prensa francesa, el próximo otoño se inaugurará en Madrid una exposición de Pablo Picasso. Para tratar de esta exposición ha estado en París el subdirector del Museo de Arte Moderno, y parece ser que ha convenido con el gran artista malagueño que sus obras estén expuestas durante el mes de noviembre, a cuyo efecto se habilitarán convenientemente varias salas del museo, en las cuales se instalarán los cuadros de Picasso. En esta exposición figurarán varias de las notables obras que el artista español ha expuesto en su reciente exhibición de la capital francesa, y que tantos elogios ha merecido de la crítica artística del mundo entero.⁴³

Aunque la tónica general en estas muestras fue la introducción del arte de la vanguardia que aún no había tenido cabida en los museos españoles, podemos apreciar una primera etapa, coincidente con el bienio progresista, en la que se priorizó la exhibición de artistas españoles noveles, siguiendo la tendencia de los museos europeos, al tiempo que se introdujo la obra de artistas extranjeros de gran renombre.

Así, estos autores españoles que desarrollaban su trabajo fuera de España, ante el poco reconocimiento en su país, pudieron entrar en el museo formando parte de la transformación cultural que estaba experimentándose. En este sentido, podemos destacar las exposiciones dedicadas a García Lesmes, José Luis González Bernal o la exposición grupal de los pensionados en El Paular,⁴⁴ todas ellas en la segunda mitad de 1931.

En 1932, junto a la exposición póstuma sobre Juan de Echevarría,⁴⁵ fueron de gran relevancia las dedicadas a Benjamín Palencia, Francisco Mateos o Moreno Villa. Sobre esta última, el mismo autor se refiere así a la muestra en sus memorias, añadiendo a varias anécdotas su percepción sobre el cambio que se observaba en el museo en aquel momento:

En la sala de exposiciones de este museo, que se modificó y mejoró mucho durante la República, bajo la dirección de Juan de la Encina, presenté yo, hacia el año 32, más de 40 obras entre óleos, puntas secas y dibujos. De aquella exposición mencionaré dos hechos muy

42 JIMÉNEZ-BLANCO CARRILLO DE ALBORNOZ, 1989, pp. 36-39.

43 «Próxima exposición de Pablo Picasso en Madrid», *La Época*, Madrid, 16 de agosto de 1932, p. 2.

44 «Exposición de los pensionados en el Paular», *ABC*, Madrid, 7 de noviembre de 1931, p. 8.

45 «Una exposición póstuma de Juan de Echevarría», *Nuevo Mundo*, Madrid, 10 de junio de 1932, p. 26.

diversos. Uno, que el embajador de México, don Genaro Estrada, a quien yo no conocía por entonces, me compré un cuadro que años después encontré en su casa y volvió a ser mío por casamiento con la viuda. Otro, que el duque de Alba fue a ver el doble retrato que yo le había hecho sin que posar ante mí [...]. Este retrato fue reproducido por Manuel abril, crítico de arte, en blanco y negro Y a punto dato tampoco importante porque ya no existe: lo borré cuando estalló la sublevación militar y comencé a pintar encima un águila gigantesca abatiéndose sobre algo apenas esbozado.⁴⁶

El Museo de Arte Moderno, además de mostrar la obra de artistas españoles en exposiciones individuales, también inauguró muestras colectivas de arte extranjero de vanguardia, lo que supuso una gran renovación en las líneas estratégicas de la institución. Entre otras, con la colaboración de la Sociedad Española de Amigos del Arte, se celebraron la ya mencionada exposición de arte francés en 1933, organizada por el Comité Permanente de Exposiciones de Arte Francés en el Extranjero;⁴⁷ la muestra de grabado checoslovaco;⁴⁸ la exposición de dibujos de Rembrandt de la Biblioteca Nacional, en la recién inaugurada Sala de Estampas; y la muestra con los grabados holandeses contemporáneos, ya en 1934, en la que se expusieron «205 excelentes grabados, entre los que figuran algunos de Majer, Stretti, Simón, Voudi-ons, Alex, Bouda, Svabinsky, Namuamu, Tonda Bilek, etc.». ⁴⁹

Entre 1933 y 1934 fueron destacadas también las exposiciones dedicadas a artistas extranjeros que nunca antes habían expuesto en España, tal es el caso del uruguayo Joaquín Torres García o la argentina Norah Borges de Torre. Sobre la primera de ellas, quizá una de las más importantes del periodo, José Francés dedicaba estas palabras en el diario *Nuevo Mundo*:

No tuvo impaciencia ni curiosidad de ella hasta ahora, que se considera en el retorno psicológico y estético del aprendizaje más allá de una larga y sostenida maestría. Entre sus comienzos al lado de los novecentistas catalanes y esta aspiración sintetista eliminadora de hoy, han transcurrido más de treinta años. El artista no se anquilosó ni se empalagó con el regusto de un solo hallazgo (figura 4).⁵⁰

Como indica Jiménez-Blanco, sin abandonar del todo la exhibición de la vanguardia, con los Gobiernos conservadores del segundo bienio republicano —que incluso hicieron desaparecer la DGBA—, el arte nuevo comenzó a convivir otra vez con la tradición, como pudo apreciarse en la programación de las exposiciones temporales del Museo de Arte Moderno de los años 1934 y 1935.⁵¹ Nuevamente, se dedicaron muestras a artistas decimonónicos como Vicente Palmaroli, en 1935,⁵² además de a autores como Aguiar, Florit o José Pinazo, a quien se quiso homenajear con una exposición póstuma tras su fallecimiento en 1933.⁵³

46 MORENO VILLA, 2006 [1944], p. 163.

47 «La exposición de arte francés contemporáneo», *El Sol*, Madrid, 12 de abril de 1933, p. 4.

48 «Esta mañana se inauguró la Exposición del grabado checoslovaco», *La Nación*, Madrid, 3 de febrero de 1933, p. 14.

49 «Exposición de grabados holandeses», *ABC*, Madrid, 28 de abril de 1934, p. 12.

50 FRANCÉS, 1933.

51 JIMÉNEZ-BLANCO CARRILLO DE ALBORNOZ, 1998, p. 64.

52 «Notas de la vida madrileña», *ABC*, Madrid, 25 de diciembre de 1935, p. 25.

53 CASTAÑER LÓPEZ, 2011, p. 103.

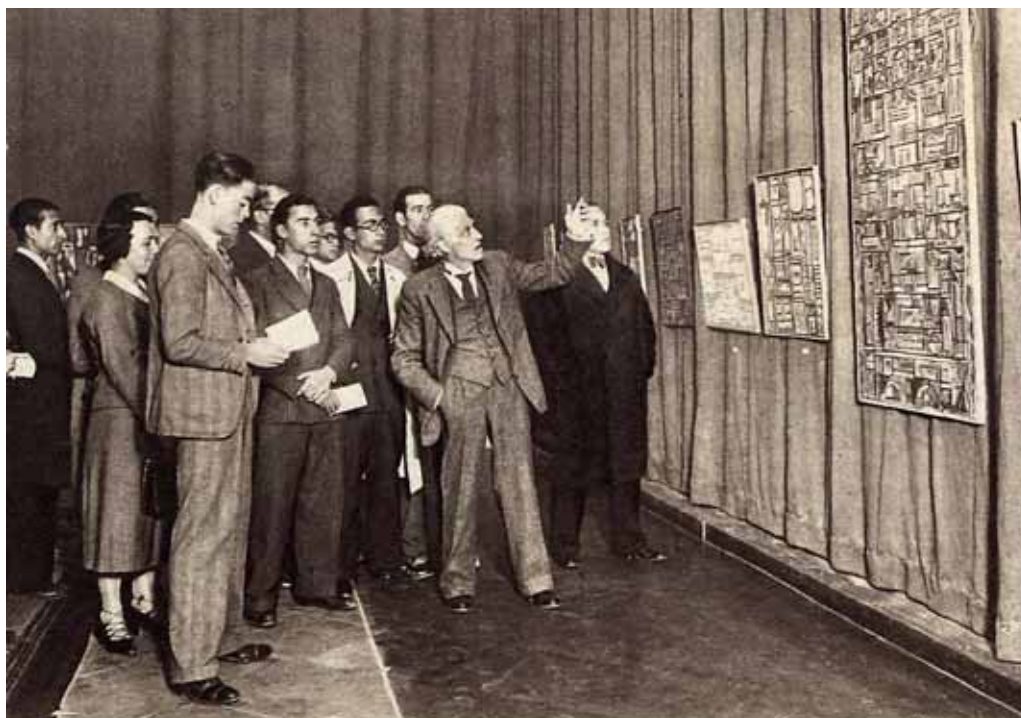


Figura 4

Torres García en su exposición en Madrid. *Crónica*, 7 de mayo (1933), p. 11.
Biblioteca Nacional de España.

También en 1935 continuaron las exposiciones sobre dibujo y estampas, aprovechando la nueva línea expositiva que tan buena acogida había experimentado, en colaboración con instituciones nacionales y extranjeras. Así, fueron programadas para ese año la exposición de grabado francés contemporáneo, una muestra dedicada al grabado polaco y otra en la que se reunieron diversas estampas de Fortuny. En 1936, la más destacada fue la dedicada a las estampas japonesas antiguas y modernas.⁵⁴

La nota más vanguardista de 1935 la puso otra exposición póstuma, en este caso sobre el zaragozano Pablo Gargallo, con la que el museo inauguró una nueva sala de exposiciones dedicada al arte nuevo. En palabras de Gutiérrez Abascal, Gargallo representaba a la perfección el momento que vivía España, introduciendo la vanguardia europea, derivada de su estancia en París, al tiempo que mantenía la tradición clásica y sus raíces. Para él fue muy reconfortante que la opinión pública fuera tan favorable, pues suponía que el trabajo que se estaba realizando estaba dando sus frutos:

Gargallo, después de muerto, ha ganado, por decirlo así, su batalla de Madrid. El éxito de su exposición en el salón del museo moderno es indudable. Doble éxito: de público y de opinión admirativa. Que las esculturas de tipo clásico hayan gustado, no puede sorprender a nadie. Pero sus hierros... eso supone indudablemente un viraje no común en el gusto público [...]. Esta expo-

54 JIMÉNEZ-BLANCO CARRILLO DE ALBORNOZ, 1998, p. 65.

sición Gargallo tiene para nosotros la halagüeña significación de la acogida favorable con que la está distinguiendo el público madrileño, señal inequívoca de que los que hemos peleado tanto por dar un nuevo sentido al gusto público no hemos perdido nuestro tiempo.⁵⁵

La recuperación de la DGBA, con la llegada del Frente Popular, supuso, de alguna manera, un nuevo impulso a la vanguardia artística, que se vio representada en las exposiciones temporales del Museo de Arte Moderno, con muestras como la del manchego Gregorio Prieto en 1936, apenas unos meses antes de que estallara la Guerra Civil. Aunque, sin duda, la más rompedora fue la exposición sobre Max Ernst,⁵⁶ en la primavera de aquel año:

En el gabinete de estampas del Museo Nacional de Arte Moderno se ha inaugurado una Exposición de composiciones suprarrealistas de Max Ernst. Se trata de viejos grabados, páginas de rancias revistas y periódicos, recortados y pegados, para combinar sus elementos, como los de un rompecabezas, formando composiciones de hondura extraña. La primera impresión de cosa pretérita cede pronto el paso a la novedad de inventiva. Estos montajes, conservando en parte los primitivos acentos, resultan inquietantes por la inclusión de trozos, que fuerzan a expresiones ya lejos de su original carácter.⁵⁷

Gracias a estas exposiciones se dieron a conocer en nuestro país autores y escuelas de vanguardia de nivel internacional, muchos de ellos españoles que, hasta el momento, no tenían cabida en el museo. Se trataba de incluir a artistas claramente comprometidos en el terreno social y político, algo que no pasó desapercibido entre los intelectuales más moderados.

Aunque se trataba de un trabajo colectivo, que intentaba configurar una imagen de modernidad para la nación, podemos atribuirle gran parte del mérito a Juan de la Encina, último responsable de la política expositiva del museo, junto al patronato y los directores de Bellas Artes. El crítico no cejó en la idea de trasladar estos valores de renovación a través de las exposiciones del museo, pese a las dificultades del convulso tiempo político que se vivió durante los años republicanos. Para el director, el arte contemporáneo nunca fue una prioridad estatal, tal y como evidencian estas palabras de 1936:

El Estado español hablando en «roman paladino», de tener alguna preocupación por el arte, este tipo histórico, arqueológico, erudito. Hasta ahí llega..., cuando llega, que no suele ser siempre, porque en esto hay también sus más y sus menos. Pero por el arte vivo, por el arte actual, por el contemporáneo, por el que hacen los artistas que están sobre la tierra, que todavía no se han muerto o que todavía no hace medio siglo que se han muerto..., Por ese arte, que es el nuestro, que acaso debiera importarles más, porque ante todo lo que importa a los vivos es lo que está viviendo y arde, su propia vida; por ese arte, digo, el Estado español no tiene la menor preocupación.⁵⁸

Sin embargo, desde su nombramiento y hasta el inicio de la guerra, supo aprovechar al máximo los escasos recursos de los que dispuso, formulando incluso el fallido proyecto del traslado de este centro de arte a una nueva sede; pero, sobre todo, Juan de la Encina sirvió de nexo de unión entre la crítica, los artistas y los políticos para situar al Museo de Arte Moderno a la cabeza de las instituciones culturales españolas y como punto de encuentro de la vanguardia artística nacional e internacional.

55 DE LA ENCINA, 1935.

56 «Notas de Arte. El Museo de Arte Moderno», *La Libertad*, Madrid, 14 de marzo de 1936, p. 2.

57 «Montajes suprarrealistas en el Museo de Arte Moderno», *La Voz*, Madrid, 27 de marzo de 1936, p. 2.

58 DE LA ENCINA, 1936.

BIBLIOGRAFÍA

- «IV Concurso Nacional de Arquitectura: un Museo de Arte Moderno en Madrid», *Arquitectura* 9 (1933), Madrid, pp. 241-267.
- ABRIL, Manuel. «Nuestro saludo y nuestros propósitos», *Arte. Revista de la Sociedad de Artistas Ibéricos* 1 (1932), Madrid, pp. 2-4.
- «Los Ibéricos en el extranjero. Exposiciones en Copenhague y Berlín», *Arte. Revista de la Sociedad de Artistas Ibéricos* 2 (1933), Madrid, pp. 31-32.
- «Exposición de Arte Español en París», *Blanco y Negro*, Madrid, 23 de febrero de 1936, pp. 64-65.
- AGA, Educación (5), 31/4936: Proyecto de arreglo de la sala del siglo XIX del Museo de Arte Moderno, 3 de septiembre de 1931.
- Proyecto de reparación y reforma del Museo de Arte Moderno, septiembre de 1931.
- Proyecto de arreglo de las salas de la planta principal del Museo de Arte Moderno, 18 de julio de 1932.
- Memoria de obras de 1933 del Museo de Arte Moderno, 17 de enero de 1933.
- AGA, Educación (5), 31/7422: Reglamento de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1934.
- BOLAÑOS ATIENZA, María. «Una Edad de Plata para los museos», en M.^a Bolaños y M. Cabañas (dirs.), *En el frente del Arte. Ricardo de Orueta. 1868-1939*, Madrid, Acción Cultural Española, 2014, pp. 81-109.
- BRIHUEGA SIERRA, Jaime. «Las artes plásticas y la Segunda República. Un modelo de estrategia política», en I. Murga y J. M.^a López (eds.), *Política cultural de la Segunda República Española*, Madrid, Pablo Iglesias, 2016, pp. 65-76.
- CABAÑAS BRAVO, Miguel. «La Dirección General de Bellas Artes Republicana y su reiterada gestión por Ricardo de Orueta (1931-1936)», *Archivo Español de Arte*, vol. LXXXII, Madrid, 2009, pp. 169-193.
- CASTAÑER LÓPEZ, Xesqui. *José Pinazo Martínez (1879-1933). Un pintor ecléctico entre la tradición y la modernidad*, Sevilla, Punto Rojo, 2011.
- «El Patronato del Museo de Arte Moderno», *La Época*, Madrid, 26 de mayo de 1931, p. 1.
- «El presidente de la República inaugura las nuevas salas del Museo de Arte Moderno y de la Biblioteca Nacional», *El Sol*, Madrid, 15 de mayo de 1932, pp. 3 y 12.
- ENCINA, Juan de la. «Virajes del tiempo», *El Sol*, Madrid, 14 de marzo de 1935, p. 1.
- «Arte y Estado», *El Sol*, Madrid, 2 de abril de 1936, p. 1.
- «Esta mañana se inauguró la Exposición del grabado checoslovaco», *La Nación*, Madrid, 3 de febrero de 1933, p. 14.
- «Exposición de grabados holandeses», *ABC*, Madrid, 28 de abril de 1934, p. 12.
- «Exposición de los pensionados en el Paular», *ABC*, Madrid, 7 de noviembre de 1931, p. 8.
- FRANCÉS, José. «Torres García o la integridad estética», *Nuevo Mundo*, Madrid, 12 de mayo de 1933, pp. 36-37.
- HUESO, Francisco. «Encuadernaciones Españolas», *Caras y caretas*, Buenos Aires, 19 de enero de 1935, pp. 57-58.
- «Instrucción Pública. El Patronato Nacional del Museo», *Heraldo de Madrid*, Madrid, 26 de mayo de 1931, p. 9.
- JIMÉNEZ-BLANCO CARRILLO DE ALBORNOZ, M.^a Dolores. *Arte y Estado en la España del siglo XX*, Madrid, Alianza, 1989.
- «Juan de la Encina. Director del Museo de Arte Moderno», en F. Chueca et al., *Juan de la Encina y el arte de su tiempo. 1883-1963*, Madrid, MNCARS, 1998, pp. 43-72.
- «Juan de la Encina, director del Museo de Arte Moderno», *Ahora*, Madrid, 19 de julio de 1931, p. 19.

- «Juan de la Encina estudia un plan de reorganización del Museo de Arte Moderno», *El Sol*, Madrid, 23 de julio de 1931, p. 1.
- «La exposición de arte francés contemporáneo», *El Sol*, Madrid, 12 de abril de 1933, p. 4.
- LOMBA SERRANO, Concepción. «El nuevo rostro de una vieja bandera: La Sociedad de Artistas Ibéricos en la República (1931-1936)», en J. Brihuega y C. Lomba (coords.), *La Sociedad de Artistas Ibéricos y el arte español de 1925*, Madrid, MNCARS, 1995, pp. 85-101.
- «El triunfo de la Vanguardia durante la República», en C. Giménez y C. Lomba (eds.), *El arte del siglo XX. XII Coloquio de Arte Aragonés*, Zaragoza, Colecciónactas, 2009, pp. 65-90.
- MARTÍNEZ NOVILLO, Álvaro. «Historia del Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid. Primera Parte: 1894-1951», en AA. VV., *MEAC. Catálogo*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1982, pp. 6-13.
- MATEOS, Francisco. «Habla Don Marcelino Domingo», *La Tierra*, Madrid, 30 de mayo de 1931, p. 2.
- MÉNDEZ CASAL, Antonio. «El año 1934 y las Bellas Artes», *ABC*, Madrid, 1 de enero de 1935, p. 53.
- «Montajes suprarrealistas en el Museo de Arte Moderno», *La Voz*, Madrid, 27 de marzo de 1936, p. 2.
- MORENO VILLA, José. *Vida en claro. Autobiografía*, Madrid, Visor, 2006 [1944].
- «Notas de Arte. El Museo de Arte Moderno», *La Libertad*, Madrid, 14 de marzo de 1936, p. 2.
- «Notas de la vida madrileña», *ABC*, Madrid, 25 de diciembre de 1935, p. 25.
- PANTORBA, Bernardino de. *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid, Alcor, 1980 [1948].
- PÉREZ SEGURA, Javier. *Arte Moderno, vanguardia y Estado. La Sociedad de Artistas Ibéricos y la República (1931-1936)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2003.
- PRADOS LÓPEZ, José. «Los proyectos del maestro Chicharro en la Dirección general de Bellas Artes», *Blanco y Negro*, Madrid, 11 de febrero de 1934, pp. 175-176.
- «Próxima exposición de Pablo Picasso en Madrid», *La Época*, Madrid, 16 de agosto de 1932, p. 2.
- ROMANO, Julio. «En nuestro Museo de Arte Moderno, el vendaval vanguardista ha arrasado los cuadros históricos», *Nuevo Mundo*, Madrid, 17 de marzo de 1933a, pp. 6-7.
- «En la exposición de Alfombras españolas», *Nuevo Mundo*, Madrid, 30 de junio de 1933b, pp. 34-35.
- «Sociedad de Artistas Ibéricos», *El Sol*, Madrid, 2 de mayo de 1931, p. 2.
- «Una exposición póstuma de Juan de Echevarría», *Nuevo Mundo*, Madrid, 10 de junio de 1932, p. 26.

Autoría e individualidad en la cultura artística española: la autobiografía de artista como síntoma¹

Pablo Allepuz García

Universidad Complutense de Madrid-

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Este capítulo será un poco distinto a lo que cabría esperar dentro de un libro que se plantea abordar el tema del «arte en colectivo», puesto que lo hace desde unos objetos de estudio que en principio tienen muy poco o nada que ver con dicha idea; más bien todo lo contrario. Estos objetos son las autobiografías de artista, las cuales parecen ofrecer una especie de reverso para muchas de las cuestiones que vertebran las contribuciones anteriores y sucesivas, con algunos matices o complejidades particulares.

En primer lugar, es importante insertar la autobiografía de artista dentro del campo más amplio de la construcción de su imagen, o lo que es lo mismo, de los relatos que propios y extraños han elaborado en torno a su figura. Sandra Kisters, en su ensayo sobre la atracción de lo biográfico, clasifica los posibles vehículos de dicha construcción entre recursos textuales y visuales; y, a su vez, entre los recursos a disposición del propio artista y de otros agentes. En este sentido, la autobiografía de artista no es más que uno de los muchos aspectos que componen su imagen, aunque, como ella misma afirma, se trata posiblemente del más poderoso y el más representativo de todos ellos.²

En la autobiografía de artista están presentes muchos de los rasgos que han caracterizado la escritura de la historia del arte durante décadas, replicando sus esquemas, y están presentes, de una manera muy acentuada, como producto tardío de la modernidad. La autobiografía de artista, que no surge como fenómeno masivo hasta el siglo XIX, es un producto complejo, situado en la encrucijada entre la cultura literaria y la cultura visual. El artista, como sujeto autobiográfico, reconstruye en el texto su mirada sobre las cosas, al tiempo que reflexiona tautológicamente sobre la mirada misma. Hibridación de los géneros de la autobiografía canónica y de la biografía de artista, estos textos presentan procesos de subjetivación con características específicas, que se derivan en gran medida del papel jugado por la obra de arte en el desarrollo de la personalidad dentro de la vida narrada: investido con poderes casi metafísicos, lo creado se establece como proyección identitaria de su creador y constituye prácticamente un trasunto de la vida vivida; los estilos individuales inconfundibles, las metodologías atribucionistas o las propuestas museográficas según maestros y escuelas son algunas consecuencias de

1 Este capítulo se integra entre los resultados de los proyectos de I+D+i «Rostros y rastros en las identidades del arte del franquismo y el exilio» (MICINN-AEI, ref. PID2019-109271GB-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, del que es I. P. Miguel Cabañas Bravo; e «Imaginarios de/en la España contemporánea.

Cultura material, identidad y performatividad» (Convocatoria Jóvenes Doctores UCM, ref. PR65/19-22421), financiado por la Comunidad de Madrid y la Universidad Complutense de Madrid, del que es I. P. Alicia Fuentes Vega.

2 KISTERS, 2017, pp. 71-80 y 95-98.

este posicionamiento teórico predominante.³ En definitiva, para ciertos artistas, describir(se) significa descubrir(se), del mismo modo que hablar de la obra de arte implica hablar de uno mismo, y viceversa. Así pues, el género de la autobiografía de artista se despliega a lo largo de dos modelos discursivos clave: la anécdota y la écfrasis; la anécdota como discurso estereotipado sobre la vida del artista, y la écfrasis como discurso estereotipado sobre la obra del artista.⁴ Esta tradición no solo ha fomentado relatos individualistas, sino que, además, los ha limitado exclusivamente a un determinado tipo de individuo: el genio.

Ortega, D'Ors y la autobiografía de artista

En otras ocasiones nos hemos centrado en la evolución de la autobiografía de artista en España como acontecimiento histórico, contando entonces que fue precisamente a partir del impacto de la Guerra Civil sobre las vidas y carreras de los artistas que estos cambiaron los pinceles por las plumas para narrar sus propias historias.⁵ Sin embargo, no nos habíamos detenido en algunas de las cuestiones de orden teórico que animaron ese impulso autobiográfico y que contribuyeron a darle forma.

La hipótesis que nos gustaría tantear ahora es que la huella intelectual de José Ortega y Gasset, por un lado, y la de Eugenio d'Ors, por otro, resultaron decisivas para las generaciones de posguerra en general,⁶ y permitieron, en particular, el florecimiento de un número creciente de escritos autobiográficos firmados por artistas; puesto que ambos, además de poner en juego sus respectivas ideologías, actualizaron de distintas maneras el modelo vasariano de los relatos sobre artistas y reforzaron ciertos mitos sobre la individualidad creadora.⁷

El papel de Ortega es, sin duda, paradójico, pues en la mayoría de historias de la autobiografía en España aparece como uno de los obstáculos para el desarrollo de un canon autóctono.⁸ En su texto «Sobre unas memorias»,⁹ las define como un «síntoma de complacencia en la vida» y explica su carencia en la literatura hispánica por la sencilla razón de que el español «siente la vida como un universal dolor de muelas». En la segunda parte del texto, mucho menos citada, rentabiliza su doctrina sobre el perspectivismo para establecer una comparación entre el punto de vista cenital y absoluto de los historiadores y el punto de vista subjetivo e individual de las memorias; una estructura análoga a la que más tarde utilizaría para explicar el origen del régimen escópico actual a partir de la audacia de Velázquez para organizar la realidad en torno a su propia mirada, por oposición a la visión totalizadora de los primeros renacentistas italianos.¹⁰ En el pensamiento orteguiano, por tanto, visualidad pictórica y narratividad autobiográfica comparten estatuto de modernidad.

Aunque Ortega nunca desarrolló una estética como tal, puede componerse a partir de fragmentos dispersos a lo largo de su trayectoria. El historiador Enrique Lafuente Ferrari lo hizo en un momento temprano, subrayando la coherencia respecto a su filosofía

3 GUERCIO, 2006.

4 SOUSSLOFF, 1997.

5 ALLEPUZ, 2019.

6 MARZO PÉREZ y MAYAYO BOST, 2015, pp. 79-81 y DÍAZ SÁNCHEZ, 2013, pp. 36-42 y 23-36.

7 MARCH ROIG y NARVÁEZ CASES, 2013.

8 CABALLÉ MASFORROLL, 1995, pp. 131-137.

9 ORTEGA Y GASSET, 1966a.

10 ORTEGA Y GASSET, 1965.

y la continuidad de sus consideraciones desde los primeros textos hasta los últimos:¹¹ en «Adán en el Paraíso» (1910) sentencia que «cada arte nace por diferenciación de la necesidad radical de expresión que hay en el hombre»; en «Estética en el tranvía» (1916) expone que no hay un patrón o medida universal para la belleza, sino que esta emana de la individualidad y se alcanza al llegar a ser lo que uno es; y en «La reviviscencia de los cuadros» (1946), por cierto introducción a su *Velázquez*, concluye que «en el hecho de ser pintor desemboca la vida entera de un hombre y, por tanto, la de toda su época», de manera que la obra de arte es un pedazo de vida.¹² Estas ideas fueron puestas en práctica por multitud de artistas.

No menos paradójica e influyente resulta la figura de Eugenio d'Ors, quien no por casualidad terminó convertido en personaje de numerosas autobiografías de la época; en algunas mejor parado que en otras, desde luego.¹³ Sus investigaciones sobre la morfología de la cultura determinaron los caminos de la crítica durante los primeros años del franquismo, y condicionaron, en buena medida, los modos de la escritura sobre arte en España. Además, la teoría sobre la representación que elaboró con motivo de la «Exposición de Autorretratos Españoles», celebrada en el Museo Nacional de Arte Moderno en 1943, sentó las bases para la autorrepresentación de los artistas a través del autorretrato, pero también a través de la autobiografía por extensión de una disciplina a otra.¹⁴

Así pues, vida y obra —anécdota y écfasis— quedaban resguardadas bajo los respectivos paraguas epistémicos de Ortega y D'Ors, enfatizando la intercambiabilidad de la razón biográfica y la razón artística. Todo esto es bien sabido desde hace tiempo. Ya en 1966, Vicente Aguilera Cerni ponía este legado en relación con el problema de un excesivo individualismo entre la juventud. Según Aguilera, los aprendices de artista de los años sesenta apenas habían evolucionado respecto a los de los años cuarenta, y «con frecuencia transita[ba]n directamente del semianalfabetismo a la mentalidad genialoide», sin relacionar el arte —excepción— con la cultura artística —extensión—. Para ellos, el éxito aparecía bajo la fórmula del reconocimiento de autodefiniciones como «mis» impresiones, «mi» visión, «mi» sensibilidad, «mi» obra, «mi» mensaje, etcétera, que contaron en determinados momentos con el concurso de Ortega y D'Ors:

Por parte de Ortega, mientras negó a la historia papel relevante en la formación de los factores constitutivos del fenómeno estético. Por parte de D'Ors, constantemente, pues ello encajaba en la rigidez de su esquema ideológico: hasta el último instante, hubiera ratificado sus afirmaciones de 1915, cuando exhortaba a la juventud para que asumiera el «espíritu heroico de la educación y el aprendizaje» y descartara cualquier objetivo social —no estrictamente profesional—, cuya exclusividad parecía reservarse para sí mismo».¹⁵

11 LAFUENTE FERRARI, 1970.

12 ORTEGA Y GASSET, 1966b, p. 478; 1963, p. 38 y 1965, p. 497.

13 DALÍ I DOMÈNECH, 2003, pp. 248, 527, 690-694, 744-745 y 904; DE NERTÓBRIGA, 1955, pp. 304-305, 327, 544, 582 y 627 y TÀPIES I PUIG, 1983, pp. 39, 162, 169, 241-249, 256, 313 y 343. Rafael Durancamps llega incluso a compararlos de manera explícita en el manuscrito aún inédito de sus *Recuerdos de mi vida*, según se cita en MIRALLES BOFARULL, 1991, p. 78.

14 D'ORS ROVIRA, 1943.

15 AGUILERA CERNI, 1966, pp. 51-53.

Genealogía y profesionalización

A nuestro modo de ver, lo que identifica Aguilera, en la contraposición de lo social y de lo individual, es algo que tiene que ver con los usos y abusos de la autobiografía de artista. De hecho, se encuentra en el corazón de los debates teóricos sobre los límites entre autobiografías y memorias, tal cual lo planteaba José Moreno Villa a finales de los años cuarenta: cuando analiza la literatura del yo en España, distingue entre las numerosas memorias —que según él se limitan a narrar «externamente» lo que a uno le ha ocurrido— y las escasas autobiografías —que narran verdaderamente la evolución de la propia personalidad—, dando a entender que las memorias serían algo así como un estadio previo, acrítico, carente de introspección, de las autobiografías.¹⁶ De este modo, la literatura en primera persona perdería valor si esa primera persona lo fuera del plural y no del singular.

Este tipo de razonamientos, unido a la tradición de la historia del arte occidental, daría como resultado una evocación de lo colectivo siempre subsidiaria, entendida como fondo sobre el que se recorta la individualidad genial; de nuevo, por seguir con Ortega, la tensión entre minoría y masa.¹⁷ El único estudio de largo recorrido con el que contamos al respecto, realizado por Julie F. Codell, puede ayudarnos a comprender y a contextualizar estas prácticas, aunque debamos extrapolar las conclusiones que ella extrae del ámbito del Reino Unido desde la segunda mitad del siglo XIX y hasta comienzos del siglo XX.¹⁸ A diferencia de otros géneros de *life-writing*, las autobiografías de artistas victorianos persiguen una triple legitimación: primero, insertarse en una larga genealogía de artistas que subraya tanto la continuidad de las esencias nacionales como la de las instituciones que las mantienen vivas; segundo, configurar una tipología determinada de artista que puede ir desde el artista edénico hasta el emprendedor, pero que, en cualquier caso, se diferencia del bohemio francés; y tercero, consolidar una categoría profesional para el artista, que redundaría en beneficios para todos los creadores plásticos por separado.

A pesar de las distancias que separan el estudio de Codell de uno de similares características para el caso español, pueden aplicarse algunas ideas con las debidas precauciones, especialmente en lo relativo a los artistas más académicos, que paradójicamente componen el primer grupo en abordar colectivamente la escritura de su propia vida. Leyendo las autobiografías de Domingo Carles, Fernando Álvarez de Sotomayor o Eugenio Hermoso, entre otros, parece claro que la presencia virtual —si no fantasmal— de los grandes maestros de la Escuela española —una escuela, por cierto, compuesta de individualidades inconexas— persigue ese primer objetivo; que la reticencia de callar los dilemas existenciales para hablar exclusivamente de problemas artísticos y, por tanto, de separar al ciudadano del artista, persigue ese segundo objetivo; y que la insistencia en las carreras profesionales y las vicisitudes de la obra como conjunto persigue ese tercer objetivo.

16 MORENO VILLA, 1976.

18 CODELL, 2012.

17 DE TORRE BALLESTEROS, 1963.

Para muchos de estos artistas, el asociacionismo era poco menos que uno de los -ismos que había que combatir desde posturas de retaguardia artística. Desde su punto de vista, solamente los colegas incapaces de desarrollar un estilo propio, basado en el talento innato y en la pericia técnica adquirida con los años, necesitaban parapetarse detrás de movimientos colectivos y manifiestos programáticos; puesto que la vida se entiende exclusivamente desde la obra y la anécdota desde la écfrasis.

Testimonio comunitario y escritura a cuatro manos

No obstante, algunos relatos de posguerra escapan a esas constricciones de los académicos y adelantan nuevas formas de afrontar la relación entre individualidad y colectividad en la autobiografía, según lo que James Fernández define como transición retórica de la apología al apóstrofe y Anna Caballé simplemente como el devenir contemporáneo del memorialismo decimonónico.¹⁹

Para autobiógrafos como los exiliados españoles tras la Guerra Civil —véanse Juan Renau, Luis Quintanilla o Carles Fontserè, entre otros—,²⁰ la escritura adquiere un compromiso ético con la comunidad desde el primer momento, y dejan claro, al comienzo de sus narraciones, que su principal objetivo es el testimonio;²¹ en estos casos, la vida se impone a la obra y la anécdota a la écfrasis. Los ejemplos son numerosos. Manuel Carmona de la Puente señala que está tratando de reunir recuerdos de una etapa importantísima de la España que le ha tocado vivir junto a personajes célebres; subraya la relevancia que esos acontecimientos trascendentales mantienen en la actualidad; y advierte que no dará fechas exactas porque no cuenta con más archivo que su memoria y porque la mayoría de sus compañeros de vivencias han desaparecido ya.²²

No sería descabellado pensar, como sugiere Francisca Montiel Rayo, que a los exiliados republicanos no les movía tanto el ansia de conocerse a sí mismos —como le sucedía a José Moreno Villa— como la necesidad de referir esas «cosas externas a uno» para dejar constancia de una historia colectiva que estaba siendo oficialmente silenciada;²³ es decir, probablemente, porque estaban menos orientados al yo que al nosotros, o menos al yo que al otro.

El otro de la autobiografía, siguiendo los ensayos de Ángel Loureiro, puede ser entendido como un agente externo que actúa a modo de horizonte de la enunciación o como una comunidad de recuerdo en permanente construcción a través de la palabra;²⁴ esto es, la preocupación generalizada que había atajado Francisco Ayala al cuestionarse para quién escriben los exiliados una vez perdidos sus interlocutores naturales;²⁵ o la máxima latina del *unus testis, nullus testis* que Carlo Ginzburg utilizaba para explicar la condición del testigo único después del holocausto.²⁶

Este sería el caso, por ejemplo, entre otros tantos, del relato formulado por Mariano Asenjo y Victoria Ramos sobre el falsificador del PCE (Partido Comunista de España) Domingo Malagón, que —tal cual indican— bien podría calificarse como «autobiografía en falsete, puesto que, en todo caso, quien cuenta no es quien escribe ni quien documenta».²⁷

19 FERNÁNDEZ, 1992 y CABALLÉ MASFORROLL, 2004.

20 ALLEPUZ, 2020.

21 SÁNCHEZ ZAPATERO, 2009.

22 CARMONA DE LA PUENTE, 2001, p. 13.

23 MONTIEL RAYO, 2017, p. 22.

24 LOUREIRO, 2016.

25 AYALA GARCÍA-DUARTE, 1971.

26 GINZBURG, 2010.

27 ASENJO y RAMOS, 1999, p. 8.

Philippe Lejeune llama a estos relatos las «autobiografías de quienes no escriben»,²⁸ en un intento por mantener, dentro de un dominio genérico, prácticas que tal vez exceden los bordes teóricos del género; sea como fuere, a pesar de la contradicción en los términos, la expresión tiene algo de precisa, puesto que el ejercicio de narración colectiva queda oculto tras la función de autor que fija el marchamo de «autobiografía», casi de la misma manera que ocurre cuando Janet Speirs colabora con Luis Quintanilla o Gala colabora con Salvador Dalí en sus respectivos proyectos autobiográficos.²⁹

Angustia de las influencias

El hecho de que estos relatos tiendan a menudo al testimonio histórico, en detrimento de la reflexión estética, evidencia una vez más la tensión entre colectividad e individualidad creadora, que en buena medida tiene que ver con la unidireccionalidad de la lógica de las influencias en la historia del arte: unos —los centros de poder, los grandes maestros— que crean nuevos estilos y otros —las periferias, los amateurs— que simplemente los imitan.

La fijación del género autobiográfico por la infancia y el período formativo, como herencia del modelo del *Bildungsroman*, sirve a los artistas para apuntalar toda una serie de rasgos premonitorios de esa originalidad personal que funcionan en el texto de manera deíctica: si el genio nace, y no se hace, el contacto con semejantes en el colegio, la academia o el grupo de artistas debe formularse desde la preservación de las esencias y no desde la contaminación mutua; los espacios de socialización artística serán, pues, lugares de la identidad y no de la diferencia, de la individualidad y no de la colectividad.³⁰

Leídas desde los relatos autobiográficos de sus protagonistas, experiencias de creación compartida tan importantes en la posguerra española como Dau al Set o el grupo El Paso quedan minimizadas respecto al discurso de la crítica y de la historiografía. Mientras que estas suelen situar el foco en los manifiestos o en las exposiciones programáticas, los propios artistas mantienen el énfasis en momentos de egogénesis previos,³¹ raramente simultáneos con la actividad de colaboración creativa. Un buen ejemplo de ello es Antoni Tàpies, quien, a pesar de declarar que escribía su autobiografía con una vocación política y didáctica,³² trataba de dejar claro, por una parte, que él ya había empezado sus investigaciones plásticas antes de Dau al Set, y por otra, que él aportó más al grupo de lo que el grupo le aportó a él.³³

Pero la estrategia de Tàpies no es la excepción a la regla, sino la regla misma. Otros compañeros de generación, como Manolo Millares o Manuel Rivera, hicieron lo propio respecto al grupo El Paso. En línea con la consabida relación entre precocidad y genialidad,³⁴ Millares escribió unas memorias exclusivamente de «infancia y juventud»;³⁵ y, en consonancia con el estereotipo del artista bohemio que vive su vida como búsqueda del camino artístico, Manuel Rivera transitaba los principales puntos de inflexión de su carrera como descubrimientos fortuitos e investigaciones solitarias en el estudio.³⁶ Las ficciones sobre el artista son con frecuencia más potentes que la realidad.

28 LEJEUNE, 1994.

29 LÓPEZ SOBRADO, 2004, pp. 34-37 y DE DIEGO OTERO, 2003, pp. 54-55.

30 CAWS, 2021.

31 HECKSCHER, 1981.

32 TÀPIES I PUIG, 1983, pp. 13-18.

33 SALVO TORRES, 2011, p. 231.

34 KRIS y KURZ, 2010.

35 MILLARES SALL, 1998.

36 RIVERA HERNÁNDEZ, 2007.

La autobiografía de artista como síntoma

Genealogía, categoría profesional, testimonio comunitario, escritura a cuatro manos o angustia de las influencias son algunas formas de lo colectivo en las autobiografías de artista, que, sin embargo, no consiguen trascender la normatividad de los discursos tradicionales. Muy pocos de los textos manejados —por no decir ninguno— llegan a operar una ruptura definitiva con esa individualidad fundacional de lo (auto)biográfico, por más que algunos traten de ampliar sus límites siguiendo distintas estrategias. Al cotejar las ideas de Ortega y D'Ors sobre la creación artística con las narraciones personales que ofrecen los propios artistas, parece claro que podemos tomar la autobiografía de artista como síntoma..., pero ¿síntoma de qué?

Probablemente, síntoma de una imposibilidad o una incapacidad: la de articular una idea de colectividad dentro de los estrechos márgenes de los moldes biográficos al uso. Esto se hace especialmente evidente en una coyuntura en la que, tras varias décadas de descrédito metodológico a causa del impacto del posestructuralismo, lo biográfico ha recuperado cierta pujanza como herramienta legítima para dar cuenta de la diferencia sexual, racial o colonial; pero, tal vez, también sea síntoma de una doble falta de interés: la de los artistas por abandonar una fórmula establecida culturalmente que les reporta grandes beneficios en vida y les ofrece una promesa de notoriedad más allá de la muerte; y la de los historiadores del arte, que, a menudo, nos hemos conformado con una crítica sofisticada y hemos creído hablar de colectividades cuando en realidad solamente habíamos sumado trayectorias individuales.

En definitiva, la autobiografía de artista pone de manifiesto el agotamiento del relato moderno sobre el artista, que pese a todo sigue siendo dominante en los ámbitos historiográficos, museísticos y comerciales; y, como consecuencia, plantea también la necesidad de problematizar sus propios fundamentos, que no son otros que los de la historia del arte.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILERA CERNI, Vicente. *Ortega y D'Ors en la cultura artística de posguerra*, Madrid, Ciencia Nueva, 1966.
- ALLEPUZ GARCÍA, Pablo. «Trauma, memoria e identidad. La Guerra Civil como impulso autobiográfico para los artistas españoles», en M. Cabañas, I. Murga y W. Rincón (eds.), *Represión, exilio y posguerras. Las consecuencias de las guerras contemporáneas en el arte español*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2019, pp. 85-94.
- «Testimonio, alteridad y performatividad identitaria. Notas sobre la autobiografía de artista en el exilio republicano español», en M. Cabañas Bravo, I. Murga Castro, M. Á. Puig-Samper y A. Sánchez Cuervo (eds.), *Arte, ciencia y pensamiento del exilio republicano español de 1939*, Madrid, Ministerio de la Presidencia, Relaciones con las Cortes y Memoria Democrática, 2020, pp. 17-29.
- ASENJO, Mariano y RAMOS, Victoria. *Malagón. Autobiografía de un falsificador*, Barcelona, El Viejo Topo, 1999.
- AYALA GARCÍA-DUARTE, Francisco. «Para quién escribimos nosotros», *Los ensayos. Teoría y crítica literaria*, Madrid, Aguilar, 1971, pp. 138-164.
- CABALLÉ MASFORROLL, Anna. *Narcisos de tinta. Ensayos sobre la literatura autobiográfica en lengua castellana (siglos XIX y XX)*, Madrid, Megazul, 1995.
- «La autobiografía contemporánea o la superación del memorialismo decimonónico», en C. Fernández Prieto y M.ª Á. Hermosilla (eds.), *Autobiografía en España. Un balance*, Madrid, Visor, 2004, pp. 145-155.
- CARMONA DE LA PUENTE, Manuel. *Todo lo vivido*, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, 2001.
- CAWS, Mary Ann. *Encuentros creativos*, Madrid, Cátedra, 2021.
- CODELL, Julie. *The Victorian Artist. Artists' Life Writings in Britain, ca. 1870-1910*, Nueva York, Cambridge University Press, 2012.
- D'ORS ROVIRA, Eugenio. «Notas sobre el retrato y el autorretrato», en E. Lloset y Marañón y N. José de Liñán y Heredia (comis.), *Exposición de autorretratos de pintores españoles, 1800-1943*, Madrid, Gráficas Reunidas, 1943, pp. 9-15.
- DALÍ I DOMÈNECH, Salvador. «La vida secreta de Salvador Dalí», *Obra completa. Volumen 1-Textos Autobiogràfics 1*, Barcelona, Destino, 2003, pp. 233-923.
- DÍAZ SÁNCHEZ, Julián. *La idea de arte abstracto en la España de Franco*, Madrid, Cátedra, 2013.
- DIEGO OTERO, Estrella de. *Querida Gala. Las vidas ocultas de Gala-Dalí*, Espasa, Madrid, 2003.
- FERNÁNDEZ, James D. *Apology to Apostrophe. Autobiography and the Rhetoric of Self-representation in Spain*, Durham, Duke University Press, 1992.
- GINZBURG, Carlo. «Unus testis. El exterminio de los judíos y el principio de realidad», en Carlo Ginzburg, *El hilo y las huellas. Lo verdadero, lo falso, lo ficticio*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 2010, pp. 297-326.
- GUERCIO, Gabriele. *Art as Existence. The Artist's Monograph and Its Project*, Cambridge, The MIT Press, 2006.
- HECKSCHER, William S. «Egogenesis: Introductory Remarks», *Ars Auro Prior*, Varsovia, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1981, pp. 11-18.
- KISTERS, Sandra. *The Lure of the Biographical. On the (Self-)Representation of Modern Artists*, Ámsterdam, Valiz, 2017.
- KRIS, Ernst y KURZ, Otto. *La leyenda del artista*, Madrid, Cátedra, 2010.
- LAFUENTE FERRARI, Enrique. *Ortega y las artes visuales*, Madrid, Revista de Occidente, 1970.

- LEJEUNE, Philippe. «La autobiografía de los que no escriben», en Philippe Lejeune, *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Madrid, Megazul-Endymion, 1994, pp. 313-414.
- LÓPEZ SOBRADO, Esther. «Introducción», en L. Quintanilla, «Pasatiempo». *La vida de un pintor (memorias)*, La Coruña, Do Castro, 2004, pp. 9-41.
- LOUREIRO, Ángel. *Huellas del otro. Ética de la autobiografía en la modernidad española*, Madrid, Postmetropolis, 2016.
- MARCH ROIG, Eva y NARVÁEZ CASES, Carme (eds.). *Vidas de artistas y otras narrativas biográficas*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2013.
- MARZO PÉREZ, Jorge Luis y MAYAYO BOST, Patricia. *Arte en España (1939-2015). Ideas, prácticas, políticas*, Madrid, Cátedra, 2015.
- MILLARES SALL, Manuel. *Memorias de infancia y juventud*, Valencia, IVAM, 1998.
- MIRALLES BOFARULL, Francesc. *Durancamps*, Barcelona, AUSA, 1991.
- MONTIEL RAYO, Francisca. «Autobiografías y memorias de la segunda generación del exilio republicano de 1939», *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas* 851, noviembre (2017), p. 22.
- MORENO VILLA, José. «Autobiografías y memorias de españoles en el siglo XX», *Los autores como actores y otros intereses literarios de acá y de allá*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1976, pp. 79-101.
- NERTÓBRIGA, Francisco Teodoro de. *Vida de Eugenio Hermoso*, Madrid, Talleres Gráficos de Castilla, 1955.
- ORTEGA Y GASSET, José. «Estética en el tranvía», *Obras completas*, Madrid, Revista de Occidente, tomo II, 1963, pp. 33-39.
- «La reviviscencia de los cuadros», *Obras completas*, Madrid, Revista de Occidente, tomo VIII, 1965, pp. 489-506.
- «Sobre unas memorias», *Obras completas*, Madrid, Revista de Occidente, tomo III, 1966a, pp. 588-592.
- «Adán en el Paraíso», *Obras completas*, Madrid, Revista de Occidente, tomo I, 1966b, pp. 473-493.
- RIVERA HERNÁNDEZ, Manuel. *Memorias. 1928-1971*, Granada, Los Libros de la Estrella, 2007.
- SALVO TORRES, Ramon. «Memòria personal. Fragment per a una autobiografia d'Antoni Tàpies, i l'univers màgic de Dau al Set», en J. Espinós, D. Escandell, I. Marcillas y M. J. Francés (eds.), *Autobiografies, memòries, autoficcions*, Catarroja (Valencia), Afers, 2011, pp. 229-236.
- SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier. «La predisposición al testimonio en la literatura del exilio», *Tonos digital. Revista electrónica de estudios filológicos* 18 (2009), pp. 1-14; disponible en línea: https://www.um.es/tonosdigital/znum18/secciones/estudio-22-literatura_exilio.htm [consulta: 22-08-2022].
- SOUSSLOFF, Catherine M. *The Absolute Artist. The Historiography of a Concept*, Minneapolis-Londres, University of Minnesota Press, 1997.
- TÀPIES I PUIG, Antoni. *Memoria personal. Fragmento para una autobiografía*, Barcelona, Seix Barral, 1983.
- TORRE BALLESTEROS, Guillermo de. «Tres autobiografías de pintores. Carrà, Chirico, Severini», en Guillermo de Torre, *Minorías y masas en la cultura y el arte contemporáneos*, Barcelona y Buenos Aires, Edhasa, 1963, pp. 219-227.

Ángel González. La historia de la pintura

Julián Díaz Sánchez

Universidad de Castilla-La Mancha

En una entrevista de marzo de 2001, Ángel González García (1948-2014) afirmaba que «el ojo ha sido sin duda lo más atacado a lo largo del siglo veinte»;¹ respondía así, afirmativamente, a Óscar Antonio Molina, que consideraba a nuestro historiador, antes que nada, como un defensor del ojo y de la visión, tanto frente a la imagen como frente a la imaginación; la pintura —el principal objeto de estudio de Ángel González— es, sobre todo, un asunto de visión más que de ideas. No es una obviedad esta defensa del ojo, el propio González había hablado de la exclusión de la visión en la construcción de la historia del arte contemporáneo. Martin Jay —para quien la *Historia del ojo* de Bataille es, como para Roland Barthes, una «aventura filológica»—² ha repasado toda la trayectoria de una escritura de arte —más allá de la historia— que se ha afirmado desde una tradicional desconfianza en la mirada. Así, una parte de la producción artística y de la historia del arte se ha construido desde la convicción de que el ojo es sospechoso y debe estar bajo control; una creencia que, explica Jay, se encuentra en la Biblia, en Lacan y hasta en el posestructuralismo, con una importante estación de paso en la construcción, teórica y práctica, de los surrealistas, frente a los que nuestro autor mostraba una gran hostilidad. La defensa del ojo es un buen principio para abordar la obra intensa de Ángel González, que, en general, vinculó su singular visión de la historia del arte a la intrigante actividad de mirar cuadros.

Seguramente, por esa inevitable afición a la pintura, Miguel Zugaza, cumpliendo una antigua promesa, le dedicó un banco en el Museo del Prado frente a la *Bacanal de los Andrios* de Tiziano; «¡qué buena vista para toda la eternidad; los hay con suerte!»;³ escribiría María Vela. Hay una misteriosa simetría entre esta imagen y la que abre su trabajo sobre Carlos Alcolea: el pintor mirando la *Pietá* de Tiziano en el Museo de la Academia de Venecia.

Hay muchas ideas interesantes en esta entrevista; conviene destacar algunas. En primer lugar, la afirmación de que no merece la pena hacer distinguos entre el trabajo del crítico y el del historiador, que seguramente no es un principio absoluto, pero que resulta de gran utilidad para entender su obra, siempre alejada de cualquier forma de positivismo, tan anclada en la mirada como respaldada por una imponente cantidad de referencias bibliográficas. González subraya la necesidad de conocer el contexto en el que trabajan los artistas: en su relato sobre Giacometti, que es un texto de alcance, hay un análisis muy preciso de su taller —al que Jean Genet dedicó un escrito emocionante—.⁴

En la entrevista mencionada, habla de su necesidad de conocer el lugar en el que pintaba Juan Navarro Baldeweg; y en su minuciosa aproximación a la obra de Carlos Alcolea se explican con cierto detenimiento los lugares en los que trabajaba el artista. Parece haber una necesidad de que el lector «vea» a los artistas trabajando. No es menos importante,

1 ALONSO MOLINA, 2001, p. 109.

2 JAY, 2007, p. 169.

3 VELA ZANETTI, 2019, p. 12.

4 GONZÁLEZ GARCÍA, 2006.

puede que lo sea más, la preocupación de González por transitar los territorios canónicos, de revisar la obra de los grandes maestros —«[¿] sobre Velázquez ya no hay nada que decir? ¿De verdad creen que ya está agotado y que ha dejado de ser una fuente de satisfacción?»—;⁵ en efecto, frente a la tradicional atracción de cierta historia del arte por aquello que no ha sido estudiado, algunas de las transformaciones de la disciplina en los últimos cuarenta años tienen que ver con esa actitud, que resulta del hecho de que cada generación construye su propia lectura del canon, algo que parece valer también para la historia del arte.

Sin ánimo de volver sobre las polémicas de método que tuvieron lugar en los años en que Ángel González empezó a escribir, siempre interesantes, recordaremos solo una agria polémica en las páginas de *El País*, entre Valeriano Bozal y Francisco Calvo Serraller, a propósito de la aparición de *Arte del siglo xx. La construcción de la vanguardia* del primero; solo para dar idea del tono, citaremos unas palabras del segundo: «*Historia del Arte en España* [de Valeriano Bozal] consiste en una curiosa ecuación en la que Plejanov se suma a Pijoán».⁶

Apenas un año antes tuvo lugar, en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, en el Palacio de La Magdalena de Santander, un comentadísimo curso que sentenció el fin de la sociología del arte. En realidad, la historia social del arte ha dado mucho de sí después de aquella profecía incumplida, aunque es evidente que el curso marcó importantes transformaciones en la práctica —y la teoría— de la crítica.

Son solo unas pinceladas de contexto. En paralelo, en los años setenta, tuvo lugar una profunda revisión de la historia del arte español, sobre todo del más reciente —vendrían más en la década siguiente—, proyectándose sobre la obra de Ángel González, que aportó nuevos puntos de vista sobre asuntos ya estudiados —todo un hábito en su obra—, algo que queda muy claro en los textos de exposición de la galería Multitud de Madrid, en los que se releen, de manera audaz, argumentos como el de la pintura española de posguerra, el surrealismo español o la ubicación estética de la obra de Carlos Saenz de Tejada, temas, todo ellos, que precisaban de una revisión profunda. González volvió sobre estas cuestiones con frecuencia, y muchas veces con acritud —aunque esto tenga que ver con un tono provocador que parecía entonces bastante saludable—:

A juzgar por lo que uno puede leer en la colección de «documentos y testimonios» sobre el arte español de posguerra reunida por Aguilera Cerni, se diría que la vanguardia apareció entre nosotros como por ensalmo, soltera y vegetariana. Llega incluso a insinuarse allí una resistencia [...] a hablar de arte [...] que sólo cabe explicar benévolamente por un prurito extravagante y provinciano de originalidad.⁷

Unas líneas más abajo, el historiador afirma que la vanguardia debe entenderse como «una aspiración desesperada a la orfandad y una bobalicona fascinación por lo nuevo»,⁸ es solo una muestra del empeño de Ángel González por volver también sobre las grandes palabras de la historia del arte.

Así que podríamos situar su obra entre la revisión metodológica que tuvo lugar en la historia del arte en los años de la primera transición y la aparición, a finales del siglo xx, de una cultura visual que parecía tener entre sus objetivos la liquidación de la historia del

5 ALONSO MOLINA, 2001, p. 102.

6 CALVO SERRALLER, 1978. Una alusión lacónica en BOZAL FERNÁNDEZ, 2020, p. 109.

7 GONZÁLEZ GARCÍA, 1980, p. 481.

8 *Ibidem*.

arte, pero que parece haberse integrado con toda naturalidad en la disciplina, o esa es la impresión que da cuando se revisan los títulos y algunos contenidos de trabajos de historia del arte de las dos últimas décadas.

En general, los más relevantes de esa generación de historiadores del arte buscaron decididamente la singularidad temática y de método, empezando a escribir en un momento de gran controversia sobre la manera de hacer historia del arte —también de escribirla— y, sobre todo, de enormes incertidumbres ideológicas, así que puede que la aparente despreocupación por las cuestiones metodológicas sea, esta vez sí, una deliberada voluntad de cambio que pasa por un atento cuidado en la forma de escribir.

Una parte del trabajo de Ángel González se vincula a la denominada Nueva Figuración Madrileña, pese a que él lo minimizara: «A Quico (Rivas) le hacía mucha ilusión ser crítico de arte. Juan Manuel (Bonet) ha sido fundamentalmente un bibliófilo y un biógrafo. Y yo, que no tenía particular interés por el arte contemporáneo, pues aproveché la ocasión para hacer algunas bromas».⁹ La lectura de estas palabras sugiere alguna respuesta a una tajante afirmación sobre el olvido de los nuevos figurativos: «Es difícil encontrar, en la historia reciente del arte europeo una cuestión tan succulenta como el auge, mitología y fracaso de la pintura española desde mediados de los años setenta hasta principios de los noventa».¹⁰ Es verdad que hay un olvido evidente en el ámbito institucional y en el historiográfico, donde se practicó el autorrelato —puede que siga practicándose— con gran frecuencia, pero puede que no tanto en los entornos del mercado, siempre oculto y poco estudiado. Con todo, Javier Utray pensó que el título de «los olvidados» podía irles bien.¹¹ Preguntarse por las razones de ese olvido —algo atenuado por las recientes exposiciones de Guillermo Pérez Villalta y Javier Utray— y su posible extensión a la escritura de arte cercana no parece ocioso.

En la entrevista que le hizo José María Díaz-Cuyás en 2014, González confesaba su fascinación por Merleau-Ponty, «autor de uno de los libros más impactantes que se hayan escrito y publicado el pasado siglo: *El ojo y el espíritu*, con su famoso texto sobre Cezanne».¹²

Publicado en 1945 y escrito entre 1943 y 1944, *La duda de Cezanne*¹³ es, sobre todo, una indagación acerca del pensamiento pictórico del artista, de su modo de «pensar en pintura» —que es una expresión esencial en Merleau-Ponty y también una preocupación principal en González—. Cezanne, dice el filósofo, que siempre pensó su pintura en términos de fracaso, lloró cuando leyó *La obra maestra desconocida* de Balzac, una verdadera estación de paso, una fábula sobre el arte moderno por la que han transitado una gran cantidad de artistas, sobre todo porque señala una suerte de abismo que la mayoría de los pintores ha intuido en alguna ocasión;¹⁴ leyendo el texto de González, intuimos que Carlos Alcolea pudo frecuentar los bordes de ese infierno.

En el ámbito de la pintura —eso nos dice Merleau-Ponty—, Cezanne no renunció a nada; no descartó la estética impresionista, añadió la definición de los objetos, concibiendo la pintura, «no ya como plasmación de escenas imaginadas o proyección exterior de los sueños, sino como minucioso estudio de la visible».¹⁵ Solidificar el impresionismo, bus-

9 DÍAZ CUYÁS, 2014, p. 231.

10 MARZO PÉREZ y MAYAYO BOST, 2015, p. 458.

11 ESCRIBANO GONZÁLEZ, 2008, p. 42.

12 DÍAZ CUYÁS, 2014, p. 237.

13 MERLEAU-PONTY, 2012.

14 ASHTON, 2010.

15 MERLEAU-PONTY, 2012, p. 27.

car la realidad sin renunciar a la sensación, «esto es lo que Bernard llamó el suicidio de Cezanne: aspirar a la realidad negándose los medios para alcanzarla».¹⁶ Las manzanas de Cezanne, parece pensar Merleau-Ponty, no nos dicen nada de las manzanas, sino, sobre todo, de la manera de pintarlas. Toda una lección sobre como la visión de la pintura siempre suma.

No sorprende la fascinación de González por este texto, que se sitúa al margen de la biografía, más allá de las obras y, por supuesto, fuera de los ámbitos de la historia del arte, pero que, finalmente, es una guía de lectura de la obra de Cezanne y, sobre todo, una reflexión sobre el hecho de pintar. Se trata de un texto alternativo a la historia del arte, una disciplina sobre cuyas bondades González mantiene una visión más bien escéptica, cuando no directamente negativa: «Lo artístico es esencialmente ahistórico, transhistórico, metahistórico».¹⁷ Es imposible resistirse a reproducir la diatriba que acaba de explicar esta afirmación:

La mayor parte de mis colegas creen que el arte es fundamentalmente un instrumento de conocimiento de una época. Es decir, que gracias al arte sabemos alguna cosa más de los Reyes Católicos, por ejemplo. La nueva crítica peca de lo mismo, quiere que el arte sea sobre todo un instrumento de conocimiento de las relaciones sociales, económicas, políticas. No hacen sociología del arte, lo que hacen es historia del arte. Creo que el arte es un instrumento espléndido para poner en evidencia las supercherías de la historia, por tanto, no es que se lleven bien ni mal, simplemente son enemigos. El arte debería decir de nosotros, o hacernos saber de nosotros, cosas ajenas a las que la historia nos propone. El amor al arte es amor a la verdad, y nada tan repleto de mentiras como la historia.¹⁸

El texto de Merleau-Ponty representa la prueba palpable de que puede reflexionarse sobre pintura al margen de la historia del arte, al menos de aquella a la que se refiere González, que, en un momento de la entrevista tantas veces citada en estas páginas, alaba de modo muy cálido el trabajo de Ernst Gombrich, que fue profundamente escéptico frente a determinadas historias del arte, así como ante ciertas proclamas metodológicas. El arte, dice Merleau-Ponty, es un proceso de expresión; igual que las palabras nombran, el pintor da carácter objetivo a lo que ve, lo proyecta y lo fija; la pintura no es un *trompe l'oeil*, del mismo modo que la palabra no se parece a lo que designa, una reflexión que podría servir para explicar la actitud de rechazo de González frente a la pintura abstracta.

El ojo y el espíritu fue el último trabajo de Merleau-Ponty, un texto breve que recoge algunas ideas del texto anterior sobre pintura. El concepto de imagen, dice, tiene mala fama, como si el dibujo o la pintura fueran un calco del objeto, como si nuestra imagen mental fuera un dibujo reproducido del mismo; pero las cosas no son así, dice Merleau-Ponty: «Son el dentro del fuera y el fuera del dentro, que hace posible la duplicidad del sentir, y sin los que no se comprenderá jamás la cuasi presencia y la visibilidad inminente que constituyen todo el problema de lo imaginario».¹⁹ La pintura depende de la relación de nuestro cuerpo con el mundo, un cuerpo que es, a la vez, vidente y visible, algo que, en el contexto de la pintura de Alcolea y de la presencia de Deleuze, podría leerse como una suerte de esquizoanálisis —volveremos sobre ello—.

16 *Ibidem*, p. 30.

17 DÍAZ CUYÁS, 2014, p. 233.

18 *Ibidem*, p. 238.

19 MERLEAU-PONTY, 2017, p. 25.

El realismo

Sin ánimo de ordenar la obra compleja y diversa de Ángel González, podría establecerse una secuencia que se inicia con «Niágara falls. Consideraciones apresuradas sobre cierto realismo» (1981),²⁰ continúa con «El resto» (1990)²¹ y acaba en «Vida y obra de Carlos Alcolea. Hacer equilibrios para caerse» (1998).²² El primero se escribió para la exposición «Otras figuraciones», que supuso, entre otras cosas, el salto internacional de Miquel Barceló. Representó, al parecer, una verdadera revelación para Juan José Lahuerta,²³ cuya obra parece tener algunos puntos de contacto con la de González.

«Niágara falls» empieza con una cita de Cezanne sobre Poussin; la presencia de Cezanne en la obra de González es proverbial. Se trata de hacer valer las diferencias entre pintura figurativa y abstracta, sobre todo para visibilizar las «otras» figuraciones —los artistas y teóricos del arte conceptual habían dado a entender que este era un debate secundario y estéril—; la opción directa por el término «realismo» parece aludir a la exposición «Les realismes», que se inauguró en París a finales de 1980.

Conviene recordar las tesis del comisario Jean Clair, que establece una cartografía de los diferentes realismos de los años veinte, al tiempo que desmiente que tales realismos sean una reacción a la Primera Guerra Mundial. La vuelta al orden, escribe Clair, no es una consecuencia de la contienda, esas propuestas existían ya en pleno desarrollo de la conflagración mundial. En definitiva, se establece un ritmo para las transformaciones artísticas que es diferente del de las políticas; de algún modo, las dinámicas del arte parecen poseer un funcionamiento relativamente autónomo, y cuando se prescinde del relato lineal aparecen otras cosas y, sobre todo, otros modos de lectura.

Los pintores, dice Clair, observan lo real, pero no de manera escrupulosa, les interesa «la voluntad de erigir el cuadro en un hecho pictórico autónomo, ordenado según sus propias leyes».²⁴ La conclusión del trabajo es clave, toda una lección de historia del arte, concebida como una disciplina lábil, amplia, compleja y contradictoria; es lo que se desprende de la lectura de Ángel González, cercano a la apertura de Jean Clair y a la —aparente, solo aparente— deriva metodológica de Georges Didi-Huberman. El texto de Clair termina con una inquietante pregunta de respuesta difícil —o no tanto—: «¿No es en sus propias *Memorias* donde De Chirico, en una provocadora elipse, dijo de Múnich que había sido la cuna de las dos principales calamidades de nuestro siglo: la pintura moderna y el nazismo?».²⁵

«Niágara falls» contiene, como la mayoría de los escritos de González, una propuesta historiográfica, unas genealogías y unas referencias, aunque el texto parezca moverse en los parámetros de la crítica; así, el autor establece continuidades entre Cezanne y Duchamp —cuyas obras se expusieron al año siguiente en Madrid, en exposiciones verdaderamente ambiciosas para la época—. El tema era, entonces, el de la liquidación del informalismo, o más bien, su desaparición por causas naturales «ante la indiferencia general de “normativos” y “cronistas de la realidad”»,²⁶ y, por el contrario, la validación de un realismo que tenía como referencias cercanas las cabezas de Gordillo, el ojo de Aguirre y, desde una

20 GONZÁLEZ GARCÍA, 1981.

21 GONZÁLEZ GARCÍA, 2000.

22 GONZÁLEZ GARCÍA, 1998.

23 DÍAZ CUYÁS, 2014, p. 215.

24 CLAIR, 1999, p. 40

25 *Ibidem*, p. 51.

26 GONZÁLEZ GARCÍA, 1981, p. 486.

visión más panorámica, las posiciones de Cezanne, y que se situaba, claramente, frente a los realismos políticos —las polémicas en torno a todo ello son bien conocidas—.

Más allá de las coyunturas concretas, el texto propone un modo de relato diferente que reclama la vigencia de la gran tradición pictórica, establece una continuidad entre Cezanne y Duchamp y parece moverse en la idea, como dice Juan José Lahuerta —que ve una gran relación entre este texto y su tesis doctoral, que acabó entonces y fue publicada después como *1927. La abstracción necesaria en el arte de entreguerras*—, «de que lo que ocurre ahora en el mundo del arte se puede explicar mejor hablando de Cham, de Manet o de Duchamp que haciéndolo de cualquier artista actual».²⁷

Debe señalarse el empeño en colocar grandes referencias en el contexto doméstico; González utiliza el término realismo en el mismo sentido en el que Baudelaire hablaba de heroísmo de la vida moderna. La gran pintura moderna, a partir de Ingres y Delacroix, se coloca entre la gran tradición de Baudelaire —«una gran pintura veneciana choca menos junto a un Giulio Romano que algunos de nuestros cuadros, y no precisamente los peores, unos al lado de otros»—²⁸ y la noción de naturaleza de Cezanne, que es, en realidad, pintura, naturaleza pintada, construida, Cezanne mirando con un ojo al Sena y con otro a Tintoretto, Poussin o Rubens —es un símil—.

La disyuntiva que invoca González —y esto sigue siendo un problema de la historia del arte— consiste en decidir si la pintura es lo que designa la famosa definición de Denis, un conjunto de manchas de color hábilmente —o menos— distribuidas, o, como plantea Lacan, «apariencia que dice que ella es lo que da apariencia», recuérdese el título de la obra de Octavio Paz sobre Duchamp, *Apariencia desnuda*, y la afirmación de que el *Gran vidrio* y el *Desnudo bajando la escalera* suponen «las distintas apariencias de la misma realidad».²⁹

Afirma González que Cezanne es el motor de *Desnudo bajando la escalera* —«todo el realismo moderno desciende por esa escalera»—;³⁰ y Gerhard Richter debió pensar lo mismo, en 1966, cuando pintó *Ema (Desnudo en una escalera)* a partir de una fotografía; puede que Cezanne lo sea también de *La Mariée*. Ambos suponen el fin del movimiento, definitivamente «frenado» por el futurismo: el destino de la pintura se sella con Mondrian y su búsqueda de un espacio plano; de hecho, su última etapa parece literalmente un frenazo,³¹ así que los mecanismos ilusorios del realismo están tácitamente presentes.

Este es el marco teórico que dibuja González para colocar en él un «cierto realismo», el de las cabezas de Gordillo y las obras de Juan Antonio Aguirre, equidistantes de la obra de Yturralde y del Equipo Crónica y desarrolladas en paralelo a una silenciosa extinción del informalismo y de la presencia de Estampa Popular, que, según la revista *Artes*, habría reconstruido una realidad hecha añicos por los abstractos —*ma non troppo*— de los años cincuenta. Una construcción crítica que González atribuye al desconocimiento —o indiferencia, o las dos cosas— de la pintura pop americana.

Los pintores figurativos de los setenta no tenían formación académica, eran autodidactas, y por eso amaban la gran pintura: la de Velázquez o la de un Matisse cuya condición decorativa les preocupaba muy poco. La gran tradición pictórica como herramienta de análisis está en el celebrado libro de Marcelin Pleynet —que se desliza en el texto de

27 DÍAZ CUYÁS, 2014, p. 214.

28 BAUDELAIRE, 1996, p. 182.

29 PAZ, 1989, p. 10.

30 GONZÁLEZ GARCÍA, 1981, p. 485.

31 CREGO CASTAÑO, 2020.

González— *La enseñanza de la pintura*, traducido en 1978 y muy glosado por los artistas del grupo Trama. Pleynet había estado en Santander en 1977 y había hablado de Cezanne: «La obra de Cezanne, en mi opinión, subraya lo que podría definir toda la modernidad, a saber, la evidenciación del sistema que constituye la posición de un sujeto en estado de análisis y de interpretación de su relación con el todo social». ³² La excentricidad de Cezanne es una categoría en Pleynet, y el otro gran héroe del arte moderno, Matisse, había empezado a pintar tarde, en la Academia Julian, había sido educado en el eclecticismo y tendía a la pintura pura —no necesariamente abstracta—. La conmemoración y vigencia de la gran tradición histórica se corresponde, por tanto, con la de una gran tradición historiográfica que, cuando apareció en España, lo hizo como narración alternativa.

En «Niágara falls» están también Merleau-Ponty y su desarrollo de la idea de Cezanne de que el pintor piensa en términos de pintura; «es esa filosofía que está por hacer la que anima al pintor, no cuando expresa opiniones sobre el mundo, sino el instante en que su visión se hace gesto, cuando, como dirá Cezanne, el pintor “piensa en pintura”», ³³ y da la impresión de que los trabajos de Ángel González, especialmente el dedicado a Carlos Alcolea, buscan responder a la pregunta de cómo piensa el pintor en pintura; habrá que volver sobre tan trascendental asunto, «la pintura está más acá del ojo y más acá, incluso, de la superficie. Está, pues, del otro lado». ³⁴

El resto

«El resto», que suele señalarse como el momento en el que Ángel González dejó de escribir crítica de arte, sirvió como título a un libro que recoge treinta y cinco trabajos del autor y fue considerado, desde un periódico de referencia, «una historia del arte contemporáneo contra los surrealistas». ³⁵ El artículo es un alegato sobre la dificultad de la crítica y a favor de la necesidad de que los críticos opten por las sombras —más allá del ojo—, que se ocupen del resto, que no es el excedente, sino más bien lo que no vemos —algo que parece una idea esencial en la construcción historiográfica de González—. En realidad, el texto es una reflexión sobre la crítica, la historia del arte y las relaciones entre ambas.

El famoso grabado anónimo del siglo XVIII, titulado *Un crítico admira un cuadro de una noche oscura*, que podría evocar el *Cuadrado negro* de Malevich, debería leerse como una alegoría de la ceguera del crítico y como una celebración de la visión y del ojo no abatido, al margen de un oficio, el de la crítica, que González califica de «tenebroso», de oscuro en más de un sentido. La Font de Saint Yenne, posible objeto de esta caricatura, decía defender al público: «Solamente en la boca de estos hombres firmes y justos que componen el público, que no tienen caso alguno con los artistas, podemos encontrar el lenguaje de la verdad»; ³⁶ otros críticos querían defender a los artistas del público, del público aterrador que se ríe del pequeño paisaje de Lantier en *La obra*, de Emile Zola. El público es un nombre del mercado, dice González, pero, como ha mostrado Thomas Crow, es una parte fundamental del espectáculo del arte.

Otros críticos defienden al aficionado como alguien que se separa del público; al respecto, no es fácil dejar de recordar el *Elogio de las bellas artes* de Jovellanos, en el que se identi-

32 RUBIO NAVARRO, 1978, p. 16.

33 MERLEAU-PONTY, 2017.

34 GONZÁLEZ GARCÍA, 1981, p. 487.

35 «Ángel González publica un a historia del arte contemporáneo “contra los surrealistas”», *El País*, 23 de noviembre de 2000.

36 Crow, 1989, p. 17.

ca como un aficionado: «Solo hablaré de las artes como aficionado. Atraído de sus encantos, las buscaré atentamente por el campo de la historia, y después de haberlas encontrado en los tiempos más lejanos, seguiré cuidadosamente sus huellas, sin perderlas de vista hasta llegar a nuestros días»;³⁷ claramente da a entender que no hay arte sin aficionados —como explicó Yvars sobre los ociosos lectores del *Cicerone* de Burckhardt—; a un paso, González recuerda el principio duchampiano de que es el espectador el que completa la obra.³⁸

Hay, dice González, críticos que defienden al público de los artistas, otros que defienden a los artistas del público, y hay quienes debaten entre ellos para, al fin, hablar de arte y no hablar de lo que importa, lo cual puede asociarse con una de las reflexiones de Marc Fumaroli en su interesante análisis del estado cultural, que parte de unos carteles vistos sobre las paredes de varias ciudades de Provenza, «El Consejo Regional dinamiza las artes plásticas»,³⁹ un ejemplo evidente de cómo puede hablarse de arte para no hablar de lo esencial.

La cita clarividente de Ersnt Jünger, «es en los residuos donde hoy se encuentran las cosas más provechosas»,⁴⁰ podría tener su correspondiente en alguna de las sutiles intervenciones de Francisco de Pájaro, que, esta vez sí, utiliza el arte para hablar de lo que importa. Tomar partido por el residuo, por lo que falta, por lo excluido, por lo maldito, no significa necesariamente hacerlo por los malditos, por los excluidos. «El resto no es lo que sobra, sino lo que falta, y lo que falta es, precisamente, la facultad misma de distinguir lo que sobra de lo que falta, la facultad de ver en la noche, o a plena luz del día, el ir y venir de los verdugos».⁴¹ En definitiva, articular alternativas a una historia del arte que se ha construido al margen del ojo, desde su exclusión, ver en la sombra, ver lo que queda fuera del campo de la visión de nuevo, es decir, lo que se esconde detrás de términos como «vanguardia» o «estilo».

La pintura

«Y tú, lector, antes que nada has de saber que Carlos Alcolea está muerto».⁴² Así empieza el texto del catálogo de la exposición antológica que el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía dedicó en 1998 a Carlos Alcolea (1949-1992), galardonado con el Premio Nacional de Artes Plásticas, a título póstumo, el año de su muerte.

Este artículo, canónico sin duda, y de gran relevancia en la obra de Ángel González, está construido desde una historia del arte que el autor afrontó siempre con saludable escepticismo y una «deliberada despreocupación por las cuestiones de método»,⁴³ pero también, y esto no parece menos importante, desde la amistad. No debe descartarse que González pensase en el libro de Gasquet sobre Cezanne *Lo que vi y lo que me dijo* —su título en español—; claramente, el texto cuenta lo que vio y lo que le contó Carlos Alcolea, lo que lo sitúa en un universo intelectual común.

Puede que haya un carácter de manifiesto en este trabajo —de naturaleza epigonal, sin duda— que canoniza la figura de Carlos Alcolea y, de paso, la del grupo que se resistió a serlo más allá de la amistad, Los esquizos de Madrid, aunque, inevitablemente, ha sido caracterizado como un colectivo, incluso por los más cercanos —no se olvide que la exposición del mismo título iba a ser llevada a cabo por Quico Rivas—. No obstante, si el texto de González fuera un

37 DE JOVELLANOS, 2014, p. 45.

38 DUCHAMP, 2012.

39 FUMAROLI, 2007, p. 13.

40 GONZÁLEZ GARCÍA, 2000, p. 50.

41 *Ibidem*.

42 GONZÁLEZ GARCÍA, 1998, p. 15.

43 DÍAZ CUYÁS, 2014, p. 203.

manifiesto, tendría entre sus ideas la complejidad de la relación entre maestros y discípulos, señalaría la modernidad como una suma de acciones individuales, negaría, consecuentemente, la condición de grupo y su trascendencia y afirmaría la supervivencia evidente de la pintura.

¿Cuál es el método? A propósito de la exposición «El arte como laberinto» (2021), Guillermo Pérez Villalta ha escrito que quería «hacer un símil del pensamiento del arte en la cabeza: cómo los pensamientos divagan, van dirigiéndose de un sitio a otro, cómo una cosa repercute en otra, cómo la propia estructura del pensamiento está dirigiendo tus percepciones, gustos, intereses».⁴⁴ Algo que no está muy lejos de la atractiva propuesta de Roberto Calasso a propósito del orden de las bibliotecas, invocando la regla «del *buen vecino*, formulada y aplicada por Aby Warburg, según la cual en la biblioteca perfecta, cuando se busca un determinado libro, se termina por tomar el que está al lado, que se revelará aún más útil que el que buscábamos».⁴⁵ No sería un mal ejercicio anotar las referencias de González en este texto y yuxtaponer los libros de los que proceden. El resultado sería, probablemente, un fragmento de biblioteca tan sorprendente como azaroso.

Leer es situar un texto en un mapa, posicionarlo; el escrito toma posiciones en esa esfera pública que es la historia del arte, que es, en realidad, un conjunto de textos. Volvemos a la presunta despreocupación de método como un posible modo de acercarse a los escritos de González; habitualmente se elude la narración —al menos su linealidad—, se finge que no es interesante, se empieza por un detalle y se opta por romper con una historia del arte lineal frente a otra que salta y que está llena de referencias, se parte de una cita o de un hecho trivial —Alcolea en la Galería de la Academia—, se enfrentan los grandes términos y los principios de la historia del arte con gran —y diría que saludable— escepticismo y acaban por relativizarse grandes palabras, como surrealismo o vanguardia. El argumento es la pintura por encima de todo. Estamos ante una gran reflexión sobre la pintura que se apoya, eso sí, en la de Alcolea. Parece haber una ocultación consciente de la construcción interna del texto y da la impresión de que el relato se sustenta, solo, en la magia de la pintura, aunque no hay que descartar un propósito similar a los que enuncia Roland Barthes en una de sus numerosas reflexiones sobre crítica: «El crítico está obligado a tomar cierto “tono”, y ese tono, sumando y restando, no puede ser sino afirmativo. El crítico puede muy bien dudar y sufrir en sí mismo de mil maneras [...] lo que dice el dogmatismo de la escritura, si lo hay en ella, es un compromiso, no una certidumbre o una suficiencia».⁴⁶

Alcolea, dice González, se sentía un continuador de la pintura, veía en la arquitectura de la *Pietá* de Tiziano un gran ojo que contempla una historia inestable, balanceo leve del cuerpo de Alcolea contemplando el cuadro de la Academia, una Venecia inestable, como el *Teatro del mundo* de Aldo Rossi, hacer equilibrios para caerse, como en el *ska*.

¿Cómo empezar? Por el asma de Carlos Alcolea, el jadeo —motivo central de *Aprender a nadar*, un libro del pintor tan interesante como breve—, el respingo entrecortado que da lugar a cuadros dobles como *Alicia* o *Matisse de día*, *Matisse de noche*, que, según el historiador, expresan lo que está y lo que no está al mismo tiempo, el resto..., pero también los dobles sentidos, como la amenazadora sonrisa del gato de Alicia.

El motivo principal del trabajo, el hilo conductor es la caída de *Alicia* de Lewis Carroll, la caída lenta, la visión deformada de la baraja de la novela, la visión de Clerambault, que

44 ALONSO MOLINA, 2021.

46 BARTHES, 1972, p. 81.

45 CALASSO, 2021, p. 8; cursiva del autor.

veía las cosas como una baraja facetada, como *Planilandia* de Abbott, un mundo en planos, visiones que trastocan la visión «normal» y que pueden presentarse como alternativas a la perspectiva; la heroicidad de Cezanne y de Alcolea, dice González, es «intentar la reunificación del campo de la pintura sin el auxilio de la perspectiva».⁴⁷

Un motivo en la obra de Alcolea es el cuerpo sin órganos, presente en Deleuze, en *El Anti Edipo*, pero también en las fascinantes memorias del presidente Schreber, libro de cabecera del pintor; Schreber parece querer estar dentro y fuera de la enfermedad, describir e interpretar, a la vez, sus alucinaciones asombrosas.⁴⁸

La presencia de Schreber suscita el *Anti Edipo* de Deleuze y Guattari —todo un hito para Alcolea, según han dicho cuantos han escrito sobre él—, como deconstrucción del sistema freudiano, la sodomización de Schreber por los rayos solares y la edipización por Freud del presidente; todo esto lleva a «El ano solar» de Bataille —otro gran experto en polisemias—: «El aire es la parodia del agua, el cerebro es la parodia del ecuador, el coito es la parodia del crimen»,⁴⁹ un texto que concilia contrarios como la pintura, como la cinta de Moebius.

El grupo —y el propio Alcolea— procura la pervivencia de la pintura en épocas hostiles. Nacho Criado había dicho que los estudios —a veces improvisados—, en el Madrid de los años ochenta, eran «criaderos de pintura».⁵⁰ Criar pintura para cuando pudiera venderse, como Duchamp había dejado su *Gran Vidrio* criando polvo.

La pintura es vieja, como Tiziano cuando pinta la *Pietá*, como ese presunto autorretrato de Carlos Alcolea que es *La vejez de Mickey*. La pertenencia a la modernidad es considerada algo mágico, porque la modernidad es, antes que nada, una «nebulosa de complicidades»;⁵¹ no hay esquemas arborescentes, no hay gordillismo, hay, sobre todo, un relato mágico, una tenue relación entre maestro y discípulo, se da una gran importancia a los detalles, pero no para reconstruir un todo.

En la entrevista citada con José María Díaz-Cuyás, Juan José Lahuerta reflexiona a propósito de los detalles, descarta las grandes explicaciones y las visiones generales y explica que el detalle, al contrario de cómo lo estudia Daniel Arrase, no sirve para reconstruir, sino para desmoronar, es una idea que podría aplicarse perfectamente a los trabajos de Ángel González.⁵²

La idea podría hacerse extensiva a la pintura, por eso la afición a la correspondencia —de Flaubert, de Proust—, sobre todo el interés por el detalle, la fascinación por los asuntos menores —el pago de la factura del sastre, por ejemplo—, que en modo alguno sirven para reconstruir o entender mejor sus obras. Ser «el idiota de la familia», llevar una vida aparentemente improductiva que, sin embargo, ha dejado inmensas obras, trabajar sin que se note —«escribir de pintura sin que se note ha sido siempre mi propósito cuando me disponía a escribir... de pintura»—.⁵³

Actitudes que sirven para reflexionar sobre la doble —o triple— condición de las cosas, para saber que el *Desnudo bajando la escalera II* de Duchamp muestra que los procedimientos del futurismo para imprimir velocidad a un cuerpo sirven también para frenarlo, como hacer equilibrios puede servir para caerse, muy duchampiano todo esto.

47 GONZÁLEZ GARCÍA, 1998, p. 39.

48 SCHREBER, 2008.

49 BATAILLE, 1997, p. 16.

50 GONZÁLEZ GARCÍA, 1998, p. 25.

51 *Ibidem*, p. 28.

52 DÍAZ CUYÁS, 2014, p. 224.

53 RIVAS ROMERO-VALDESPINO, 2011.

El programa de Alcolea pasa por comprimir y aplastar el espacio ortogonal de la perspectiva, coser unas figuras con otras, desarrollar la convicción de que todo tiende a plegarse y arrugarse, tener en cuenta el concepto de pintura prensada que Jean Clair aplicó a la obra de Duchamp. La cinta de Moebius —que tanto interesaba a Robert Smithson— como herramienta para romper, desde dentro, la perspectiva. Por eso la pintura abstracta tiene muy poco interés para Alcolea y para González, que afirma que es un callejón sin salida. Importa lo que dijo Cezanne a Gasquet, ante *Las bodas de Caná* de Veronés: «Ahí tienes el milagro: el agua transformada en vino, el vino transformado en pintura».⁵⁴

La de Alcolea «nunca fue una *pintura de ideas* ni mucho menos de sueños. Como le dijo a Juan Manuel Bonet en 1976: “A Deleuze tú lo lees, no lo pintas”. Era obvio; pero un poco decepcionante para quienes se chiflan por los pintores repletos de ideas y no hacen otra cosa que buscarlas en sus cuadros».⁵⁵ La idea puede completarse con una interesante reflexión sobre su pintura, que, además, puede arrojar luz sobre el método de González:

Mis cuadros no tienen una primera visión, ni una segunda, o tercera sino que es como un deslizarse la visión. Como cuando lees a Proust. Te vas deslizando sin saber por dónde estás. Es la vida de un señor que no sabes muy bien en qué punto se apoya una vida entera; desde los primeros recuerdos a los últimos, pero que si te das cuenta entre los primeros y los últimos hay millones de facetas que pertenecen a cualquiera de ellos y que están colocados en una casa, en un árbol, en un jardín... Y los datos menos importantes son los más chillones: La magdalena no importa nada [...]. Pero lo interesante después es la sintaxis, que es lo que te hace leer el libro. No es un problema de recuerdos, es un problema súper técnico de cómo ese señor ha creado una entremezcla: esa memoria que tienes que pensar que es un estanque. Los cuadros son las ideas obsesivas del tiempo en que estás pintando.⁵⁶

El gran argumento es el de la defensa de la pintura, el placer de la pintura, la reivindicación de un grupo de pintores olvidados; pero tiene razón Beatriz García,⁵⁷ la mayoría de los artistas —Alcolea entre ellos— eran creadores multidisciplinares —algo que no queda muy claro en los escritos de González ni en la exposición «Los esquizos de Madrid»—, pero se movieron en campos plásticos de gran amplitud. Herminio Molero —en el comic— y Javier Utray —*performer* y un interesante poeta—, más que reaccionar frente a las tendencias antipictóricas como el arte conceptual, asumieron sus principios y los ganaron para la pintura, desmintiendo, de ese modo, profecías como la de Josep Kosuth sobre el final de la pintura,⁵⁸ un texto, por otra parte, que puede leerse también como lo contrario, como la pervivencia de la pintura, porque, como dice González, «la pintura muere con cada uno de los grandes pintores».⁵⁹ Seguramente, Alcolea pensaba en ese texto cuando se definía, medio en broma medio en serio, como necrófilo, y es fácil de ver si se atiende al resto, que es, de nuevo, lo que falta. De ahí el interés —lleno de aristas— por Duchamp.

No deja de fascinar esa actitud de aparente indolencia tras la que se esconde una imponente capacidad de lectura y de pensamiento crítico, un equipamiento perfecto para contemplar, durante toda la eternidad, la *Bacanal de los Andrios* de Tiziano.

54 GONZÁLEZ GARCÍA, 1998, p. 50.

55 *Ibidem*, p. 48; cursiva del autor.

56 MORALES ROBLEDO, 1984, p. 20.

57 GARCÍA PÉREZ, 2018.

58 KOSUTH, 2018.

59 GONZÁLEZ GARCÍA, 1998, p. 15.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO MOLINA, Óscar. «El crítico se hace viejo», *Arte y parte* 31 (2001), pp. 98-111.
- *El arte como laberinto. Un artificio de Guillermo Pérez Villalta*, Madrid, Comunidad de Madrid, 2021.
- «Ángel González publica una historia del arte contemporáneo “contra los surrealistas”», *El País*, 23 de noviembre de 2000.
- ASHTON, Dore. *Una fábula del arte moderno*, Madrid, Turner, 2010.
- BARTHES, Roland. *Crítica y verdad*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1972 [1966].
- BATAILLE, Georges. «El ano solar», *El ojo pineal. Precedido de El ano solar y Sacrificios*, Valencia, Pre-Textos, 1997 [1927].
- BAUDELAIRE, Charles. «Salón de 1846», *Salones y otros escritos sobre arte*, Madrid, La Balsa de la Medusa, 1996 [1846], p. 182.
- BOZAL FERNÁNDEZ, Valeriano. *Crónica de una época y cambios de lugar*, Madrid, Antonio Machado, 2020.
- CALASSO, Roberto. *Cómo ordenar una biblioteca*, Barcelona, Anagrama, 2021.
- CALVO SERRALLER, Francisco. «Mea culpa de un crítico: respuesta a Valeriano Bozal», *El País*, 8 de junio de 1978.
- CLAIR, Jean. «Los realismos entre revolución y reacción», *Malinconia. Motivos saturninos en el arte de entreguerras*, Madrid, La Balsa de la Medusa, 1999 [1996].
- CREGO CASTAÑO, Charo. *De Stijl. El espejo del orden*, Madrid, Abada, 2020.
- CROW, Thomas. *Pintura y Sociedad en el París del siglo XVIII*, Madrid, Nerea, 1989 [1985], p. 17.
- DÍAZ CUYÁS, José María. «Contra la historia y el Arte en general: la tarea crítica de Ángel González y Juan José Lahuerta», en Jesús Carrillo y Jaime Vindel (eds.), *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el estado español*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2014, vol. 8.
- DUCHAMP, Marcel. «El proceso creativo» (1957), *Escritos*, ed. de José Jiménez, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2012, pp. 234-236.
- ESCRIBANO GONZÁLEZ, María. «Última entrevista con Javier Utray», *Arte y Parte* 78 (2008), pp. 40-47.
- FUMAROLI, Marc. *El estado cultural (ensayo sobre una religión)*, Barcelona, Acontilado, 2007.
- GARCÍA PÉREZ, Beatriz. «Deleuze y “Los esquizos de Madrid”, referencias, metáforas y contagios», tesis doctoral inédita dirigida por Patricia Mayayo Bost, Universidad Autónoma de Madrid, 2018.
- GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel. «Así se pinta la historia (en Madrid)», *Madrid D. F.*, Madrid, Museo Municipal, 1980 [ESCRIBANO GONZÁLEZ, María et al., *Los esquizos de Madrid. Figuración madrileña de los 70*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2009, p. 481].
- «Niágara falls: consideraciones apresuradas sobre cierto realismo», *Otras figuraciones*, Madrid, Caixa de Pensions, 1981 [ESCRIBANO GONZÁLEZ, María, et al., *Los esquizos de Madrid. Figuración madrileña de los 70*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2009, pp. 484-487].
- «Vida y obra de Carlos Alcolea. Hacer equilibrios para caerse», *Carlos Alcolea*, catálogo exposición, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1998.
- «El resto», en Miguel Ángel García (ed.), *El resto. Una historia invisible del arte contemporáneo*, Bilbao, Museo de Bellas Artes, 2000 [1990], pp. 47-53.
- *Alberto Giacometti. Obras, escritos, entrevistas*, Barcelona, Polígrafa, 2006.
- JAY, Martin. *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*, Madrid, Akal, 2007 (1993).

- JOVELLANOS, Gaspar Melchor de. *Elogio de las Bellas Artes*, Madrid, Casimiro, 2014 [1780].
- KOSUTH, Joseph. «Necrofilia, *mon amour*», *Escritos (1966-2016)*, Santiago de Chile, Metales Pesados, 2018 [1982].
- MARZO PÉREZ, Jorge Luis y MAYAYO BOST, Patricia. *Arte en España (1939-2015). Ideas, prácticas, políticas*, Madrid, Cátedra, 2015, p. 458.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *La duda de Cezanne*, Madrid, Casimiro, 2012 [1945].
- *El ojo y el espíritu*, Madrid, Trotta, 2017 [1964].
- MORALES ROBLEDO, Francisco. «La posmodernidad es un berenjenal», *La luna de Madrid* 4 (1984), p. 20.
- PAZ, Octavio. *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, Madrid, Alianza, 1989 [1973].
- PLEYNET, Marcelin. *La enseñanza de la pintura. Ensayos*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978.
- RIVAS ROMERO-VALDESPINO, Francisco. *Cómo escribir de pintura sin que se note*, ed. de Eva Rivas y José Luis Gallego, Madrid, Árdora, 2011.
- RUBIO NAVARRO, Javier. «Prólogo a la edición castellana», en Marcelin PleyNET, *La enseñanza de la pintura. Ensayos*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978.
- SCHREBER, Daniel Paul, *Memorias de un enfermo de nervios*, Madrid, Sexto Piso, 2008.
- VELA ZANETTI, María. *Sin salir de casa*, Madrid, Trama, 2019, p. 12.

De la pintura de paisaje a los espacios de arte en el campo. Desde la Academia o a pesar de ella¹

Dolores Fernández Martínez
Universidad Complutense de Madrid

La pintura de paisaje no solo ha sido «pintura de paisaje» a lo largo de la historia. Hay numerosos casos en los que el trabajo en grupo acompañado de ideales comunitarios ha estado presente en su práctica. Por poner un ejemplo, recordemos que, según dice Donald Drew,² tanto Van Gogh como Gauguin coincidían en sus ideas utopistas. Su reunión en el sur de Francia, en Arlés, tuvo como objetivo establecer una sociedad de artistas para vivir en comunidad compartiendo los bienes, una idea coincidente con los sintetistas³ y que, como sabemos, no se llevó a cabo porque Gauguin prosiguió su camino a los mares del sur, construyendo la leyenda del artista que busca la naturaleza pura, no contaminada por los prejuicios de la sociedad occidental.⁴ Los Nabis también tenían un sentido de comunidad espiritual muy notable, y entre los objetivos de Die Brücke, aquel grupo de artistas que surgió en Alemania antes de la primera Gran Guerra, estaba el constituirse en una comunidad, abandonando las individualidades.

Son mitos que perviven, unos relacionados con la bondad de la vida en comunidad y en comunión con la naturaleza y otros que rechazan los prejuicios derivados de la cultura que camina en dirección opuesta a los intereses de la humanidad y de la Tierra, y ambos se dan de la mano con todas las corrientes actuales ecologistas y ecofeministas que también buscan esa armonía con el mundo y la naturaleza.

Y no solo eso, con el paisaje también se construye ideología, como bien argumenta Carmen Pena.⁵ La España del 98 todavía pesa en la España actual, en muchos de los discursos sobre lo que se ha dado en llamar la «España vacía», porque la renovación del relato sobre esa idea de nación relacionada con la tierra áspera, solitaria, masculina, quedó truncada como consecuencia de la guerra civil española.⁶

Hubo alguna comunidad de artistas en España que, a imitación de los franceses y de manera muy temprana, se organizó para trabajar en grupo en el campo. Fue en torno a 1884, cuando Casto Plasencia —invitado por Tomás García Sampedro—, en compañía de otros pintores amigos, organizó la colonia de Muros, un colectivo plenairista que duró varios veranos en el municipio de Muros del Nalón.⁷ Fue al margen de la Academia, en la

1 Vinculado al proyecto «Rostros y rastros en las identidades del arte del franquismo y el exilio» (ref. PID2019-109271GB-I00) y al grupo de investigación Eco. De la naturaleza de la pintura de paisaje al arte del pensamiento paisajero (ref. UCM-970938-GR96/20).

2 DREW, 1981, p. 245.

3 Forma de organización anarquista que intentaba agrupar a todas las corrientes, defendida por Sebastien Fauré y por Violin.

4 GONZÁLEZ ALCANTUZ, 1989.

5 PENA LÓPEZ, 1982.

6 FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, 2010.

7 FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, 2006.

que, en aquellos momentos, Carlos de Haes ocupaba la cátedra de Paisaje de la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado.

Tampoco era solo «pintura de paisaje» lo que hacía Carlos de Haes; no se trataba únicamente de introducir el realismo influido por la geología, disciplina que estaba despegando en aquellos momentos. Con él, las salidas al campo eran constantes y se hacían numerosos apuntes *in situ*, a pesar de que las grandes composiciones se realizaran en el taller. Ni siquiera su antecesor en la Academia, el pintor romántico Jenaro Pérez Villamil, que en 1845 obtuvo la primera cátedra de Paisaje en España, hacía solo «pintura de paisaje». Villamil utilizaba manchas aleatorias para dibujar algunos de los paisajes,⁸ y no siempre pintaba del natural, frente al modelo, aunque sí tomaba muchos apuntes; sin embargo, como su amigo David Roberts, a quien conoció en Sevilla en 1833, fue un gran viajero que recorrió a lo largo y ancho la geografía española para poder hacer las estampas, muchas de espacios monumentales, pero también otras del campo, del mundo rural. Por lo tanto, la relación con la geografía, con lo natural y lo popular, con el viaje, estuvo presente en el trabajo de todos ellos desde el principio.

Resulta sorprendente comprobar cómo la historia se repite en ocasiones. Dentro de la Academia, la cátedra de Paisaje fue asimilada a la de Colorido y Composición durante unos años, y en 1922 fue desdoblada, de nuevo, de manera que la de Paisaje pasó a llamarse cátedra de Pintura al aire libre, produciéndose un verdadero tumulto, con encierro incluido,⁹ en el concurso de las plazas de profesores. Finalmente, la cátedra la obtuvo Antonio Muñoz Degraín, lo que no quiere decir que no hubiera otros profesores de Paisaje que, de forma interina, impartieran las clases, así como pintores paisajistas que dieran lecciones de otras disciplinas, como Cecilio Pla, por ejemplo, quien ocupaba la cátedra de Teoría Estética del Color.

Las excursiones por el campo, presentes en la Institución Libre de Enseñanza y practicadas por Carlos de Haes, bien entrelazadas por Carmen Pena,¹⁰ son antecedentes de las residencias en el campo para estudiantes de Bellas Artes. La más importante, tanto por los alumnos que pasaron por ella como por la trascendencia en sus historiales profesionales, fue la Escuela de El Paular, en el Monasterio de Santa María de El Paular. Allí, las estancias de alumnos becados comenzaron en 1919 y continuaron, con el paréntesis de la guerra civil española, hasta 1953, y dependían de las dos cátedras de Colorido y de Paisaje.¹¹ Las becas eran bastante largas, duraban un año y podían prorrogarse a otro más.

Al mismo tiempo se creó otra beca de estancia en Granada, inicialmente en el Convento de San Francisco, pero luego se trasladó al Carmen de Rodríguez Acosta. Hubo una relación entre las dos becas, ya que los alumnos que pasaban por El Paular podían después acceder a Granada por oposición y por otros dos años. Después de la guerra civil española, ambas becas pasaron a ser de solo un año.¹²

Tras la guerra, y dado que El Paular quedó bastante dañado, las estancias se trasladaron temporalmente a Cuenca en 1943, y a Marruecos en 1944, bajo la dirección del profesor Eduardo Martínez Vázquez,¹³ que había comenzado su actividad docente como

8 ARNALDO ALCUBILLA, 1993, p. 326.

9 ESTEBAN DRAKE, 1988, pp. 60-62.

10 PENA LÓPEZ, 1982.

11 ESTEBAN DRAKE, 1988, p. 106.

12 Recientemente, una exposición celebrada en 2019, en Segovia, dejó patente la importancia que tuvieron esos cursos, talleres y estancias becadas de alumnos de pintura de Paisaje para Segovia y El Paular desde 1918; véase LÓPEZ, 2019.

13 RINCÓN GARCÍA, 1996, p. 72.

profesor auxiliar de Paisaje en 1915 y en 1939 fue nombrado catedrático interino de Aire libre, sin embargo, no obtuvo la cátedra de Paisaje hasta 1942, después de la guerra civil española.

Por El Paular pasaron, como docentes, muchos artistas. El primer director fue Francisco Pompey, en el año 1919, y luego Enrique Simonet Lombardo, entre 1920 y 1921, quien hacía que los alumnos acamparan en el monte durante un mes entero —en Peñalara o La Iruela—. ¹⁴ También fueron directores, antes de la guerra, Francisco Esteve Botey y Rafael Pellicer; después, como hemos dicho, fue Eduardo Martínez Vázquez quien se hizo cargo de la dirección hasta su jubilación en 1955, pero ya en Segovia, porque en 1953 El Paular pasó a manos de los padres benedictinos, restaurándose la vida monástica. ¹⁵

A Martínez Vázquez le sucedió su hijo, Rafael Martínez Díaz, que fue catedrático de Paisaje de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, y a éste, el que fue mi profesor de la misma disciplina, José Carralero (José Sánchez-Carralero López), que se inició como ayudante becario en la cátedra de Paisaje en 1966 ¹⁶ y, después de otros puestos —catedrático numerario de Paisaje en la Universidad de Barcelona—, regresó a Madrid en 1981. Durante su magisterio asistió a los cambios de planes de estudio, tanto a la conversión de escuela en facultad (1979) ¹⁷ como a la adaptación al Espacio Universitario Europeo de Enseñanza Superior —en el que se adoptó el Plan Bolonia—, que transformó la licenciatura en estudios de grado y master, pero eso es adelantar acontecimientos.

Cuando, en 1985, José Carralero pasó a ocupar la cátedra de Paisaje, se hizo cargo también de la dirección de los Cursos de becarios de Paisaje de El Paular, pero ya en Segovia, donde continuaron en aquel formato hasta 1988. Volvieron a El Paular en 1993, bajo la dirección de María Luisa Esteban Drake, coincidiendo con el 75 aniversario, ¹⁸ aunque después regresaron a Segovia, avalados por la Real Academia de Historia y Arte de San Quirce. ¹⁹ Los alumnos procedían de todas las facultades y escuelas de Bellas Artes de España y la dirección se alternaba.

Además, los cursos de verano fueron extendiéndose a otros lugares como Ayllón (desde 1978) ²⁰ y, en los últimos años, a la Fundación Santa María de Albarracín en Teruel ²¹ o a la Escuela de Paisaje José Carralero, creada tras su jubilación por el Ayuntamiento de Carracedelo, en El Bierzo. ²²

Las estancias, en las que los jóvenes artistas convivían pintando durante el día y charlando de pintura al atardecer, eran muy productivas y se encontraban dentro de la tradición de lo que siempre ha sido considerado pintura de paisaje. Volvemos a comprobar, por tanto, que la pintura de paisaje no fue nunca solamente eso: desde Villaamil fue el viaje, con el archivo de las panorámicas de los distintos lugares; y con Haes o Eduardo Martínez

14 ESTEBAN DRAKE, 1988.

15 RINCÓN GARCÍA, 1996, p. 72.

16 Por lo tanto, poco antes de que la Escuela cambiara de ubicación, al edificio que ocupa actualmente en la Ciudad Universitaria (1967).

17 Lo aborda en su autobiografía SÁNCHEZ-CARRALERO LÓPEZ, 2000.

18 CEST, 1993.

19 A partir de 2018, aunque la beca estaba radicada en Segovia, se hicieron excursiones a El Paular, según se informa en la web del monasterio.

20 CERRADA MACÍAS, 2016, p. 6. En la edición de 2016, el director fue Pablo de Arriba y la coordinadora Mónica Cerrada.

21 Después de José Carralero, la dirección pasó a José María Rueda y a Paloma Peláez, quien está al cargo en la actualidad, aunque, debido a la pandemia de COVID-19, no se han celebrado ni en 2020 ni en 2021.

22 Junto con José Carralero, Macarena Ruíz.

Vázquez fueron las caminatas por la sierra, el campo, el reconocimiento del terreno y, finalmente, la vinculación con los pueblos y con algunos parajes emblemáticos. Las becas ejercían un papel de conexión con la tierra, con el campo y con lo rural —algo que no tenían habitualmente los estudiantes de Bellas Artes, tan de ciudad—, pero también fomentaban el sentido de comunidad, estableciendo lazos entre los alumnos que podían durar toda la vida. Sin embargo, pasados los veranos, la vuelta a la urbe rompía inevitablemente con todo aquello. Hasta qué punto la labor de permeabilización entre la ciudad y el campo, entre la pintura y el mundo rural se produjo con estas estancias veraniegas está por estudiar. También lo está la relación con la pintura de paisaje de la que es heredera, las distintas corrientes del paisaje moderno y la huella de la primera o, más exactamente, de la segunda Escuela de Vallecas y el Convivio, germen de la Escuela de Madrid.

Los mundos que se superponen

No parece que estos talleres campestres de pintura *a plein air* estén en decadencia, siguen vigentes en España y en otras partes del mundo, aunque repiten fórmulas y, desde luego, ya no están considerados puntales en el arte contemporáneo, sin embargo, no cabe duda de que son buenas herramientas didácticas y todavía pueden darnos la satisfacción de una conexión con lo real que no se alcanza con las herramientas digitales.

No obstante, hay que darse cuenta de que el mundo, tal como lo conocemos, está cambiando muy rápidamente, también en lo que tiene que ver con la permanencia de esa idea de crear en la naturaleza, en comunión con ella, y en comunidad. Todo ello sigue teniendo cabida en el arte contemporáneo, pero quizás se aborda de otra manera.

Parece constatable que, como resultado de la crisis económica de 2008, que hizo que muchos artistas jóvenes, sumidos en la precariedad, tuvieran que dejar el centro de la ciudad para ocupar el extrarradio, propició que una buena parte de ellos eligieran el campo para desarrollar sus proyectos, con más espacio, menos gastos y la recuperación de una manera de vivir más auténtica, como consecuencia, también, de todo lo que destapó el movimiento 15M de 2011 y todas las reivindicaciones ecologistas, animalistas y ecofeministas. Y estos movimientos comenzaron a proliferar, no solo en la geografía española, sino también en la internacional. Uno de estos grupos es la Asociación Rural-C, Contemporánea, una agrupación cultural de ámbito estatal que, según consta en su web, fue fundada en 2009. Entre sus fines:

Promover el medio rural como territorio para la innovación y el desarrollo sociocultural.

Realizar investigaciones y eventos que transgredan la dialéctica tradición-modernidad.

Fomentar una ciudadanía activa a través de la cooperación con distintas organizaciones civiles.

Promover la permacultura.

Trabajar en y con los comunes.

Divulgar trabajos de investigación, proyectos artísticos y proyectos sociales que están vinculados al medio rural

Crear redes de trabajo con personas y entidades, rurales y urbanas, a nivel regional, nacional e internacional.

Revitalizar e impulsar el potencial cultural de lo local en un contexto global.²³

Rural-C tiene tres sedes distintas: Vilachá (Monfero, A Coruña, con Vanesa Castro); Villanueva de los Infantes (Ciudad Real, con Iñaki López) y Villanueva del Duque (Córdoba, con José Jurado). Entre todos —y los suscritos— llevan un archivo de carácter internacional y en línea con el que divulgan trabajos de investigación y proyectos, tanto artísticos como sociales, vinculados al medio rural. Están asociados al Centro de Datos Negros-Fundación Pepe Buitrago (Villanueva de los Infantes, Ciudad Real).

Y es en este instante en el que tiene sentido dar la voz a El Cubo Verde. Espacios de arte en el campo, que surgió como iniciativa del alumnado del Master de Investigación en Arte y Creación en la Facultad de Bellas Artes y se ocupa de aglutinar todas las versiones posibles de esa vuelta a lo rural, creando lo que podría denominarse un grupo de grupos.²⁴

¿Qué es El Cubo Verde. Espacios de arte en el campo?

El Cubo Verde nació en 2015 —tal como figura en la página web— a iniciativa de unas alumnas de la Facultad de Bellas Artes, por tanto, surgió después de la crucial reforma que supuso la Convergencia Europea en las enseñanzas universitarias, un cambio que ha ido torpedeando —para bien o para mal— las estructuras tradicionales de las bellas artes, un proceso que continúa en marcha porque la renovación es constante.

Esta vuelta al campo también viene propiciada por la facilidad de conexión a través de Internet y que permite darse a conocer pese a no tener un espacio físico al que acudir. Y, precisamente porque El Cubo Verde no precisa de un espacio, ha ido creciendo de manera exponencial y vertiginosa en muy poco tiempo. Es en el Facebook del grupo en el que encontramos lo que puede ser su definición:

El Cubo Verde es una red informal que aglutina iniciativas de arte vinculadas a entornos rurales. Su principal objetivo es promover el encuentro y el intercambio de conocimientos entre las diversas «experiencias» de estos espacios de creación. Residencias de artistas, exposiciones, o proyectos de agroecología, etc., donde se cuestionan y se promueven maneras alternativas de pertenecer al hábitat a través de las prácticas artísticas. Este mapa trata de hacer un compendio de todas estas prácticas para ayudar a difundirlas.²⁵

Los distintos borradores de los manifiestos de El Cubo Verde establecen que los intereses son muy responsables con el medio ambiente y el futuro de la humanidad. El borrador inicial, de 2019, plantea catorce puntos y lleva como título «Ser gotas, ser ríos, ser océanos», pero en 2021 seguía estando en fase de elaboración²⁶ y sus puntos recogen iniciativas sostenibles relacionadas con los núcleos de población rural y natural, respetando los entornos, la cultura y la diversidad. También está entre sus objetivos facilitar prácticas artísticas contemporáneas entre el mundo rural y el urbano y generar redes de colaboración y elaboración de proyectos culturales conjuntos entre grupos.

El alojamiento web quiere albergar todos los espacios de arte en el campo o relacionados con el campo y el paisaje; es voluntario y son los propios centros, grupos o

24 Pese a que hay una web actualizada, hemos tenido que recurrir, para resolver algunas dudas, a la información personal de Coco Moya y de Alejandro Piccione, a quienes tenemos que agradecer su disponibilidad, porque, al ser un «grupo de grupos», no tiene autoría declarada.

25 FERREIRO, GALLARDO Y ATÓNITA, 2015.

26 El grupo de investigación ECO. De la naturaleza de la pintura de paisaje al arte del pensamiento paisajero, de la Universidad Complutense de Madrid, forma parte de la red de El Cubo Verde.

colectivos los que se inscriben; la finalidad es crear sinergias y compartir experiencias. El número de espacios puede ser variable, pero rondan los sesenta y ocho —entre espacios y proyectos de muy distintos intereses y envergadura— vinculados al entorno rural. Todo ello puede leerse en su sitio web, que ha generado, además, un mapa en el que pueden verse la información y ubicación de cada uno de ellos:

El mapa ha hecho ver que hay bastantes propuestas en España [...] y también sirvió para que espacios que se sentían aislados o se consideraban muy particulares pudieran ver que aunque todos son diferentes, muchas de las cosas a las que se tienen que enfrentar en su día a día las comparten con otros espacios de la red, por ejemplo, el cómo relacionarse con el pueblo para incluir a las vecinas y vecinos, cómo conseguir financiación, otros relacionados con la ecología o la economía colaborativa.²⁷

La comunicación de la red de espacios y proyectos de El Cubo Verde se lleva a cabo mediante una lista de correo y un grupo de Facebook, pues son muchos y dispersos por toda la Península. Siendo tantos colectivos, no será posible, en esta ocasión, estudiarlos todos con detenimiento, ni siquiera hacer un análisis pormenorizado por bloques, pero este portal facilita la investigación posterior. Empecemos por los que han ido participando de manera visible en los distintos encuentros, porque, desde el inicio, al menos se procura una reunión anual entre todos, con presentaciones de algunos colectivos señalados. Hasta el momento se han realizado ocho.²⁸

La primera actividad recogida en la propia web de El Cubo Verde es el encuentro coordinado por Lola Mansilla y Coco Moya —entonces estudiantes del Máster de Investigación en Arte y Creación (MIAC)— en la propia Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense²⁹ el 4 de mayo de 2015, financiado con ayudas del Vicedecanato de Cultura (Acciones complementarias). Fueron convocados entonces los representantes de tres centros relacionados con el arte y la naturaleza: Carlos de Gredos, a cargo del Centro de Arte y Naturaleza Cerro Gallinero en Hoyocasero, Ávila;³⁰ Regina Degiménez (Regina Degiorgis Jiménez), del Re-colectivo (más tarde La re-vuelta al campo),³¹ en Asturias; y Protasia Cancho y Agripino Terrón de Culturhaza, de Córdoba.³²

El segundo encuentro tuvo lugar un mes después, el 8 de junio. También se celebró en la Facultad de Bellas Artes, con la coordinación de Coco Moya y la artista Lucía Loren, y en él se incluyó la presentación del libro *Arte y Ecología*, por parte de José María Parreño, que acababa de publicarse,³³ y contó con la asistencia del colectivo PACA_ Proyectos Artísticos Casa Antonino, de Asturias, presentado por Virginia López.³⁴

27 BELDAD, 2017.

28 La información de los distintos encuentros aparece en la página web del grupo. Las dudas han sido aclaradas y completadas por Coco Moya y Alejandro Piccione. Todos los colectivos que han participado en los encuentros también tienen su propio portal web y se localizan fácilmente, junto con los responsables, la declaración de intenciones y las actividades realizadas.

29 En La Trasera, un espacio ganado al almacén ligado a la Sala de Exposiciones, siendo decano Josu Larrañaga y Selina Blasco vicedecana de Extensión Universitaria.

30 Como todos estos centros, tiene su propia página web, que da suficiente información, pero en este caso existe ya un trabajo fin de master digno de ser tenido en cuenta; véase HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, 2019.

31 Responsables: Joaquín Vila, Regina Degiorgis, Laura Lara y Eduard Crespo.

32 Aparte de la página web, puede consultarse el catálogo de la exposición; véase PARRAS, MÉNDEZ y CULTURHAZA, 2012.

33 PARREÑO VELASCO y RAQUEJO GRADO, 2015.

34 En la página web figuran como responsables Virginia López y Giovanni Lanterna.

El tercer encuentro se produjo el 26 de octubre de ese mismo año e igualmente se celebró en la Facultad de Bellas Artes. En la coordinación estaban Lucía Loren y Coco Moya, que contaron con los siguientes espacios: El Arreciado, de Toledo, con Iraida Cano; Mandarina Borda, de Valencia, con Enriqueta Roscher; Ap-Gallery, de Segovia, con María Maíz; y Pueblos en Arte, de Aragón, con Lucía Camón.

A partir de entonces, los siguientes encuentros tuvieron lugar en distintos lugares y la organización pudo partir de los propios miembros, los distintos grupos que integran El Cubo Verde. De tal modo, el cuarto encuentro fue celebrado el 24 de febrero de 2016, en Intermediae-Matadero, coordinado por Lucía Loren y abierto a la participación sin determinar el trabajo; continuado los días del 23 al 28 de julio de 2016 dentro de un festival.

El siguiente, el V Encuentro El Cubo Verde, se celebró entre el 9 y el 19 de mayo de 2017 y fue más complejo: contó con una exposición, en la Facultad de Bellas Artes, comisariada por Raquel Mora y Alicia Sen, para la que los distintos colectivos enviaron piezas muy variadas. Coordinado por las comisarias citadas y las habituales, Coco Moya y Lucía Loren, en él tuvo lugar una mesa redonda en la que participaron José María Parreño, como representante del grupo de investigación Climatologías del Planeta y la Conciencia; el centro Valdearte, con Verónica Álvarez Ruiz; y CACIS (El Centre d'Art Contemporani i Sostenibilitat El Forn de la Calç), con Joan Vendrell y Beetim.

A la coordinación del VI encuentro El cubo Verde, celebrado el 23 de mayo de 2018, continuada por Coco Moya y Lucía Loren, se sumaron Raquel Mora, Virginia López, Ruth Peche y Valerie de la Dehesa. De nuevo se celebró en la Facultad de Bellas Artes y contó con la participación de la Asociación Cultural Foro de Arte Relacional (FAR),³⁵ representado por Noelia Centeno; el ParaiSurural,³⁶ presentado por Emanuele Giusto y María González (Myrem); y la asociación Imágenes y Palabras. El Hacedor, que dirige Dorien Jongsma. Además, se inauguró el archivo de libros y tierras de El Cubo Verde, que fue donado a la Biblioteca de Bellas Artes, y se completó con la exposición «Tierra», una instalación conjunta de materiales y tierras de los distintos proyectos (figuras 1 y 2).

El 20 de mayo de 2019 tuvo lugar el VII encuentro El Cubo Verde, también en la Facultad de Bellas Artes y coordinado, de nuevo, por Coco Moya, Lucía Loren y Raquel Mora. Los proyectos presentados fueron el de El Cortijo, proyecto de cine rural y ecológico en La Esperanza, por Irene Sanfiel y Fidel Darías; el Centro de Acercamiento a lo Rural de Madrid, por Amelie Aranguren; y Pueblos en Arte, por Lucía Camón. Fue moderado por Ester San Vicente, de Al Fresco Museos.

35 En la web del grupo figuran como responsables o integrantes del equipo: Noelia Centeno, Antonio Blázquez, Paloma Montes, M. Ángel Moreno y Fran Pérez.

36 En su web figuran José Alberto Álvarez y Myrem González.



Figura 1

VI Encuentro El Cubo Verde, 2018, Presentación de proyectos en La Trasera, Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid (UCM). Fotografía y permiso: El Cubo Verde.

Figura 2

VI Encuentro El Cubo Verde, 2018, archivo de El Cubo Verde, Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes (UCM). Fotografía y permiso: El Cubo Verde.

Como ya había ocurrido en los dos anteriores, este encuentro se combinó con una exposición en la biblioteca de la facultad, «Cápsulas Fuentes III. Arte+tecnosfera+ Investigación», con materiales procesuales creados por Coco Moya y otros colaboradores, acompañada de las distintas fuentes bibliográficas recopiladas.³⁷

En 2020, debido a la pandemia, el encuentro fue virtual, organizado por Alejandro Piccione Vázquez y Coco Moya, y en él se desarrolló una conversación abierta, no hubo presentaciones.

Finalmente, en 2021, el VIII encuentro El Cubo Verde se celebró en Horcajo de la Sierra, en los montes de Toledo, en pleno campo y al aire libre, en una finca facilitada por Mónica Dolores Martínez Bordiú, que pasó a ser la coordinadora. Allí se hicieron presentaciones del proyecto «Culturarios», una sección de El Cubo Verde que lleva a cabo Alejandro Piccione junto con Hadriana Casla, David G. Ferreiro y Virginia López;³⁸ y de «La Naturaleza del Paisaje», un proyecto de la anfitriona relacionado con su tesis doctoral sobre el arte realizado en los Montes de Toledo; además, se puso en común el texto final del «Manifiesto de El Cubo Verde», al que todavía se le está dando forma, y se realizó un taller de tierras arcillosas (figura 3).



Figura 3

VIII Encuentro El Cubo Verde, 2021, con Alejandro Piccione y David G. Ferreiro presentando el proyecto «Culturarios» en Horcajo de la Sierra, Toledo. Fotografía de Marta Goro, cedida por El Cubo Verde.

37 Según la web de la biblioteca de la Facultad de Bellas Artes, el comisariado corrió a cargo de Coco Moya y Bárbara Fluxá.

38 PICCIONE, CASLA, FERREIRO y LÓPEZ, 2021.

Ventajas e inconvenientes de estar en Internet

Hay que decir que el hecho de que inicialmente todo esté en Internet es muy beneficioso, porque podemos tener información puntual de todo lo que ocurre en cada momento, es ágil y tiene muchas ventajas —facilidad de comunicación, archivo en red, fotos en línea...—, pero también tiene inconvenientes derivados de la volatilidad de la propia red: las páginas migran, cambian de nombre, de objetivos, desaparecen, se modifican... y la información hay que contrastarla con otras páginas y con testimonios directos. En estas condiciones, la historia del grupo no va quedando reflejada paso a paso, aunque, seguramente previendo este problema, hemos podido comprobar que un archivo físico se donó a la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes en 2018. No obstante, no queda más remedio que acudir a las fuentes personales que nos dan los testimonios.³⁹

El mapa

Como puede verse por el mapa creado, los grupos, centros o proyectos que aglutina El Cubo Verde son muchos y muy diversos. Algunos llevan bastante tiempo funcionando, como El Centro de Arte y Naturaleza del Cerro Gallinero, en Hoyocasero, Ávila, que empezó a gestarse en el año 1999 y está dirigido por Carlos de Gredos.⁴⁰ También podemos citar el CDAN. Centro de Arte y Naturaleza, una referencia que, desgraciadamente, está en crisis en estos momentos; así como los encuentros de Genalguacil, que desde 1994 propician estancias de artistas emergentes con carácter bianual. También hay grupos de investigación universitarios relacionados con la naturaleza, el arte y el paisaje, la sostenibilidad, etc. De hecho, en la lista de correo se encuentran unas doscientas personas, entre gestores de espacios, artistas, investigadores y periodistas.

Un modelo que se repite en las asociaciones es el de la residencia artística, a medio camino entre la casa rural, los talleres educativos y las tareas del campo. En este grupo estaría Imágenes y Palabras. El Hacedor, dirigida por Dorien Jogsma, un espacio de creación y exposición, en una aldea del Parque Natural de los Montes Obarenes, que organiza exposiciones de arte y residencias de artistas españoles e internacionales. Es el mismo modelo de PACA_ Proyectos Artísticos Casa Antonino, que viene funcionando desde 2013 por iniciativa de la artista Virginia López, en un antiguo caserío de la zona rural de Gijón; o el de Valdearte, dirigido por Verónica Álvarez en la Sierra de Aracena, y Pueblos en Arte, en Torralba de Ribota, a 12 km de Calatayud.

No obstante, hay muchos más modelos, y creemos que El Cubo Verde nos da la posibilidad de conocerlos, clasificarlos y aprender de ellos; pero, si defendemos la idea de una visión utópica que enlace con los mitos de los que partíamos, quizás el experimento que más se adecuaba es uno que, precisamente ahora, está en fase de reconversión. Se trata de Alga-lab (Alg-a Laboratorio), uno de los más veteranos, ya que comenzó en 2008,⁴¹ y que

39 Precisamente por las dificultades encontradas en Internet —páginas que dejan de existir, enlaces que mutan y ya no son accesibles...—, no tuve más remedio que acudir a la fuente que creo principal, Coco Moya, quien me dio la información que me faltaba o me puso en contacto con quien me la podía facilitar.

40 Nombre artístico de Carlos Martín

41 La web está en este momento en reelaboración, al igual que el proyecto, y, aunque se encuentra fácilmente en la red, los datos no están actualizados.



Figura 4

Tejiendo la calle instalando las sombrillas en Valverde de la Vera, Cáceres, 2021;
con Marina Fernández Nuñez en el montaje. Fotografía de Asier Rua, cedida por Tejiendo la calle.

se define como un «Laboratorio de experimentación cultural». En origen fue una comunidad ligada al arquitecto y activista Santiago Cirujeda, que facilitó dos contenedores-vivienda en Valadares, Vigo;⁴² se trata de un proyecto que pretende experimentar distintos modelos de autogestión, así como el empleo de una cultura y una tecnología libres.

Hay otros quizá más humildes, incluidos también en El Cubo Verde, pero que han alcanzado una gran popularidad y trascendencia. Con uno de ellos vamos a finalizar, se trata de Tejiendo la calle, un proyecto comunitario de parasoles de ganchillo que viene realizándose desde 2013 en Valverde de la Vera, Cáceres, con la participación de todo el pueblo bajo la dirección de Marina Fernández Nuñez (figura 4).⁴³

Colofón

El Cubo verde. Espacios de arte en el campo es una iniciativa que, si tenía sentido al inicio del siglo XXI —en aras de la sostenibilidad y de los ecosistemas—, tras la crisis económica de 2008 —aún no superada del todo— y, sobre todo, a raíz de la pandemia mundial de COVID-19 de 2020 —en la que todavía estamos inmersos— cobra mucho más interés, porque una buena parte de los habitantes de las ciudades han retornado al campo, a los antiguos pueblos abandonados, buscando una vida más saludable, alejada de los peligros de las aglomeraciones y de la mortal infección, algo que se ha visto facilitado por el teletrabajo.

Las estancias en el campo promovidas desde la Academia se han visto desbordadas por muchas otras residencias para artistas que han proliferado en los últimos años, sustituyendo a los concursos de obra y/o proyectos de Comunidades y Ayuntamientos, adquiriendo tintes de tutela de los artistas en aras de un futuro inmediato cada vez más cuestionado. De modo que todos estos grupos y asociaciones de artistas particulares que están en El Cubo Verde y que han decidido tomar la iniciativa y marcharse al campo a vivir de una manera distinta a la establecida en las grandes ciudades son muy interesantes. Ello implica también una labor inmersiva en el mundo rural a la que no están acostumbrados y que, por tanto, exige una serie de claves de acción y adaptación a las costumbres locales que solo se adquieren por medio del contacto con otros que están en el mismo caso. La facilidad que tenemos hoy de estar conectados por medio de las redes es fundamental para que estos proyectos no terminen siendo un fracaso. Por tanto, la labor de El Cubo Verde se nos antoja una herramienta muy útil que puede darnos la oportunidad de recopilar la información necesaria sobre lo que está pasando en estos momentos y los cambios que están produciéndose.

42 Ligado, a su vez, a una red internacional de grupos de «arquitecturas colectivas».

43 FERNÁNDEZ NÚÑEZ, 2021.

BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV. *De El Paular a Segovia, 1919-1991. Exposición de artistas pensionados en El Paular y en la Residencia del Palacio de Quintanar de Segovia*, catálogo de exposición, Segovia, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia, 1991.
- ARNALDO ALCUBILLA, Javier. «El desarrollo del paisaje romántico en España», en F. Calvo Serraller *et al.*, *Los paisajes del Prado*, Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado-Nerea, 1993, pp. 303-327.
- BELDAD, Isabel. «El Cubo Verde, una red de arte apegado a la tierra», *El salto*, 18 de septiembre de 2017; disponible en línea: <https://www.elsaltodiario.com/arte/el-cubo-verde-una-red-de-arte-apegado-a-la-tierra> [consulta: 23-08-2022].
- CASTRO, Vanesa; JURADO, José y LÓPEZ, Iñaki. *Rural-C*, 2009; disponible en línea: <http://www.ruralc.com/> [consulta: 23-08-2022].
- CERRADA MACÍAS, Mónica. «Presentación», *Exposición de Artes Visuales. Beca Ayllón*, catálogo de exposición, Segovia, Ayuntamiento de Ayllón, 2016, pp. 6-7; disponible en línea: https://issuu.com/cianfabero/docs/cata_logo_ayllo_n_2016_1pag [consulta: 23-08-2022].
- CEST (Central European Summer Time). «La beca del paisaje vuelve a El Paular», *El País*, Madrid, 2 agosto de 1993; disponible en línea: https://elpais.com/diario/1993/08/02/madrid/744290660_850215.html [consulta: 23-08-2022].
- CUBO VERDE, EL. 2015; disponible en línea: <https://www.elcuboverde.org/la-red/> [consulta: 23-08-2022].
- DREW EGBERT, Donald. *El arte y la izquierda en Europa. De la Revolución Francesa a Mayo de 1968*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981.
- ESTEBAN DRAKE, María Luisa. *La pintura de paisaje en los becarios de El Paular*, tesis doctoral dirigida por José Sánchez-Carralero López, Universidad Complutense de Madrid, 1988.
- *De El Paular a Segovia: 1919-199*, Segovia, Diputación Provincial-Ayuntamiento, 1991.
- FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Dolores. «Casto Plasencia y Maestro», en F. Calvo Serraller y M. Zugaza Miranda (dirs.), *Enciclopedia del Museo del Prado*, Madrid, Fundación de Amigos del Museo del Prado, 2006.
- «El poeta José Herrera Petere y el pintor Juan Manuel Díaz Caneja: exilio exterior e interior ante un mismo paisaje», en M. Cabañas *et al.*, *Analogías en arte, literatura y pensamiento del exilio español de 1939*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2010, pp. 225-241.
- FERNÁNDEZ NÚÑEZ, Marina. *Tejiendo la calle*, Madrid, Rua, 2021.
- FERREIRO, David G.; GALLARDO ALTAMIRANO, Jorge y ATÓNITA, Raquel (adms.). *El cubo verde / Espacios de arte en el campo*, 2015; disponible en línea: <https://www.facebook.com/groups/815959721812973> [consulta: 23-08-2022].
- GONZÁLEZ ALCANTUD, José A. *El exotismo en las vanguardias artístico-literarias*, Barcelona, Anthropos, 1989.
- HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Laura. *Proyectos de arte y naturaleza en Castilla y León. Caso de estudio: Centro de Arte y Naturaleza Cerro Gallinero en Hoyocasero (Ávila)*, trabajo fin de master, Universidad de Salamanca, 2019.
- LITVAK, Lily. «El tiempo de los trenes. El paisaje fin de siglo de Haes a Regoyos», en F. Calvo Serraller *et al.*, *Los paisajes del Prado*, Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado-Nerea, 1993, pp. 329-350.
- LÓPEZ, Laura. «Segovia exhibe 100 años de paisaje según la élite joven de pintores en España», *La Vanguardia*, 22 de diciembre de 2019.

- PARRAS, Manuel; MÉNDEZ, Holga y CULTURHAZA. *La misma vida como...*, catálogo de exposición, Jaén, Universidad de Jaén, 2012; disponible en línea: https://issuu.com/secacult_uja/docs/lamismavidacomo-s/3 [consulta 23-08-2022].
- PARREÑO VELASCO, José María y RAQUEJO GRADO, Tonia. *Arte y ecología*, Madrid, UNED, 2015.
- PENA LÓPEZ, María del Carmen. *Pintura de paisaje e ideología. La generación del 98*, Madrid, Taurus, 1982.
- PICCIONE, Alejandro; CASLA, Hadriana; FERREIRO, David G. y LÓPEZ, Virginia. «Culturarios», *El Cubo Verde. Espacios de Arte en el Campo*, 2021; disponible en línea: <https://culturarios.yolasite.com/> [consulta 23-08-2022].
- RINCÓN GARCÍA, Wifredo. *Eduardo Martínez Vázquez (1886-1971)*, catálogo de exposición, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1996.
- SÁNCHEZ-CARRALERO LÓPEZ, José. *Olvidar lo aprendido*, Ávila, Junta de Castilla y León, 2000.

Ser cuerpo de baile. Ordenaciones y dislocaciones de la danza en colectivo*

Idoia Murga Castro
Instituto de Historia, CSIC



Figura 1

Ramón Casas, *Cuerpo de baile*, ca. 1901-1902. Colección Círculo del Liceo, Barcelona.

En 1907, poco antes de su fallecimiento, Vicente Sanchís, detrás del enigmático seudónimo de Miss-Teriosa, publicaba su libro *Intermallerías. Escenas íntimas de la vida del Teatro*.¹ Tras el cierre del prólogo con un «¡abajo el telón y fuera mallas!», el militar y escritor desvelaba los rincones ocultos a los ojos del público del Teatro Real de Madrid y se detenía en describir a los seres que lo habitaban: artistas líricos y sus acompañantes, empresarios, directivos..., hasta que, por fin, el autor acababa reparando en sus últimas trabajadoras:

—¡Preparado el cuerpo de baile!— grita el director de escena al escuchar los primeros trompetazos que sirven de comienzo a la marcha triunfal del acto segundo de *Aida*.

Y por el «pasillo del piano» vienen corriendo treinta ó cuarenta bailarinas que se apiñan al pie de la escalerilla esperando el momento de entrar en escena. Difícil es distinguir en aquel conjunto, formado por carne y algodón embutidos en mallas de color de rosa, por gasas, sedas, lentejuelas y recortes de talco, por flores de trapo y cabelleras postizas, por capas de colorete y tiznones de kohl, dónde están la juventud y la vejez, la realidad y la ficción, la fealdad y la hermosura.

Ya están en escena las bailarinas. El proyector eléctrico, envolviendo con su cono luminoso aquel abigarrado y multicolor conjunto convertido en cadencioso torbellino, no permite desgarnar a la simple vista los componentes de miseria pintarrajeada, de sumisión vergonzosa, de *m'enfichisme* inconsciente, de abnegación forzada ó mal entendida, de juvenil espejismo y de tremendo desengaño, que giran y se mueven al compás de la orquesta y «entre mallas».²

Con tan duras palabras, Sanchís verbalizaba lo que para otros pasaba constantemente desapercibido. Aquel conjunto al que despectivamente describía como «carne y algodón» eran las mujeres anónimas que ocultaban la miseria detrás de ornamentos y artificios. Tratadas como prolongaciones del decorado y de las bambalinas de la escena, ni siquiera eran nombradas, consideradas individuos y artistas de pleno derecho. Sumisión, abnegación, desengaño; con el fin de la ficción, esas asociaciones revelaban una realidad escalofriantemente similar a la de las esclavas de Egipto de la ópera de Verdi que encarnaban sobre el escenario.

El fragmento del relato de Miss-Teriosa sirve, así, para poner sobre la mesa qué significaba ser cuerpo de baile, cuáles eran las problemáticas que acompañaban al desarrollo profesional y la percepción de las contribuciones de quienes tradicionalmente los integraban (figura 1). Los primeros de sus rasgos serían, sin duda, la invisibilidad y el anonimato detrás de las grandes individualidades que han logrado convertirse en solistas o *étoiles*, las estrellas, una condena que ocultaba, además, toda una serie de condicionantes tanto a nivel social como a nivel artístico. Silenciadas han quedado tantas historias de quienes han prestado su propio cuerpo al cuerpo colectivo, de quienes ofrecieron sus movimientos corporales para la escritura coreológica común, de quienes supeditaron su individualidad en favor de la masa coreográfica.

* Este texto se enmarca en los proyectos de I+D+i «Cuerpo danzante: archivos, imaginarios y transculturalidades en la danza entre el Romanticismo y la Modernidad» (ref. PID2021-122286NB-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, la Agencia Estatal de Investigación y los Fondos FEDER de la

UE; y «Dance Studies y Humanidades Digitales» (ref. 202010E150), PIE del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC).

1 SANCHÍS, 1907.

2 *Ibidem*, pp. 60-61.



Figura 2
Carta postal con fotografías de bailarinas de la Ópera de París
realizada por Disderi. Colección particular.

Desde la *choreia* de la Antigüedad griega, que combinaba la canción y el movimiento como expresión de la *mousikē*, la danza occidental, entre el ámbito social y el escénico, se ha caracterizado fundamentalmente por construirse en colectividad. Fue a principios del siglo XIX cuando la Ópera de París, epicentro de la codificación y la jerarquía del ballet como lenguaje hegemónico europeo, estableció el término *corps de ballet* para denominar al conjunto de bailarines de una compañía (figura 2). En su seno, una serie de escalones han diferenciado hasta la actualidad la posición de los distintos miembros, que comenzaban desde abajo siendo *quadrilles*, luego *coryphées*, después *petits sujets*, para, por fin, lograr independizarse del conjunto a partir del nombramiento como *sujets étoiles* o *premiers danseurs*.³

En este estudio, nos proponemos redirigir la luz de los focos del escenario a ese grupo de artistas que tradicionalmente han estado a la sombra. Tomando el testigo de Linda Nochlin en el campo de los estudios de danza, Lynn Garafola se preguntaba acerca de ello en un pionero artículo, «¿Dónde están las coreógrafas de ballet?».⁴ Su lección más importante subrayaba lo crucial que resultaba reimaginar el pasado del ballet y reescribir la parcial e incompleta historiografía de la danza occidental del siglo XIX y principios del XX, cuando el dominio de la profesión se mantenía en manos de los hombres, bajo el cual trabajaban las mujeres en una proporción inmensamente mayor.⁵

Siguiendo esta idea, el presente artículo busca poner en valor el papel de las protagonistas de este movimiento colectivo y reivindicar sus contribuciones en la constitución o el cuestionamiento del conjunto como máquina orgánica o mecánica y su colaboración en la transmisión del conocimiento dancístico entre los cuerpos. Por ello, en la articulación del «cuerpo de baile» tendremos en cuenta la noción de «corporalidad», entendida como el resultado del aprendizaje de unas formas corporales producto de construcciones culturales y artísticas.⁶ Centraremos el análisis en el contexto dancístico español entre 1875 y 1936, un periodo cronológico que permite identificar distintos puntos de inflexión en la consideración de los cuerpos de baile de los grandes teatros, para el cual sopesaremos las intersecciones de género, clase y condición física —la discriminación de los cuerpos los sometía a requisitos de edad, medidas, apariencia y garantías sanitarias, como la de la vacunación—. Partimos también de estudios previos que han articulado el papel de la construcción del gesto colectivo a través de la idea de *agency* —la agencia— y *embodiment* —la encarnación, o mejor, el «acuerpamiento»—, así como de otras reflexiones sobre la danza en colectivo.⁸ Esta reivindicación de las artistas de la danza nos sirve para plantear, entre sus contribuciones a la historia, la transición entre las corporalidades de los legados del ballet romántico y clásico, los trasvases a los circuitos teatrales alternativos considerados menores, como el llamado «género ínfimo», y su convivencia con la decadencia de la danza bolera y el ascenso del flamenco, vertiente que desestabiliza las categorías binarias

3 ROUCHER, 2008, p. 718. Actualmente, el Ballet de l'Opéra de París sigue distinguiendo entre *quadrilles*, *coryphées* y *sujets* dentro del cuerpo de baile.

4 GARAFOLA, 2005, pp. 215-228.

5 *Ibidem*, p. 225.

6 Estos aspectos han sido ampliamente abordados, entre otros, en BARBA, 2011; FOSTER, 1996 y PÉREZ ROYO y AGULLÓ, 2016.

7 CRENSHAW, 1989.

8 En su estudio, Noland analiza las maneras en las que la cultura es tanto encarnada como cuestionada a través de la interpretación corporal, es decir, a través de los actos cinéticos que, de manera contingente, reiteran comportamientos aprendidos; véase NOLAND, 2009, p. 2 y el artículo BRANDSTETTER, 2011, pp. 119-136. Otros estudios de interés son los de OWENS, 2021 y GOLDBERG, 2019.

heredadas del canon balletístico. Por último, argumentaremos cómo el nacimiento del «ballet español», como nuevo género en la década de 1920, integró en un nuevo tipo de cuerpo de baile los legados del *corps de ballet* con las particularidades del cuadro flamenco.

Nombres ocultos tras los cuerpos: historias colectivas a la sombra

El mismo año en el que Miss-Teriosa publicaba *Intermallerías*, el Teatro Real anunciaba la refundación de sus academias de canto y baile. La apertura del coliseo como teatro de ópera treinta y tres años antes fue acompañado de la creación de una sección docente que nutría los puestos de danza de la compañía, ocupados por setenta y ocho bailarines —en su mayoría mujeres— bajo la dirección de Antonio Appiani.⁹ El coliseo madrileño mantenía, así, la tendencia decimonónica hegemónica que Susan Manning definió como la «división sexual del trabajo»¹⁰ en el ballet, que establecía la coreografía y la enseñanza como una tarea propia de los hombres y la interpretación como propia de las mujeres. Desde finales del siglo XIX, los mal pagados contratos de las integrantes del cuerpo de baile, o «señoras del baile», las obligaban a completar los salarios con otros trabajos de todo tipo y consideración.¹¹

Para los primeros años del nuevo siglo, la situación no había mejorado demasiado, por lo que la nueva sección dancística dirigida por María Ros, primera mujer en el cargo, se puso como misión renovar el conjunto. No obstante, las escandalosas referencias en la prensa sobre sus siete decenas de alumnas, apenas unas niñas —entre los doce y los veinte años—, dan buena muestra del lugar en el que la sociedad de la época arrinconaba a estas jóvenes, a las que se denominaba «el bello sexo coreográfico».¹² No eran una excepción las referencias entre despectivas y condescendientes a las trabajadoras de los cuerpos de baile en la Europa de la época. Novelas como *Las chicas de Terpsícore*, de Joaquín Belda, abundan en los detalles escabrosos y costumbristas de la vida cotidiana en el cuerpo de baile del Real, de manera análoga a las historias que se contaban de otros grandes coliseos europeos.¹³ Recuérdese la denominación de «ratitas», las *petits rats*, con la que se conocía a las integrantes del ballet de la Ópera de París desde el siglo XIX.¹⁴ La idea de la animalización y la objetualización de estas artistas, muy evidente en caricaturas de la época (figura 3), se muestra también en los imaginarios de «carne y algodón» —por tomar el apelativo de Sanchís— que copan los trazos de Degas. En su libro *Degas Danse Dessin*,

9 ALBERDI, 2017, p. 203.

10 MANNING, 1993, p. 1.

11 Archivo Histórico Nacional/Nobleza, Michelena, C.5 D.219-220-222, C.4 D.480; citado en ALBERDI, 2017, p. 204.

12 «En la lista de alumnas matriculadas figuran setenta y dos nombres; un enjambre de muchachas bonitas, de doce a veinte años. En los quince días que llevan de clase, es de admirar la rapidez de sus progresos y la soltura de sus movimientos. El grupo de distinguidas —por anteriores conocimientos— es muy notable y hace suponer que la Empresa, con muy buen acuerdo, renovará en cuanto le sea posible, ese Cuerpo de baile del teatro Real, que desde hace muchos años no variaba de caras... dicho sea sin ofender al bello sexo coreográfico»; «Teatro Real», 1907.

13 BELDA, 1917.

14 La referencia de la Ópera para todo el sistema dancístico europeo era muy clara en los siglos XIX y XX. El periódico madrileño *Actualidades* publicó, en 1910, los sueldos que percibían sus trabajadores, que evidenciaba la gran diferencia entre las remuneraciones de las grandes estrellas y las del cuerpo de baile: 60 000 francos al año las primeras, frente a entre 2400 y 1800 francos al año los demás; «Sueldos de artistas», 1910. Véase una historia de la compañía de la Ópera parisina en GUEST, 1976.

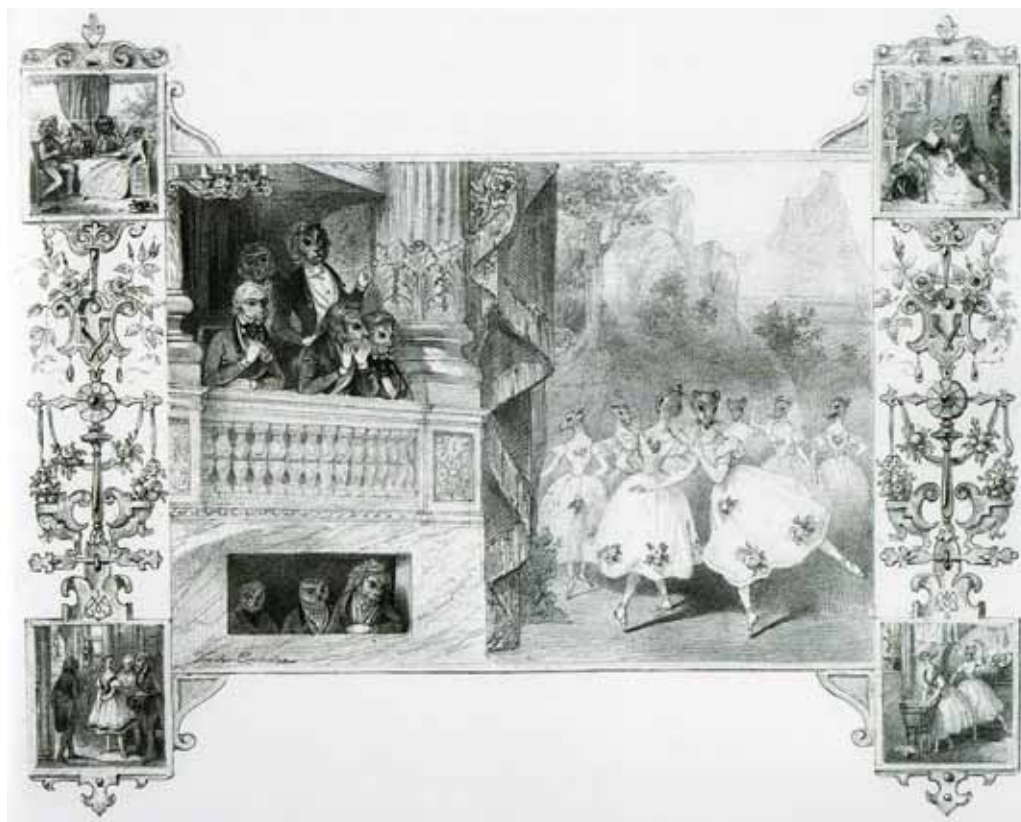


Figura 3

Victor Coindre, *En el escenario y en la sala de la ópera, las bailarinas-ratón y los espectadores caracterizados en diversos animales*. Bibliothèque nationale de France, Bibliothèque-musée de l'Opéra, París. Reproducido en KAHANE, 2009, p. 53.

Paul Valéry plantea los modos en los que el pintor explora la corporalidad de estas mujeres a través de la deformación y la adopción de estados inestables de la estructura del sistema mecánico de sus cuerpos y las califica de «animal femenino especializado, esclava de la danza, o del hambre, o de la acera».¹⁵

El problema de la prostitución entre las integrantes de los cuerpos de baile, que se intuye en las páginas de Valéry, fue acuciante en la Europa del cambio de siglo. Precisamente, desde París se iniciaron las primeras denuncias bajo el paraguas de las medidas contra la explotación de las mujeres, que llegaron a España a través de las iniciativas de juristas y escritores como Pedro Sangro Ros de Olano y Manuel de Cossío. El primero, autor de «Por los bastidores de la trata», denunciaba la extensión de la prostitución en el desarrollo del llamado «género ínfimo».¹⁶ Lo publicó en el *Boletín del Patronato Real para la Represión de la Trata de Blancas*, el mismo que recogió las actas del cuarto congreso internacional que, con ese fin, se celebró en el Ateneo de Madrid entre el 24 y el 28 de octubre de 1910. Durante sus sesiones se insistió en la grave relación que, en la época, existía entre la profesión dancística y la prostitución. En la intervención de Manuel de Cossío, transcrita en dicha

15 VALÉRY, 1965, p. 125; traducción de la autora.

16 SANGRO ROS DE OLANO, 1910, p. 5.

publicación, se denunciaba cómo en «ciertos espectáculos públicos en teatros [...], con el nombre de cuerpo de baile, se reúnen muchachas menores de quince años, que en esos espectáculos se prostituyen [...]. Se deduce que ese cuerpo coreográfico es un pretexto para reunir á esas niñas, que han de ser objeto de tráfico y de negociación».¹⁷ Cossío concluía con la necesidad de incluir en la legislación de protección del trabajo infantil un artículo dedicado específicamente al trabajo de las niñas en los escenarios.¹⁸

Por «género ínfimo» se conocía al tipo de espectáculo que derivaba del «género chico», en referencia a su breve duración. Este proceso, que Ramón Martínez considera una «atomización» del teatro,¹⁹ por el cual se reunían los números musicales más atractivos y se prescindía del argumento, derivó en la denominación del género como «teatro de variedades». Este investigador sitúa, además, la influencia de la escena francesa del Segundo Imperio como la vía por la que llegó su creciente contenido erótico. La denominación de «género ínfimo» aparece mencionada en la prensa en 1899, a raíz de la censura estatal que cerró los llamados «salones» o «salones concierto», cafés con espectáculos que giraban en torno a la exhibición del desnudo de las mujeres y que tenían vínculos con la prostitución.²⁰ Si bien, curiosamente, las menciones a estos espectáculos son inexistentes en las publicaciones periódicas de esos años, su eclosión llegó con el estreno de *El género ínfimo*, un entremés o pasillo lírico escrito por los hermanos Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, con música de Joaquín Quintero Valverde y Tomás Barrera, en el Teatro Apolo de Madrid el 17 de julio de 1901, una «caricatura de lo que hace el público de un salón concierto».²¹ El estreno recibió duras críticas de un sector que consideraba que el hecho de difundir en escenarios de prestigio, mediante el recurso del humor, un tipo de espectáculo de moral dudosa, habitualmente recluido a unos circuitos de baja consideración, no haría sino escandalizar al público y colaborar a extender el gusto por lo grosero y vergonzante.²²

Las páginas de las publicaciones periódicas del cambio de siglo estaban salpicadas de menciones a lo que sucedía en las audiciones de las compañías, un secreto a voces que servía para hacer chistes de mal gusto y con un dramático trasfondo a principios del siglo xx.²³ Y no es raro imaginar lo lejos que podía quedar un mero reconocimiento de la

17 «IV Congreso Internacional para la Represión de la trata de blancas», 1910, p. 66.

18 En el libro que publicó el año siguiente, Cossío siguió denunciando la situación de «esa colección de abandonadas jóvenes que vemos en los conciertos de los cafés, cinematógrafos y *music-hall* recibiendo favores de los que aplauden sus danzas y saltos voluptuosos; esas academias de bailes de los grandes coliseos, en donde las bacanales de *Sansón* y *Dalila* son representadas por niñas menores de catorce años, mezcladas con bailarinas de dudosa conducta»; véase DE COSSÍO Y GÓMEZ-ACEBO, 1911, p. 9. Más adelante, continuaba: «Esas pobres niñas que vemos cantar y bailar en los cinematógrafos, esas jóvenes menores de edad que forman parte de los coros, esos cuerpos de baile y sus academias, esa pose constante del llamado género sicaléptico, son, á no dudarlo, centros en donde la trata tiene amplio campo para ejercer sus funciones comerciales»; *ibidem*, p. 44.

19 MARTÍNEZ, 2008, p. 1068.

20 GONZÁLEZ GIL, 1899, p. 1.

21 «Teatro de Apolo», 1901; cursiva en el original. Un crítico destacó de esta pieza: «Satirízase en la obra de referencia, no la clase de espectáculo, sino los gustos del público, que de aquellos protesta y sin embargo les da vida, que reniega de impudicias para celebrarlas luego con el aplauso, para aparentar después un puritanismo tan hipócrita como ridículo»; véase REMY, 1901.

22 PERFECTO CABALLERO, 1901.

23 En los periódicos se encuentran tremendas burlas recurrentes como esta, que evidencian el escandaloso sometimiento y la explotación de estas mujeres: «Una joven muy guapa y elegante se presenta a un empresario para que la admita en el cuerpo de baile. En el momento de firmar el contrato, la chica dice, ruborizada: —Le advierto á usted que no sé escribir. / —Lo mismo da. No es la letra precisamente lo que tiene usted que enseñar»; «De sobremesa», 1907. La mofa de mal gusto volvió a publicarse en «Casos y cosas», 1918.

contribución artística de aquellas niñas y jóvenes bajo las condiciones de invisibilidad y prostitución, aun dentro del anonimato.

Las noticias de las primeras huelgas de los artistas del cuerpo de baile de la Ópera de París en 1912, que reclamaban mejores condiciones laborales, evidencian un punto de inflexión en la consideración de su trabajo.²⁴ Su influencia en España se hizo notar con el cambio progresivo de los requisitos en las audiciones para la contratación de bailarinas de «rango francés» en el cuerpo de baile del Real, que en 1918 comprendían tener entre quince y veinticinco años, una estatura mínima de 1,58 metros, «figura distinguida» y estar vacunada.²⁵ No obstante, no fue hasta la temporada de 1923-1924 cuando el Teatro Real de Madrid acabó con la práctica de que, en los entreactos, las bailarinas del cuerpo de baile saliesen a la redondilla para ser abordadas por los hombres que asistían al espectáculo.²⁶

En esos años, las giras peninsulares de compañías de danza extranjeras y la circulación de medidas de concienciación y mejora de las condiciones de los empleados de la escena en los teatros europeos sirvieron de revulsivo para la necesaria actualización de estos colectivos artísticos de la danza en España. En los años veinte, los grandes coliseos, como el Real de Madrid y el Liceo de Barcelona, tuvieron la ocasión de contratar ocasionalmente a agrupaciones como la compañía rusa de Theodore Wassilieff, cuyos pequeños cuerpos de baile, de una veintena de hombres y mujeres, se unían al homólogo de la casa en piezas de mayor espectacularidad, lo que también sirvió para canalizar las vías de trabajo con la danza grupal que se estaban desarrollando en otras ciudades, en este caso derivadas de la escuela zarista.

Las giras de las compañías españolas de la época aportan también una interesante información desde una perspectiva sociológica que evidencia la red familiar que tantas veces sustentaba la profesión dancística. Cuando las bailarinas aún no estaban casadas, eran sus madres las que muchas veces acompañaban a las jóvenes a los ensayos y actuaciones para garantizar la seguridad y el honor de sus hijas. En otras ocasiones, eran los maridos los que ejercían ese papel de control sobre las artistas. En los desplazamientos al extranjero, este trasfondo social llamaba la atención de empresarios y colegas, que veían de manera pintoresca las costumbres de aquellas familias acompañantes. El siguiente extracto pertenece a las memorias del mánager Julian Braunsweig, a cargo de los Ballets Espagnols de Antonia Mercé *la Argentina*, en el París de 1928, en el que ofrece ilustrativos detalles para entender el funcionamiento de la compañía:

Fuimos a Madrid y Barcelona para reclutar bailarines, no encontrando allí lo que necesitábamos. Visitamos los pequeños night-clubs y cabarets de Málaga, Sevilla y Granada, hallando allí buena cantidad de jóvenes y talentosos bailarines. Pero como ninguna joven española va a ninguna parte sin su madre, su padre, sus hermanos y hermanas, las veinte artistas, contratadas, nos obligaron a trasladar a París un contingente de sesenta personas.

24 «Miscelánea», 1912.

25 «Teatro Real», 1918.

26 Así lo contaba Joaquín Belda: «Metiéndose a innovadores, [en el Teatro Real] han prohibido, al cabo de setenta y cuatro años, que en los entreactos salgan las chicas de Terpsicore a la “redondilla”;

por lo visto creen que por unos reales —el sueldo no pasa de ahí— se compra hoy una esclava, y encerrándolas tras una roja mampara burocrática, han puesto ante ella unos jóvenes empleados que impiden [...] que las pequeñas salgan. El cuerpo de baile del Teatro Real tiene este año clausura»; véase BELDA, 1924, p. 13.

La vida familiar era uno de los mayores problemas de la temporada en París. Ninguna de las bailarinas había salido nunca fuera de su pueblo o ciudad natal separada de sus padres. Cada familia ocupaba una habitación, donde se lavaba, dormía y cocinaba. Como las habitaciones carecían de cocinas, el propietario convencido de que su hotel se quemaría, se quejó, además, por el olor a ajos que invadía todo el hotel y llegaba hasta la calle.

Vi muy poco a La Argentina, pues fui árbitro de apasionadas discusiones reñidas tarde a tarde entre el irritado gerente del hotel y las madres cocineras de paella, que nos ametrallaban con un español tan raudo que ninguno de nosotros entendía. Las madres ganaban siempre las disputas, permaneciendo inflexibles ante los pedidos cotidianos del hotelero que exigía evacuar las habitaciones.²⁷

Con la voluntad de devolver la dignidad y el respeto a las bailarinas de las compañías, algunas publicaciones españolas de las primeras décadas del siglo xx se dedicaron a detallar las arduas jornadas laborales y la cuidada educación a las que debía someterse cualquier aspirante a un puesto en un teatro. En algunos casos, se mencionaba la alta consideración que las alumnas lograban en las Escuelas Imperiales rusas: «Puede asegurarse que el cuerpo de baile exige jóvenes honradas y trabajadoras. En Rusia, la niña que ingresa en el cuerpo de baile del zar, pasa a ser una empleada civil del estado».²⁸ Esta independencia económica de las trabajadoras rusas fue todo un referente en las aspiraciones modernizadoras del sector.²⁹ De las escuelas inglesas, en cambio, destacaban que muchas de sus integrantes eran «muy piadosas», que cumplían sus deberes religiosos antes de la representación y que, aunque se casaran, continuaban bailando bajo la supervisión atenta de sus esposos.³⁰ En algunas menciones al panorama italiano, se destacaba la grandiosidad de sus espectáculos operísticos, como los que ofrecía la Arena de Verona, con un cuerpo de baile de un centenar de mujeres.³¹ No obstante, el lugar de referencia para un cuerpo de baile de calidad continuó siendo, sin duda, la Académie Nationale de Danse de París, verdadero modelo de creciente profesionalización en las primeras décadas del siglo xx,³² que con la llegada de la Segunda República española trató de replicarse por medio de la fundación del efímero Ballet del Teatro Lírico Nacional, bajo la dirección de María Esparza, apenas activo dos temporadas por las carencias en la financiación de la política cultural durante el Bienio Negro (figura 4).³³

Si bien una parte del sector profesional de la danza quizá pudo mejorar parcialmente sus condiciones, en realidad, la falta de estabilidad en el sistema y de un apoyo institucional más constante, por la decadencia del ballet en el ámbito español, fueron en detrimento de su reconocimiento real. No solo los miembros del cuerpo de baile de los grandes teatros de la ópera tuvieron que completar sus bajísimos salarios actuando en todo tipo de espectáculos de categoría considerada «menor» en la jerarquía del circuito escénico, sino que un hecho funesto como el cierre del Teatro Real de Madrid, en estado de ruina en 1925 —no reabrió hasta 1997—, terminó por derrumbar la presencia del ballet en la capital. Solo en centros consolidados como el Liceu de Barcelona se mantuvo una tradición educativa y artística gracias a veteranas maestras, como Pauleta Pàmies, y de nuevas figuras como Joan Magrinyà.

27 BRAUNSWEG, 1980, p. 69.

28 «La profesión de bailarina», 1910, p. 38.

29 Así lo señaló BANES, 1998, pp. 64-65.

30 «La profesión de bailarina», 1910, p. 43.

31 MARINI, 1920, p. 129.

32 D. T., 1930; «Se está organizando el futuro cuerpo de baile del teatro de la Ópera», 1933 y ROMANO, 1933.

33 MELGAR, 1933.



Figura 4

Ballet del Teatro Lírico Nacional, bajo las órdenes de María Esparza, y cuerpo de baile de la Ópera de París reproducidos en el diario *Ahora*, 15 y 29 de junio de 1933, pp. 13 y 14.

El trasvase que acabó ocurriendo entre el modelo de cuerpo de baile de los teatros de la ópera y el de otros escenarios llevó consigo tanto la adopción y adaptación de elementos artísticos a los nuevos lenguajes como de las mismas dinámicas sociales. Así, los coros o el cuerpo de baile de los espectáculos de *music-hall* o variedades partían de unas bases comunes, como la homogeneidad del conjunto, la simetría y la coordinación, para innovar desde el punto de vista del lenguaje y de la estética. No obstante, ese sustrato formal se acompañaba de un tratamiento similar al de los conjuntos de herencia clásica, en los que las mujeres no eran más que el decorado de los espectáculos de género menor, ínfimo o incluso sicalíptico, la excusa para un público masculino que acudía a contemplar las piernas de las bailarinas.

Contra las trágicas dinámicas mantenidas a lo largo de tanto tiempo en esos espacios de sometimiento a las artistas, paulatinamente fueron abriéndose grietas y resquicios de una cierta subversión y libertad, habitualmente limitadas a aquellas figuras con suficiente éxito de taquilla y crítica como para independizarse del conjunto y labrarse «su propio nombre». Al tiempo, la esperanza de otra forma de entender la educación y la práctica dancísticas fue abriéndose paso a través de las corrientes de danza moderna de finales del siglo XIX, con escuelas de pioneras como Isadora Duncan y sus «isadorables», Loie Fuller o Mary Wigman.³⁴ Esta última, máximo exponente de la danza expresionista, introdujo novedades que, a ojos de algunos críticos españoles, ya no conformaban un cuerpo de baile como tal, sino un «grupo artístico o cuadro de danzas», como lo denominó el periodista Luis Bello.³⁵ En el ámbito peninsular, las influencias en la danza noucentista de Neus Garí y Narcís Massó, o en la practicada en la Residencia de Señoritas y el International Institute for Girls in Spain, sirvieron de revulsivo para nuevas consideraciones de la profesionalización de una danza en libertad.

34 Véanse las reflexiones de Sally Banes sobre la danza moderna temprana de las bailarinas estadounidenses, como Loie Fuller, Isadora Duncan y Ruth St. Denis; véase BANES, 1998, pp. 66-122.

35 BELLO, 1924, p. 4.

Corps de ballet vs. cuadro flamenco:
entre la máquina orgánica y la suma de individualidades

El segundo de los aspectos en los que queremos centrarnos es en el cambio de la corporalidad del cuerpo de baile resultante de la integración de las particularidades del flamenco a partir del nacimiento del «ballet español». Popularizado en los cafés cantantes del último tercio del siglo XIX, el flamenco vino a reforzar la consideración de la danza española como una «danza otra» frente al canon balletístico francés dentro del relato hegemónico occidental, reemplazando en el binarismo establecido desde el romanticismo el papel de la danza bolera, racializada con intensidad desde la llamada guerra de la Independencia al asociarse, además, a una identidad nacional. Distintas agrupaciones españolas se hicieron célebres en los escenarios de París o Londres encarnando esas ideas, como retrataron los artistas Édouard Manet o John Singer Sargent. Marcado por el desmoronamiento del sistema colonial, el periodo analizado fue testigo del papel de la danza española como desestabilizadora de las categorías tradicionales, al incorporar a los imaginarios de una identidad nacional cuerpos que son al mismo tiempo colonizadores y colonizados, lo que no deja de desafiar los límites de la referida concepción binaria.

La incorporación de bailaoras y bailaoras gitanas a la escena europea y la popularización del flamenco acabaron por asociar fuertemente esta práctica dancística con la bohemia y con distintas vertientes de la vanguardia en el cambio de siglo, como han estudiado ampliamente Pedro G. Romero, Patricia Molins, José Manuel Gamboa, Alicia Navarro o Juan Vergillos, entre otros muchos.³⁶ Como signo distintivo, el baile flamenco se basaba en la improvisación del intérprete dentro de unos palos y compases, por lo que distaba radicalmente de la idea de coreografía, es decir, de una escritura previamente establecida (figura 5). Dinamitaba, así, el concepto de cuerpo de baile tradicional, en el que cada integrante podía ser sustituido fácilmente por otro que aprendiese la coreografía sin romper con la homogeneidad del conjunto. En el flamenco, cada intérprete proyectaba su personalidad en el movimiento en vivo, logrando un resultado colectivo diferente cada vez, sin más pauta previa que los acuerdos sobre una mínima estructura de palos y un orden de intervención, abriendo la composición a la espontaneidad y a la libertad creativa —elementos que, por otra parte, fueron leídos desde la alteridad para reforzar una percepción de desorden, primitivismo, inmoralidad y hasta falta de higiene—.

Para los años entrantes del siglo XX, la fórmula del cuadro flamenco había irrumpido en las escenas occidentales, aunque siempre lo había hecho desde el espacio marginal, entre el café cantante y el teatro de variedades. No había llegado a subir a los escenarios más prestigiosos de los teatros de la ópera, ni lo haría hasta las primeras formulaciones híbridas de inspiración pintoresca y exotizante, a cargo precisamente de los Ballets Russes de Sergei Diaghilev, quienes abrieron un espacio de transición para la danza española, hacia una formulación en clave balletística, gracias a dos estrenos clave: *El sombrero de tres picos* (1919) y *Cuadro flamenco* (1921). El primero, que tuvo lugar en

36 MOLINS y ROMERO, 2008; GAMBOA, 2011; NAVARRO, 2021 y VERGILLOS, 2021.



Figura 5

Emilio Beauchy, *Café cantante El Burrero*, Sevilla, ca. 1885. Colección particular.

el Alhambra Theatre de Londres, un espacio que para la época podríamos considerar de segunda categoría, consistía en una lectura coreográfica de la escuela rusa —firmada por Leonide Massine e inspirada en la danza española que había contemplado en sus giras ibéricas los años anteriores— que dialogaba sobre el argumento de María Lejárraga con la música de Manuel de Falla y la escenografía de Picasso.³⁷ En el segundo estreno, ofrecido en el Théâtre de la Gaité-Lyrique de París, Diaghilev contó directamente con un grupo de bailarines y bailarinas españoles que recrearon un cuadro flamenco «auténtico» con música popular y escenografía y figurines de Picasso. Aunque en ninguno de los dos casos podríamos hablar propiamente de un «ballet español», las bases estaban puestas para que, pocos años después, Antonia Mercé *la Argentina* estrenara el ballet *El amor brujo* en el marco de la «Exposición Internacional de Artes Decorativas de París» de 1925 (figura 6).

37 GONZÁLEZ MESA, MARTÍN MORENO, MURGA CASTRO y TORRES CLEMENTE, 2021.



Figura 6

Representación de *El amor brujo* de los Ballets Espagnols de Antonia Mercé la Argentina. Museo Nacional del Teatro, Almagro.

Cuando los Ballets Russes realizaron su primera gira por España en 1916, la revista *Atenea* se preguntaba por la existencia de un núcleo suficientemente potente en el Estado como para llevar a cabo «grandes reformas artísticas»³⁸ análogas a las que esta compañía estaba ofreciendo. Si bien se aprobaba en el entorno de la escenografía, la música, la literatura y otros ámbitos, desde luego se consideraba que no servían los cuerpos de baile existentes: «Basta ver las ridículas piruetas y las posturas cursis», denunciaba el crítico de *El Imparcial*.³⁹ La contemplación y el debate público de las propuestas de la agrupación rusa y su nuevo concepto integral del espectáculo sirvieron de catalizador para mirar con nuevos ojos el papel conjunto de la obra de danza. Glosando los comentarios del crítico británico Huntly Carter, el mencionado experto consideraba los Ballets Russes «la contribución más importante al movimiento artístico hoy en día»,⁴⁰ e identificaba la clave de la nueva consideración del conjunto: «El problema es el de conseguir la armoniosa y completa colaboración de todos los artistas empleados en la labor de una representación escénica. El Cuerpo de baile ruso crea la gran sensación estética que procede de la fusión de un número de individuos de diferente temperamento en una unidad perfecta de sentimiento y de expresión».⁴¹

38 DOMÉNECH, 1916, p. 207.

39 A. «Los teatros», 1916; véase también A. «Cuerpo de baile ruso», 1916.

40 *Ibidem*.

41 A. «Los teatros», 1916.

En efecto, la novedosa concepción rusa del cuerpo de baile fue, en el panorama europeo, la que marcó de manera más clara la evolución hacia coreografías grupales con mayor entidad y expresividad. Hitos como las *Danzas Polovtsianas*, una coreografía original de Mijaíl Fokine de 1909, o *La consagración de la primavera* de Nijinsky, estrenada cuatro años más tarde, proponían conferir mayor capacidad expresiva a la danza colectiva, aquí encarnada por guerreros o por habitantes de las estepas rusas.⁴² Esta concepción venía a romper parcialmente con los legados del ballet romántico y clásico, cuyo cuerpo de baile se caracterizaba por estar integrado por unas tres decenas de bailarinas que se movían de manera homogénea y dibujaban en el espacio formas basadas en el orden, la simetría y la proporción. Recordemos, por ejemplo, el pasaje «El Reino de las Sombras» de *La Bayadère*,⁴³ epítome de la réplica de una misma secuencia coreográfica —mimesis de un solo cuerpo— como juego de espejos. En ese fragmento del ballet de inspiración india, coreografiado por Petipa y estrenado en San Petersburgo en 1877, el guerrero Solor, en una ensoñación producida por el opio, sueña con su amada muerta, Nikiya, cuya forma se replica en decenas de sombras miméticas que, una tras otra, ejecutan la misma secuencia en ocho tiempos musicales. *La Bayadère*, al igual que otras obras conocidas como «ballets blancos» —como las *willis* de *Giselle* o las aves de *El lago de los cisnes*—, integra en su desarrollo escenas en las que mujeres vestidas con tules blancos encarnan seres ingrátidos, fantasmas, espíritus, hadas, que parecen levitar miméticamente sobre sus zapatillas de punta a través del escenario.

La nueva concepción de los Ballets Russes, que reforzaba de manera expresiva el conjunto del cuerpo de baile, junto a la herencia de la danza española en sus propios términos, acabó por integrarse en la formulación del «ballet español» en 1927. Este género floreció en la compañía fundada por Antonia Mercé *la Argentina*, los Ballets Espagnols, cuyos programas reunieron grandes ballets narrativos basados en un imaginario nacional a través de estéticas modernas. Si bien autores como José Manuel Gamboa han definido este resultado como «baile flamenco teatralizado» o «ballet flamenco»,⁴⁴ el término, en nuestra opinión, no termina de resultar ajustado al tratamiento coreológico de Antonia Mercé, que acuñó su lenguaje como «danza estilizada», al tomar materiales de las distintas vertientes de la danza española —la danza bolera, el folklóre y el flamenco— y adaptarlas e interpretarlas a través de sus códigos de estilización, de acuerdo con otros lenguajes de la danza moderna europea, según explicó la propia bailarina.⁴⁵ Este término permitía, así, englobar tanto la estilización del flamenco —en ballets como *En el corazón de Sevilla (Cuadro flamenco)* (1927) y *Triana* (1929)— como la interpretación de otros ámbitos de inspiración, desde un poema de Rubén Darío sobre el Madrid del siglo XVII, que recrea *Sonatina* (1928), a las reminiscencias entre lo goyesco y lo chulo madrileño de *El fandango de candil* (1927).

42 Sobre las innovaciones en el cuerpo de baile por los Ballets Russes, véase el artículo de SAZONOVA, 1928.

43 *La Bayadère* fue un ballet en cuatro actos y siete escenas con apoteosis, con coreografía de Marius Petipa y libreto de este mismo junto a Sergei Khudekov, música de Ludwig Minkus, figurines de Ivan Panov y escenografía de Mijaíl Bocharov, Matvei Shishkov, Ivan Andreyev, Heinrich

Wagner y Andrei Roller. Se estrenó en el Teatro Imperial Bolshoi Kammeny de San Petersburgo el 4 de febrero de 1877; The Marius Petipa Society, disponible en línea: <https://petipasociety.com/la-bayadere/> [consulta: 24-08-2022].

44 GAMBOA, 2011, pp. 191-192.

45 MURGA CASTRO y COELLO HERNÁNDEZ, 2021.

Y unido a esa corporalidad redefinida, el cuerpo de baile de este nuevo género de ballet español sufrió también sus adaptaciones, pues la inclusión de las distintas vertientes de la danza española en un esquema de ballet narrativo para un gran conjunto provocaba la colisión de dos maneras de entender la danza escénica colectiva. Por un lado, el referente de Antonia Mercé eran los nuevos rusos, y, como hemos expuesto, estos se caracterizaban por un tratamiento mucho más consciente de la expresividad del conjunto del cuerpo de baile y de la homogeneidad en su consideración con respecto al resto de elementos que también forman la obra. En este sentido, Antonia Mercé tuvo gran interés en localizar a artistas jóvenes, principalmente mujeres, a las que formar en su técnica, como contaba a Cipriano de Rivas Cherif: «Pero a algo más ha venido a Madrid la Argentina. Ha venido a contratar bailarinas jóvenes, a quienes educar en su escuela, mimos y comparsas para el “ballet” español que un carácter neto, inspirado en el ejemplo ruso de Nikita Balief[f], el director del Murciélago, se propone hacer a partir de mayo en París».⁴⁶

Por otro lado, el objetivo de la coreógrafa era incorporar a su repertorio unos lenguajes y unas formas boleras y flamencas que eran reconocidas por sus particulares tratamientos del personalismo y de la individualidad dentro del conjunto. Así explicaba a Artemio Precioso la composición de su compañía: «Son veinticuatro con los “bailaores”, digámoslo así. Y estoy contenta del esfuerzo y del resultado de su trabajo. Aunque se necesita, como usted sabe, una gran diplomacia para regir una grey de compatriotas, por nuestra independencia habitual, yo no puedo quejarme, sino todo lo contrario... Ya ha visto usted cómo los aplauden».⁴⁷

Otros testimonios dejan entrever las dinámicas en los ensayos y el trato de la directora con sus subordinados, en los que el carácter de la danza española dejaba emerger, en sus resquicios, esos elementos de espontaneidad y personalismo. Así, el pianista Luis Galve, que trabajó con la coreógrafa muchos años, recordaba el papel de los integrantes del cuerpo de baile en los ensayos en la Opéra-Comique de París, en los que conoció a «los elementos que secundaban a Antonia [que] hacían a su sombra cosas magníficas, y que el malogrado Frasquillo, “la Quica”, “la Joselito”, Martínez, etcétera, aportaban el perfume inconfundible de la verdadera España arropando con su devoción la figura señera de “Argentina”, esencia de todo aquel arte».⁴⁸ El músico continuaba detallando: «Un día en que el trabajo había sido altamente satisfactorio, al terminar el ensayo, un grupo de bailarines flamencos improvisó unas “chufas”; posiblemente era la fuerza de la sangre la que les impulsó a hacer algo que compensase de toda la disciplina que venían soportando».⁴⁹

Si bien conocemos algunos nombres de los solistas que trabajaron con ella, como su *partenaire* más fiel en *El amor brujo*, Vicente Escudero, o Pastora Imperio, Miguel de Molina, Irene Ibáñez, Georges Wague y algunos de los artistas más destacados que

46 EL CURIOSO IMPERTINENTE, 1926. En este fragmento, en lugar de Diaghilev, Rivas Cherif cita al director de la compañía El Murciélago, con mucho impacto en la época y con planteamientos análogos a la compañía de danza sobre el tratamiento conjunto del espectáculo escénico y la interdisciplinariedad.

47 PRECIOSO, 1928.

48 GALVE, 1941, p. 17.

49 *Ibidem*.

mencionaba Galve, la mayor parte de los integrantes de su cuerpo de baile siguen siendo unos desconocidos, y solo en algunos casos lograron una cierta notoriedad en los años sucesivos. Como ejemplo, el empresario Julian Braunsweig destacó el caso de la bailarina Lolita Mas, a la que consideraba «verdadero chispazo del conjunto [...]. A veces parecía tan poseída de su rol, que se olvidaba totalmente de cuanto la rodeaba, y parecía que bailaba para ella sola».⁵⁰ No obstante, cuando fue contratada por el director del Casino de París, Marcel Varna, la presión del modelo de Antonia Mercé, como constante referencia a quién imitar, llevó a Lolita Mas al fracaso en sus espectáculos como solista, que, según continúa Braunsweig, tuvo como consecuencia que ella y «su inefable familia volvieron a España, perdiéndose en las brumas del olvido».⁵¹ Las fricciones entre las personalidades de los solistas y la invisibilidad tradicional de los miembros del cuerpo de baile, entre las dislocaciones flamencas y las ordenaciones balletísticas, marcaron el primer gran ejemplo moderno de compañía de ballet español.

Conclusiones

En definitiva, el análisis del contexto sociológico y las implicaciones estéticas que encarnaron las artistas que integraban los cuerpos de baile del panorama español del cambio entre los siglos XIX y XX permite afirmar que, si bien sufrieron una discriminación histórica que ha sido obviada en los relatos canónicos de la historia de la danza, sus contribuciones son determinantes para entender la evolución de las distintas tendencias dancísticas. Su papel fue clave en la decadencia de las fórmulas balletísticas, la derivación hacia los espectáculos modernos de variedades y el nacimiento del ballet español como género.

A pesar de su desaventajada situación y de la explotación que en tantas ocasiones sufrieron, las bailarinas de los cuerpos de baile fueron las responsables del afianzamiento de unas determinadas corporalidades como legados de las genealogías gestuales heredadas hasta la actualidad. Sus trayectorias y aportaciones bascularon entre el anonimato y el reconocimiento de su personalidad artística, entre la ejecución de la coreografía y la improvisación. Es necesario, por tanto, dejar atrás el desprecio de quienes solo ven en las bailarinas las mallas rosas, las gasas y las lentejuelas de aquellas *intermallerías*, el icono de la porcelana y la decoración de la caja de galletas a partir de los pasteles de Dégas. Reivindiquemos, pues, a las trabajadoras olvidadas de la danza desde nuevas ópticas, con reconocimiento respetuoso de su aportación a esta fundamental historia del arte en colectivo.

50 BRAUNSWEG, 1980, p. 70.

51 *Ibidem*.

BIBLIOGRAFÍA

- «IV Congreso Internacional para la Represión de la Trata de Blancas», *Boletín del Patronato Real para la Represión de la trata de blancas* 37-39, n.º extraordinario, octubre-diciembre (1910).
- A. «Los teatros», *El Imparcial*, Madrid, 28 de mayo de 1916, p. 1.
- A. «Cuerpo de baile ruso», *El Imparcial*, Madrid, 5 junio 1916, p. 1.
- ALBERDI, Ana. «El cuerpo de baile del Teatro Real», en Idoia Murga Castro (ed.), *Poetas del cuerpo. La danza de la Edad de Plata*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2017, pp. 202-214.
- BANES, Sally. *Dancing Women. Female Bodies on Stage*, Nueva York, Oxon, 1998.
- BARBA, Fabián. «Research into Corporeality», *Dance Research Journal* 43, 1, verano (2011), pp. 82-89.
- BELDA, Joaquín. *Las chicas de Terpsícore*, Madrid, Hispania, 1917.
- «El reúma», *Muchas Gracias*, Madrid, 9 de febrero de 1924, pp. 12-13.
- BELLO, Luis. «Las danzas de Mary Wigman. Del profesionalismo en el arte», *La Esfera*, Madrid, 26 de abril de 1924, pp. 4-5.
- BRANDSTETTER, Gabriele. «Transcription - Materiality - Signature. Dancing and Writing between Resistance and Excess», en Gabriele Klein y Sandra Noeth (eds.), *Emerging Bodies. The Performance of Worldmaking in Dance and Choreography*, Wetzlar, Transcript, 2011, pp. 119-136.
- BRAUNSWEG, Julian, *El ballet. Memorias de un empresario*, Buenos Aires, Víctor Lerú, 1980.
- «Casos y cosas», *El Liberal*, Madrid, 5 mayo 1918, p. 4.
- COSSÍO Y GÓMEZ-ACEBO, Manuel de. *La Trata de Blancas en España y la Vizcondesa de Jorbalán. Estudio Social*, Madrid, Minuesa de los Ríos, 1911.
- CRENSHAW, Kimberlé, «Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics», *University of Chicago Legal Forum* 1 (1989), pp. 139-167.
- D. T. «La Academia Nacional de Baile. Cómo se forma una bailarina», *La Esfera*, Madrid, 26 de abril de 1930, pp. 12-13.
- «De sobremesa», *La Época*, Madrid, 16 de agosto de 1907, p. 3.
- DOMÉNECH, Rafael. «Escenografía y coreografía», *Atenea*, Madrid, 1916, pp. 179-208.
- EL CURIOSO IMPERTINENTE [Cipriano de Rivas Cherif]. «"La Argentina" y el baile español», *Heraldo de Madrid*, Madrid, 25 de septiembre de 1926, p. 4.
- FOSTER, Susan L. *Corporealities: Dancing, Knowledge, Culture, and Power*, Londres-Nueva York, Routledge, 1996.
- GALVE, Luis, «Cinco años con "Argentina". Recuerdos de la vida y triunfos de Antonia Mercé», *Santo y Seña*, 23 agosto de 1941, p. 17.
- GAMBOA, José Manuel. *Una historia del flamenco*, Madrid, Espasa, 2011 [2004].
- GARAFOLA, Lynn, «Where Are Ballet's Women Choreographers?», *Legacies of Twentieth-century Dance*, Middletown, Wesleyan University Press, 2005, pp. 215-228.
- GOLDBERG, K. Meira, *Sonidos Negros. On the Blackness of Flamenco*, Nueva York, Oxford University Press, 2019.
- GONZÁLEZ GIL, Luis. «Crónicas de salones», *La Correspondencia de España*, Madrid, 17 de octubre de 1899, p. 1.
- GONZÁLEZ MESA, Dácil; MARTÍN MORENO, Antonio; MURGA CASTRO, Idoia y TORRES CLEMENTE, Elena (eds.), *Un ballet en el balcón de Europa. Repensar El sombrero de tres picos cien años después*, Granada, Archivo Manuel de Falla, 2021.
- GUEST, Ivor. *Le Ballet de l'Opéra de Paris: Trois siècles d'histoire et de tradition*, Paris, Théâtre National de l'Opéra, 1976.

- KAHANE, Martine. *Animales a escena. Ópera, teatro y ballet*, Madrid, Les Éditions du Mécène / Bibliothèque nationale de France, 2009.
- «La profesión de bailarina», *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 3 de diciembre de 1910, pp. 36, 38-40 y 43-44.
- MANNING, Susan. *Ecstasy and the Demon: Feminism and Nationalism in the Dances of Mary Wigman*, Berkeley, University of California Press, 1993, p. 1.
- MARINI, Leonardo. «Crónica de Italia», *Cosmópolis*, Madrid, septiembre de 1920, pp. 129-135.
- MARTÍNEZ, Ramón. «Los géneros ínfimos y el teatro de variedades», en Javier Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro breve en España*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana Vervuert, 2008, pp. 1068-1074.
- MELGAR, Francisco. «El famoso cuerpo de baile de la Ópera de París del que en Madrid se va a tomar ejemplo», *Ahora*, Madrid, 29 de junio de 1933, p. 14.
- «Miscelánea», *La Correspondencia de España*, 17 de enero de 1912, p. 3.
- MOLINS, Patricia y ROMERO, Pedro G. *La noche española. Flamenco, vanguardia y cultura popular*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2008.
- MURGA CASTRO, Idoia y COELLO HERNÁNDEZ, Alejandro. *Los Ballets Espagnols de Antonia Mercé, la Argentina*, Madrid, Fundamentos, 2022 [en prensa].
- NAVARRO, Alicia. «Flamenco, colonialidad y sustancias psicoactivas», *A Flamenco Catharsis* 2 (2021), pp. 154-158.
- NOLAND, Carrie. *Agency and Embodiment. Performing Gestures/Producing Culture*, Cambridge, Harvard University Press, 2009.
- OWENS, Bondy. «Visualizing the Corps de Ballet», trabajo de investigación inédito, Irvine, University of California, 2021.
- PÉREZ ROYO, Victoria y AGULLÓ, Diego (eds.). *Componer el plural. Escena, cuerpo, política*, Barcelona, Mercat de les Flors-Institut del Teatre-Polígrafa, 2016.
- PERFECTO CABALLERO. «Crónica teatral», *La Lectura Dominical*, Madrid, 28 de julio de 1901, p. 11.
- PRECIOSO, Artemio. «La Argentina, mientras triunfa ruidosa y definitivamente en el teatro Fémima, habla de varias cosas interesantes», *El Heraldo de Madrid*, Madrid, 27 de junio de 1928, p. 5.
- REMY. «Impresiones teatrales», *Artes y Letras*, Madrid, 28 de julio de 1901, p. 11.
- ROMANO, Julio. «Con veinticinco cuerpos de muchachas, enjutos y flexibles, se forma un cuerpo de baile», *Luz*, Madrid, 8 de julio de 1933, p. 8.
- ROUCHER, Eugénia. «Corps de ballet», en P. Le Moal (dir.), *Dictionnaire de la danse*, París, Larousse, 2008, p. 718.
- SÁNCHEZ, José A. «Nosotros: marcos para intuir el plural», en V. Pérez Royo y D. Agulló (eds.), *Componer el plural. Escena, cuerpo, política*, Barcelona, Mercat de les Flors/Institut del Teatre/Polígrafa, 2016, pp. 31-56.
- SANCHÍS, Vicente [Miss-Teriosa]. *Intermallerías. Escenas íntimas de la vida del Teatro*, Madrid, Velasco, 1907.
- SANGRO ROS DE OLANO, Pedro. «Por los bastidores de la trata», *Boletín del Patronato Real para la Represión de la trata de blancas* 30-32, enero-marzo (1910), pp. 3-5.
- SAZONOVA, Julie. «Estética del ballet. Importancia de los planos y las líneas», *La Pluma*, Montevideo, 1 de septiembre de 1928, pp. 85-91.
- «Se está organizando el futuro cuerpo de baile del teatro de la Ópera», *Ahora*, Madrid, 15 de junio de 1933, p. 13.
- «Sueldos de artistas», *Actualidades*, 4 de mayo de 1910, p. 6.
- «Teatro de Apolo», *La Correspondencia Militar*, Madrid, 18 de julio de 1901, p. 3.
- «Teatro Real», *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 14 de agosto de 1907, p. 3.
- «Teatro Real», *La Correspondencia de España*, Madrid, 1 septiembre de 1918, p. 3.
- TOMIC-VAJAGIC, Tamara. «The Dancer's Contribution: Performing Potless Choreography in the Leotard Ballets of George Balanchine and William Forsythe», tesis doctoral inédita, Roehampton, University of Roehampton, 2012.
- VALÉRY, Paul. *Degas Danse Dessin*, París, Gallimard, 1965 [1938].
- VERGILLOS, Juan. *Nueva historia del flamenco*, Córdoba, Almuzara, 2021.

Entre el «ser nacional» y el «habitar alado»: la danza escénica española, un arte intermedial en los confines de la dictadura franquista*

Raquel López Fernández
Investigadora independiente



Figura 1

Pablo Picasso, telón de boca de *El sombrero de tres picos*, 1919.
© Sucesión Pablo Picasso. VEGAP, Madrid 2023.

Cuando un pájaro se vuelve territorial, su conducta se transforma en repetitiva. Aleteos, cantos, idas y venidas... Tal y como señala la filósofa del comportamiento Vinciane Despret, en su libro *Habiter en oiseau*, con esta danza, «el pájaro [...] hace algo más, dibuja con tinta invisible un denso lienzo sobre el espacio que se va llenando con su presencia».¹

La analogía de la danza con las aves, con criaturas voladoras, es antigua; la lista podría abarcar a Lope de Vega, José Bergamín, Friedrich Nietzsche..., por citar algunos de los autores más conocidos.² Después de este fragmento, podría incluso añadirse a Stéphane Mallarmé: la danza era para este poeta el resultado de «un cuerpo no escrito escribiendo»;³ la bailarina de Mallarmé, en sus idas y venidas, también marcaba. Hay todavía algunas diferencias. Comenta Despret que el pájaro marca, sobre todo, porque canta; en ese sentido: «El canto del pájaro sería entonces una potencia expresiva, una potencia extensiva, [...] un muro de sonido, en todo caso un muro en el que algunos de los ladrillos son sonoros».⁴

Cuatro golondrinas alzan el vuelo hacia el oeste sobre el telón de boca de *El sombrero de tres picos* (figura 1), ballet con música de Manuel de Falla estrenado por los Ballets Russes de Serghei Diaghilev, el 22 de junio de 1919, en el Teatro de la Alhambra de Londres; el lienzo fue diseñado por Picasso, al igual que el resto de la escenografía. La palabra escenografía proviene del griego *skēnographia*, que significa literalmente incidir sobre la escena, entendida esta última como la estructura que en el teatro griego se erigía al final de la orquesta. En su sentido más primitivo y literal, escenografía no es más que un muro grafiado, escrito, pintado, marcado:⁵ una potencia expresiva.

La tela de Picasso provocó cambios en la partitura de Falla, el compositor tuvo que incluir una fanfarria inicial que sonaba a telón tendido; este hecho da muestra del papel del decorado en estas puestas en escena: la obra empezaba ahí. Por extensión, esto es también un síntoma del rol que los pintores jugaron en la compañía; no en vano, uno de los principales hitos de los Ballets Russes fue la colaboración con pintores, conocida comúnmente como la «invasión» de los pintores sobre la escena.⁶ En general, los Ballets Russes pasaron a la historia por su adaptación del *gestamkunswerk* de Richard Wagner. Bajo ese concepto, Wagner concebía un proyecto artístico basado en la síntesis, esto es,

* Este trabajo se enmarca dentro de la investigación predoctoral vinculada a la ayuda FPU16/01304 del Ministerio de Universidades y a los proyectos de I+D+i «Rostros y rastros en las identidades del arte del franquismo y el exilio» (ref. PID2019-109271GB-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación (MICINN) y la Agencia Estatal de Investigación (AEI); «Tras los pasos de la Sílfi. Una historia de la danza en España, 1836-1936» (ref. PGC2018-093710-A-I00) y «Cuerpo danzante: archivos, imaginarios y transculturalidades en la danza entre el Romanticismo y la Modernidad» (ref. PID2021-122286NB-I00), financiados por el Ministerio de Ciencia e Innovación, la Agencia Estatal de Investigación /10.13039/501100011033/ y FEDER. Una manera de hacer Europa.

1 Traducción de la autora del texto original en DESPRET, 2019, posición 1653.

2 Sobre la relación de Nietzsche con la danza, el vuelo y los pájaros, véase BADIOU, 2009; texto también disponible en línea en BADIOU, 2008, pp. 15-36. Sobre la noción de José Bergamín acerca de «las artes mágicas del vuelo» y la incidencia de esta analogía, compartida también por el empresario Sol Hurok, quien se refería a los bailarines que giraban por el mundo como «bandadas de pájaros inmigrantes», véase LÓPEZ FERNÁNDEZ y CARBAJAL SEGURA, 2019, p. 275.

3 Traducción de la cita original de Mallarmé en SHAW, 1988, p. 3.

4 Traducción de la autora del texto original en DESPRET, 2019, posición 1650.

5 Con el tiempo, la palabra escenografía englobó a todas las partes que constituyen el espacio escénico. Todavía hoy es objeto de debate, dada su multidisciplinariedad; véase un repaso sobre su etimología, a nivel histórico e historiográfico, en la introducción de Arnold Aronson en ARONSON, 2018.

6 BABLET, 1975.

en la convergencia de diferentes manifestaciones artísticas en una forma única, el drama, dirigida por un único artista, el músico. Alexandre Benois, pintor-escenógrafo de la compañía declaraba: «Gracias al decorado, el *gesamtkunstwerk*, el ballet, se convierte en una rama de la pintura».⁷ Con las palabras de Benois asistimos no solo al desplazamiento de la centralidad del drama al ballet, sino también del ballet a la pintura: ¿se trataba también de un desplazamiento hacia el pintor? Para quienes entendieron este «giro pictórico» como una amenaza, el riesgo residía justo en esa posibilidad.

Las querellas en torno al exceso de pintura penalizaron a la agrupación en diferentes ocasiones, y sobre todo a su empresario: los Ballets Russes eran, al fin y al cabo, una obra de Diaghilev. La penalización fue extensible a los pintores, que, especialmente a partir de la segunda mitad del siglo xx, vieron reducida su presencia sobre la escena o, en cualquier caso, subyugada a las corrientes de reteatralización y dancificación que habían protagonizado esos debates a los que hemos aludido. No obstante, ni pintores⁸ ni corrientes pictóricas desaparecieron totalmente de la escena. Algunas voces, como la de Raymond Cogniat, todavía defendieron con fuerza su presencia y reclamaron su importancia como actualizadores de lo clásico, como modernizadores de lo imperecedero.⁹ Más allá de las polémicas —o si se prefiere sin ellas— resultaría imposible entender los derroteros de la danza del siglo xx.

Fueron también obra de los rusos el acortamiento de los ballets, la fusión de danzas folklóricas con danza moderna y ballet clásico o la actualización de la expresión del *volksgeist*, al menos en la etapa en la que mantuvieron un repertorio netamente ruso en todas sus aristas; a las que también pueden añadirse otras grandes conquistas como la generación de un *star-system*.¹⁰ Por encima de todo, Diaghilev patentó una fórmula, una «marca» que fue reproducida, emulada y/o apropiada por otras compañías de ballet desde su contemporaneidad. En el caso español son conocidos los casos de los Ballets Espagnols (1927) de Antonia Mercé *la Argentina*¹¹ y de otras compañías de danza española del primer tercio del siglo xx, como la de Teresina Boronat o la de Encarnación López Júlvez *la Argentinista*, por citar algunos ejemplos que, siempre con ciertos matices y distancias, se adscribieron a ese modelo interdisciplinar.¹² En todas ellas, en cualquier caso, se advierte un nuevo desvío: el régimen de posesión nominativo pasaba del empresario a la coreógrafa.

En el contexto de la dictadura franquista, hace ya muchos años que Beatriz Martínez del Fresno y Nuria Menéndez advirtieron de la pervivencia del modelo a través de compañías como las de Antonio Ruiz Soler, Pilar López o Mariemma, todas ellas surgidas muy finales de los años cuarenta o principios de la década siguiente.¹³ Sin embargo, puede rastrearse esta impronta ya en algunas agrupaciones creadas en la inmediata posguerra.¹⁴ Un contexto en el que, como prueban cada vez más investigaciones, la danza fue un importante vehículo propagandístico y *La España que bailó con Franco...* no fue únicamente la de los Coros y Danzas de la Sección Femenina de FET y de las JONS (Falange Española

7 BABLET, 1986.

8 Queremos señalar que en todo momento nos referimos al pintor en el sentido canónico del término, siguiendo a POLLOCK, 2013.

9 COGNAT, 1955.

10 GARAFOLA, 1998.

11 ALBERDI ALONSO, 2018; BENNAHUM, 2000; MANSO, 1993; MURGA CASTRO, 2012, pp. 11-24 y 2019; NAVERÁN, 2018 y RODRIGO, 1990.

12 MURGA CASTRO, 2012.

13 MARTÍNEZ DEL FRESNO y MENÉNDEZ, 2012.

14 LÓPEZ FERNÁNDEZ, 2022.

Tradicionalista y de las Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista).¹⁵ Esto puede asociarse no solo con su dimensión identitaria, sino también con teorías filosóficas y sociológicas que han puesto de manifiesto la importancia del cuerpo para la transmisión y el control ideológico.

La política atravesó la danza en este y otros sistemas políticos autoritarios, pero la danza también traspasó la política. George L. Mosse, en su clásico estudio *La nacionalización de las masas*,¹⁶ sitúa la danza moderna como uno de los modelos para la puesta en escena de las políticas del fascismo alemán por su capacidad de «enfaticar el movimiento rítmico y al mismo tiempo la cohesión del grupo».¹⁷ En esa misma publicación, Mosse también señala a Richard Wagner como una referencia fundamental para entender los mecanismos de renovación de una mística nacional llevados a cabo por ese régimen.¹⁸ Por su parte, David Roberts ha demostrado, más recientemente, como el concepto de «obra de arte total» es clave para entender, entre otras cosas,¹⁹ lo que Walter Benjamin, tan tempranamente, etiquetó como «estetización de la política»²⁰ en su análisis sobre el nazismo.

Convencido de esta dialéctica entre estética y política durante el modernismo, Andrew Hewitt propuso la idea de «coreografía social» como una metodología basada en una lectura performativa de la ideología que coloca la danza en el centro de la experiencia social.²¹ Con una clara inspiración en dicho autor, en este trabajo se analizan algunos de los proyectos dancísticos, deudores de los Ballets Russes, que surgieron en los primeros años de la inmediata posguerra española y que suelen corresponderse con la década de los años cuarenta. Consideramos este período interesante para explorar el calado de esta genealogía por tratarse de los años de autarquía y del período de mayor fascistización del régimen franquista —al menos hasta la caída de las potencias del Eje en la Segunda Guerra Mundial—.²² Al pensar la danza como una práctica encarnada, queremos reflexionar sobre los modos de supervivencia de este tipo de obra de arte colectiva con una mirada atenta a las «marcas», a las zonas de articulación con los discursos, la ideología y las políticas en las que se desarrollaron. De este modo, queremos profundizar en los aspectos más ontológicos de la danza, relacionados con sus dimensiones política y territorial, para explorar el alcance como práctica colectiva.

15 El estudio de Estrella Casero fue pionero en apuntar el importante papel ideológico de estas agrupaciones; véase CASERO, 2000. Desde entonces, han sido cada vez más las publicaciones dedicadas a este campo, destacando los trabajos realizados por la musicóloga Beatriz Martínez del Fresno, tanto con respecto a estas agrupaciones como a otros fenómenos dancísticos del contexto. Por cuestiones de extensión, resulta imposible citar a todas las autoras que han trabajado este campo, pero se recomienda la consulta del volumen de MARTÍNEZ DEL FRESNO y VEGA PICHACO, 2017, como un punto de referencia fundamental para estos temas.

16 MOSSE, 1975.

17 *Ibidem*, p. 208; la cuarta parte del capítulo sexto está dedicada a esta cuestión, véanse pp. 221-229.

18 *Ibidem*, p. 150; véase, en general, el capítulo quinto, pp. 149-183.

19 David Roberts lleva a cabo un análisis del concepto de obra de arte total desde sus orígenes prewagnerianos para explicar su impronta en el modernismo en su dimensión estético-artística y política; véase ROBERTS, 2011.

20 Walter Benjamin trató el tema, por primera vez, en «Teorías del Fascismo Alemán», de 1930, y, posteriormente, en su famoso ensayo de 1936 *La obra de arte en la época de su reproductibilidad mecánica*; véase BENJAMIN, 1982, pp. 17-59 y 2011, p. 49. También puede encontrarse un análisis de estos textos en ROBERTS, 2011, pp. 238-244.

21 HEWITT, 2005.

22 «El debate sobre el carácter del régimen franquista es tan viejo como este régimen, y aún no ha acabado», véase BERNECKER, 1998. Lo que sí podemos asegurar es que existió un nacionalismo fascista; sobre este tema, véase SAZ CAMPOS, 2003.

Cuerpos de baile y cuerpos de la nación: los proyectos de la Asociación de Amigos de la Danza Escénica Española y la Sociedad Española de Arte

El trece de diciembre de 1942, el diario *ABC* publicaba un artículo titulado «La danza escénica española», en el que puede leerse:

Está ya creado el núcleo que servirá de aglutinante a bailadores, poetas, músicos, decoradores, figurinistas; el que transformará el arte «suelto», individual, de nuestros espontáneos, en un arte armonioso y arquitectónicamente ordenado. Del baile a la danza y de lo personal a lo nacional. Ana de España es nuestra Diaghilef [*sic*]. Sépanlo quienes tienen obligación. Y no dejen morir, ¡también!, este rebrote del mejor arte de la expresión, el ritmo y el temperamento.²³

Apelando, entre otras cosas, a la colectividad, el escritor, dramaturgo y crítico Tomás Borrás anunciaba así la gestación de una nueva iniciativa artística en España: el Ballet Español de Ana de España irrumpía en el panorama escénico español como un centro de reunión para las artes y la intelectualidad. La iniciativa estaba encabezada por Ana Caller de Donesteve, más conocida como Ana de Pombo²⁴ en su faceta como diseñadora de moda²⁵ (figura 2). Si Ana suponía una novedad para la escena española,²⁶ los bailarines Vicente Escudero y Carmita García, parte del elenco de la agrupación, aportaban la facción más veterana a esta «joven» iniciativa que, pese a la pluralidad con la que fue anunciada, en el apartado decorativo solo contaba con el arquitecto chileno Fernando Capurro, esposo de la artista de cabecera.²⁷ No obstante, a estos nombres debemos añadir también los de Manuel Machado, Víctor Espinós, Ruíz Albéniz, Antonio de las Heras, Joaquín Rodrigo, Tomás Borrás, Álvaro Sotomayor y Eduardo Lloset,²⁸ todos ellos miembros de la Asociación Amigos de la Danza Escénica Española, que constituía la «Junta, al igual que las Sociedades que protegen la Música, [que] ayudará a la Directora en sus funciones

23 BORRÁS, 1942.

24 Ana de Pombo solicitó permiso para utilizar el nombre artístico de Ana de España; véase MARTÍNEZ I ALBERO, 2019. De la documentación conservada en el Archivo General de la Administración a este respecto trasciende su proximidad al embajador Lequerica; véase la documentación conservada en: AGA, 82/637 y 54/11329.

25 MARTÍNEZ I ALBERO, 2019 y GAVARRÓN, 2019.

26 La carrera de Ana Caller de Donesteve como bailarina se remontaba a unos pocos años atrás. En 1939 se había presentado como Ana de Pombo, de la mano de la soprano Ninon de Vallin, en el Casino de Niza; véase: «La saison de la Cote d'Azur et des Alpes. Le Théâtre», 1939, p. 24. En ese mismo año realizó recitales, junto a esa misma artista, en la Salle Pleyel, y un año más tarde, en noviembre y diciembre de 1940, se presentó ya como Ana de España en la aludida sala parisina. En los programas de mano de estos recitales figura como delegada de la Asociación Ritmo del Conservatorio de Madrid; véase Programa de mano de Ana de España (Ana de Pombo), Salle Pleyel, París, Bibliothèque nationale de France, PRO 189. Sus vínculos con esta asociación pueden rastrearse también a través de la revista de título homónimo; véase: SALAS, 1940, pp. 9-10. En su

repertorio como solista también incluía música del padre Nemesio Ontaño, sacerdote, compositor y en aquel entonces director del mismo conservatorio, de la revista *Ritmo* y uno de los personajes con más peso en la cultura musical del período franquista. Ya en abril de 1940 se había presentado como solista con un recital de danzas españolas a beneficio de los huérfanos de guerra de la Casa de las Mercedes, acompañada de Carmencita Pérez en el Teatro María Guerrero; véase «Información musical», 1940, p. 14.

27 En el apartado musical, a través de la prensa puede constatar que se incluía la música de Ernesto Halffter (*Sonatina*), Manuel de Falla (*El amor brujo*) o José María Franco (*La galerna*), director de la orquesta en dichas actuaciones. Como libretista, Manuel Machado aparece a cargo del ballet *Estampa romántica*; véase «Información musical», 1942.

28 Sabemos, gracias a la autobiografía de la bailarina, que el estudio de Castellana 21, en el que nació esta agrupación, también estaba frecuentado por Ángel Barrios, Eugenio d'Ors, Eduardo Marquina, Joaquín Turina, el duque de las Torres, el marqués de Santo Floro, Pilar Primo de Rivera, Piedad Salas, Luis Lera, Regino Sainz de la Maza y Gregorio Marañón; véase DE POMBO, 1971, p. 149.



Figura 2
Programa de mano de Ana de España. Bibliothèque nationale de France, PRO 189.

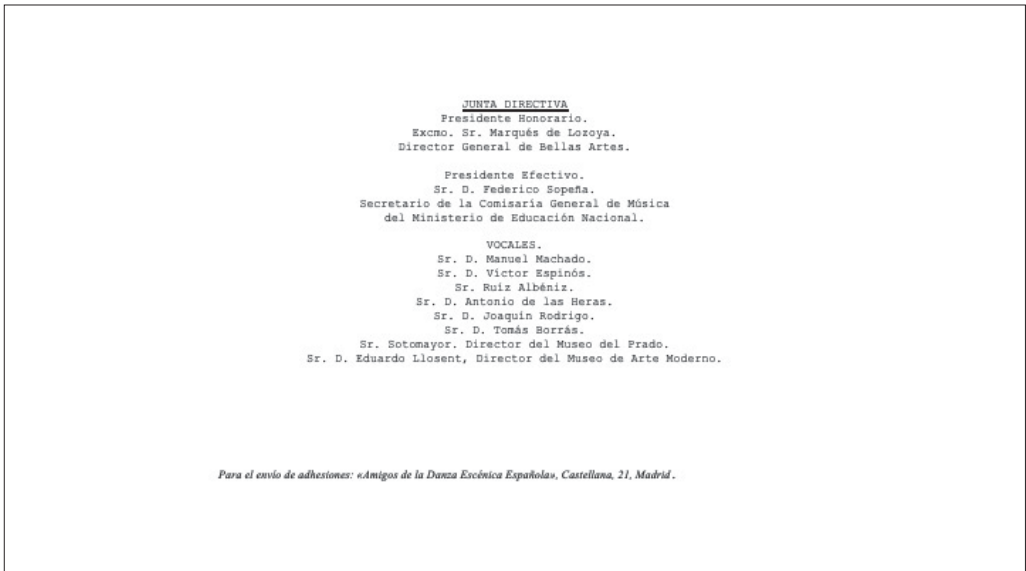


Figura 3
Junta Directiva de la Asociación Amigos de la Danza Escénica Española,
transcripción del documento oficial conservado en el Fondo marqués de Lozoya,
Archivo Histórico Provincial de Segovia.

distribuyéndose el trabajo con arreglo a las peculiares aptitudes de sus componentes».²⁹ Así lo recoge un documento, firmado por ellos mismos (figura 3), que nos permite conocer algunos de los pormenores del proyecto ya apuntados por Tomás Borrás. Como vemos, la genealogía de los ballets de Diaghilev vuelve a estar presente a lo largo de todo el documento, tanto en las motivaciones como en los mecanismos:

—Belleza sin par del baile español, posibilidad de esparcir su gloria por el ámbito de las culturas y necesidad de acomodarle al estilo de la época— mueven a un grupo de artistas españoles a procurar la persistencia de una DANZA ESCÉNICA ESPAÑOLA que reúna lo popular y lo depurado, lo genuino y lo universal, lo clásico y lo nuevo.

[...]

Queremos, en suma, que la DANZA ESCÉNICA ESPAÑOLA recoja para sí el laurel que se ofrece a quien sustituya a los «Bailes Rusos».

[...]

Alrededor de esta obra queremos también agrupar a los creadores de todas las facetas —pintores, escenógrafos, figurinistas, dramaturgos, poetas, compositores—, con lo cual habremos llegado a la meta que nos proponemos de unificar de manera perfecta, la invención y la originalidad e los contemporáneos, en sus mejores aspectos, con la inextinguible fuente de lo que el pueblo aporta.

[...]

Alrededor de Ana de España y de sus danzas queremos que se funde la entidad que sostenga, vigorice y tutele la existencia de unas DANZAS ESCÉNICAS ESPAÑOLAS dignas de España y admiración en el mundo. Para ello solicitamos que cualquier artista que crea en la belleza estética del baile nacional, su aportación de consejo, iniciativa y cooperación.³⁰

La mayor distancia con el proyecto en el que se basaba puede situarse en la desaparición de la figura del empresario en favor de un «modelo heliocéntrico» que orbitaba en torno a la estrella principal de la compañía, tal y como había sucedido con los ejemplos de la preguerra o los que aludimos con anterioridad y cuya referencia tampoco faltó. Volvemos entonces a Borrás para recuperar otro fragmento: «Solo otro país puede repetir el milagro de los Bailes Rusos y sustituirlos en la primera fila escénica del orbe: España, Antonia Mercé intentó la empresa y obtuvo en la Opera Cómica, de París, el esperado suceso».³¹

Los Ballets Espagnols de Antonia Mercé *la Argentina* también habían sido creados bajo el amparo de una serie de intelectuales, en cuya lista figuraba el propio Tomás Borrás. La comparación entre ambas bailarinas ofrece resistencias y nos cuesta imaginar a Ana de España «en los zapatos» de Antonia Mercé.³² Sin embargo, tampoco queremos alejarnos demasiado de la figura de la Argentina. Su nombre vuelve a resonar en lo que respecta a la vocación de nacionalización y estatalización de un proyecto con ecos de la

29 «Amigos de la danza escénica española», carpeta Ana de España, Fondo Marqués de Lozoya, Archivo Provincial de Segovia, Castilla y León.

30 *Ibidem*.

31 BORRÁS, 1942.

32 Al analizar la impronta de Antonia Mercé *la Argentina* en la posguerra, puede detectarse una búsqueda de heredera muy dificultada por la falta de bailarinas. Este tema fue abordado en una conferencia titulada «La huella de Antonia Mercé en la posguerra española», *Jornadas de Investigación Los Ballets Españoles de Antonia Mercé La Argentina*, Madrid, Departamento de Historia del Arte y Patrimonio, Instituto de Historia, CSIC, 23-10-2019.

política dancística de la Segunda República.³³ Este anhelo vuelve a aparecer muy enfatizado en el documento de los Amigos de la Danza Escénica Española, lo que nos lleva a pensar en si no sería esta la verdadera «obra» o, al menos, en si lo sería de esas «firmas preclaras de la intelectualidad»:³⁴

Se solicitará la protección oficial para esta labor digna del Nuevo Estado, y el favor particular, en forma de anticipo del precio de las localidades, completará la otra aportación de trabajos a exhibir en la escena [...] bailes universales una vez depurados, completados y renovados por los mejores especialistas, tanto de la forma coreográfica como de la plástica.

Y esta será la alta misión que, en bien del arte, asumen los AMIGOS DE LA DANZA ESCÉNICA ESPAÑOLA.³⁵

Complejizamos aquí la cuestión de la autoría con la vista puesta en algunos planes de inclinación similar que tuvieron lugar en esos mismos años en torno al teatro,³⁶ motivo de pugna entre el ala católica y la falangista; facción, esta última, bajo la que se encontraba gran parte de la *itelligentsia* de esta asociación.³⁷ Tal vez uno de los más conocidos sea el del falangista Felipe Lluch, jamás llevado a efecto, pero ampliamente estudiado por Víctor García Ruiz, quien lo considera como el único proyecto fascista de ese período.³⁸

Lluch tenía una concepción tridimensional del teatro, pivotada sobre los conceptos de industria, arte y servicio que, a su vez, se imantaban con los tres principales polos de la acción política de FET y de las JONS: el trabajo, la educación y la propaganda. Dentro del apartado dirigido a la ordenación propagandística del teatro, Lluch proponía la creación de diferentes tipos de compañías clasificadas en tres categorías: compañías de aficionados pertenecientes a círculos y/o sociedades culturales/recreativas; compañías de carácter político u oficial pertenecientes a organizaciones del Movimiento; y compañías de tipo militante creadas por el Departamento Nacional del Teatro u otros organismos estatales. El objetivo de todas ellas era «servir de embajadas de la cultura y el espíritu de España en el extranjero y, especialmente, en los países hispanoamericanos»,³⁹ además de contribuir a la «distracción o la educación de un público incondicionalmente adicto».⁴⁰ Resulta imposible no ver los reflejos de la propuesta de los Amigos de la Danza Escénica Española (ADEE). A pesar de que el Ballet Español de Ana de España no terminaba de ajustarse del todo a ninguno de estos modelos teatrales, en cierta manera los atravesaba todos. Compartía, como ha podido leerse, sus mismos objetivos. No solo los propagandísticos: el documento de los ADEE también era una suerte de pliego publicitario para conseguir adhesiones y venía acompañado de un modelo de abono para afiliados. Mediante ese sistema, el espectador era concebido como algo más que un aficionado; por medio de

33 Durante la Segunda República ya existió un anhelo por crear una compañía de danza estatal en la que se barajó el nombre de Antonia Mercé; véanse MURGA CASTRO, 2016 y COELLO HERNÁNDEZ, 2021. Tomás Borrás también recoge el ejemplo de Mercé para defender la necesidad del apoyo oficial: el fracaso de los Ballets Espagnols tuvo que ver con la falta de ayuda económica y no con el éxito; véase BORRÁS, 1942.

34 *Ibidem*.

35 «Amigos de la danza escénica española», carpeta Ana de España, Fondo Marqués de Lozoya, Archivo Castilla y León.

36 FERNÁNDEZ HIGUERO, 2017.

37 Cabe señalar que el hijo mayor de Ana, Álvaro, a cusa de su militancia falangista, había sido fusilado por el bando republicano durante la guerra civil española, tal y como ella misma recoge en: POMBO, 1971, p. 53, una autobiografía en la que también dedica una semblanza a José Antonio Primo de Rivera.

38 GARCÍA RUIZ, 2010 y 2000.

39 GARCÍA RUIZ, 2000, p. 99.

40 *Ibidem*, p. 100.

la afiliación se reclamaba también una pertenencia asociativa de tinte más corporativista, a tenor del modelo biopolítico franquista.⁴¹

Tal y como puso de manifiesto Michel Foucault, el poder es una relación de fuerzas presente de forma ubicua en todo el entramado social que requiere el control de los cuerpos.⁴² A diferencia de los sistemas de coerción y represión sobre los que el filósofo francés desarrolló gran parte de su teoría, Pierre Bourdieu puso de manifiesto la existencia de un maquillaje en dichas relaciones, mediante el uso de una violencia simbólica o invisible que legitimaba el poder a través de prácticas aparentemente inocuas. En lo que se refiere a este tipo de transmisión e imposición de los valores sociales determinados por el poder, Pierre Bourdieu situaba al cuerpo humano como lugar del *habitus*, como el portador del «sistema de disposiciones duraderas y transferibles (que funcionan) como principios generadores y organizadores de prácticas y representaciones».⁴³ El mismo sociólogo señalaba que «el conocimiento por el cuerpo garantiza una comprensión práctica del mundo absolutamente diferente al acto intencional de desciframiento».⁴⁴ Si tenemos en cuenta esto, el cuerpo de la bailarina o del bailarín puede no estar escrito —si pensamos en las palabras de Mallarmé que recogíamos con anterioridad—, pero, según Bourdieu, no podría no estar inscrito en/por un contexto social. Cuando Borrás se refiere al cuerpo de los bailarines del Ballet Español de Ana de España no recurre a ningún tópico de lo que generalmente se identificó con «lo español», especialmente en el ámbito de la danza: no hay color, ni calor. Los cuerpos de Ana de Pombo, Vicente Escudero, Carmita García... —todo el cuerpo de bailarines— eran «armoniosos, arquitectónicamente ordenados».⁴⁵ La palabra armonía remite al ritmo, al equilibrio, a la proporción entre las partes; su carácter arquitectónico también habla de orden, de límite, de jerarquía. Los adjetivos que utiliza Borrás son similares a las metáforas que Zira Box encontró condensadas en el discurso nacionalista de Falange Tradicionalista Española y de las JONS, un discurso que fue utilizado para la nacionalización de los cuerpos y el moldeado a partir de la «verticalidad y de sus sinónimos de rectitud y linealidad [...] sobriedad, [la] austeridad, [la] disciplina o [la] jerarquía [...] con los que se definió tanto el estilo de un partido [...] una forma de ser, como la naturaleza de la nación».⁴⁶

La vectorización de estos valores a través de unos cuerpos portadores y difusores de estas características los hacía no solo estructurantes, sino también estructurados. Para esto, en ocasiones no bastaba con las metáforas, sino que también se recurría a una intensiva preparación, como la que obligó a seguir a todos sus miembros otra de las compañías de ballet que había nacido ese mismo año. La Compañía Española de Ballets de la Sociedad Española de Arte se presentó en abril de 1942; antes, todos los artistas implicados habían tomado «dos cursos de cultura física, formación intelectual y otras actividades de tipo educativo [que] integran el plan de preparación de las individualidades que integran el conjunto de ballet, quienes a su vez estudiarán matemáticas, geografía, música, un curso en la Escuela de Baile, nociones de estética, moral profesional, literatura española y universal e historia de las civilizaciones».⁴⁷

41 CAYUELA SÁNCHEZ, 2014.

42 FOUCAULT, 1993.

43 BOURDIEU, 1991, p. 92.

44 *Ibidem*, p. 180.

45 BORRÁS, 1942.

46 Box, 2017, p. 207.

47 «Una grandiosa empresa de arte», 1942.

La compañía estaba capitaneada por el artista plástico falangista Juan Cabanas, jefe en aquel entonces del Departamento de Plástica de la Vicesecretaría de Educación Popular (VSEP), que figuraba como director artístico. Bajo su dirección se encontraban los también pintores y compañeros de ese departamento José Caballero y Juan Antonio de Morales, director de escena y director de escenografía, respectivamente. Mientras que los pintores de este proyecto parecían retomar un protagonismo similar al que tuvieron los pintores con los Ballets Russes en su primera etapa, el apartado musical era más cambiante y dependía de la gira.⁴⁸ Por lo que respecta a la danza, inmediatamente por debajo de Cabanas se encontraba el bailarín Sacha Goudine, director coreográfico. El organigrama se volvía una suerte de pirámide cuya base se ensanchaba con los nombres de un cuerpo de baile procedente, en su gran mayoría, del Teatro del Liceo de Barcelona y, por tanto, de formación clásica.

Jerarquía, orden y verticalidad son, en este caso, mucho más que características del cuerpo de baile, también travesan un organigrama que se acerca todavía más a ciertas «formas de sociabilidad»⁴⁹ muy apreciadas por la política dictatorial, como la sindicalización, y que conformaban la base organizativa de los programas político-artísticos de Giménez Caballero o del propio Juan Cabanas.⁵⁰

Se sabe poco más de esta compañía, salvo que hizo su presentación ante autoridades alemanas con un programa dividido en dos partes, la primera de las cuales estaba compuesta por una evolución de los bailes modernos desde 1900 hasta el momento. El argumento se ambientaba en Norteamérica y contaba la historia de un músico que se debatía entre la música clásica-académica y la música afroamericana y los bailes modernos, «pero el protagonista rechaza tales proposiciones, para entender que la música ha de orientarse desde entonces por otros cauces»;⁵¹ otros cauces que, a juzgar por las mismas fuentes, debían de seguir los caminos de la música española, poco presente en el programa original (figura 4):

La Compañía Española de Ballets se propone componer nuevos programas dedicados a divulgar y difundir por el mundo todo el folklore español —danzas y canciones desde Extremadura a Levante y desde el Pirineo al Estrecho—; escritores y músicos trabajan en la estilización de las estampas más características de las regiones españolas y de sus ritmos tradicionales, para que más allá de nuestras fronteras se tenga una idea exacta de esta faceta artística de nuestra Patria.⁵²

Pese a que la relación del régimen franquista con el *jazz* y la música moderna fue un tanto contradictoria,⁵³ el desenlace triunfal hacia lo español se asemejó a la estructura redentora⁵⁴ utilizada para la transmisión del mito palingenésico durante los actos pú-

48 En el apartado musical, el maestro Jordá era el encargado de dirigir la Orquesta sinfónica de Madrid, mientras que en las provincias españolas ejercían esa misma labor los señores Álvarez García y Gasca. El mismo Cabanas, Caballero, Morales y, además, los artistas Alonso y Picó eran autores de los figurines. Morales se reservaba el papel de diseñador de escenografía, cuya ejecución llevaba a cabo el conocido escenógrafo Redondel; véase PM. Compañía Española de Ballets, Sociedad Española de Arte, 29 de abril de 1942, Nuevo Teatro, Fundación Caballero-Thomas de Carranza.

49 MAZA ZORRILLA, 2001 y 2011.

50 NAVAS, 2015.

51 *Informaciones*, 1942.

52 *Ibidem*.

53 IGLESIAS, 2017.

54 Box, 2010, p. 57.



Figura 4

Programa de mano de la Compañía Española de Ballets, 1942. Colección particular.

blicos franquistas, como parte de su estetización política o, si se prefiere, de su «teatralización de la vida pública». ⁵⁵ Si pensamos en la similitud de esta estrategia con la de otras manifestaciones culturales del primer franquismo que seguían preceptos similares, ⁵⁶ no solo podemos entender mejor la presencia de danzas afroamericanas y acrobáticas, sino también sugerir la ambición de un proyecto que «performaría de arriba abajo» los ideales del nuevo Estado y que, siguiendo a Hewitt, entendería «la danza como producción y presentación del orden social; y la danza como articulación y disposición de los cuerpos tanto en el trabajo como en el obra». ⁵⁷

Cartografías en movimiento: los paisajes de una *Rapsodia española*

Todas las obras que presentó la Compañía Española de Ballets de la Sociedad Española de Arte aparecen recogidas como pantomimas. La pantomima puede interpretarse como otra cita directa a los Ballets Russes ⁵⁸ y, además, estaba presente en todos los proyectos

⁵⁵ GARCÍA RUÍZ, 2010, p. 218 y GENTILE, 2003, pp. 109-110.

⁵⁶ LABANYI, 2001; GARCÍA RUIZ, 1997 y LÓPEZ FERNÁNDEZ, 2018.

⁵⁷ HEWITT, 2005, p. 19.

⁵⁸ En el documento de los Amigos de la Danza Escénica Española también aparece: «¿Quién va a discutir que la nueva fórmula del Teatro bailado y mimado, que representan los “Bailes Rusos”, es uno de los modos más puros y espléndidos del arte moderno?» [p. 1].

a los que hemos hecho referencia hasta ahora.⁵⁹ Como forma escénica, la pantomima es un fenómeno dancístico resbaladizo que dio lugar a una de las querellas más importantes de la historia de la danza en el siglo XVIII.⁶⁰ En España, entre finales del siglo XIX y el XX, la pantomima fue la etiqueta para un heterogéneo conjunto de obras caracterizadas por la ausencia de palabras.⁶¹ La propia expresión «bailete», que aparece también utilizada con frecuencia en relación con los proyectos de danza escénica de esa época, evoca un antiguo género de pantomima que se bailaba en el Siglo de Oro.⁶²

En 1930, la pantomima también fue recuperada y reivindicada por el escritor afín al fascismo italiano Anton Giulio Bragaglia, en su libro *Evoluzione del mimo*. No deberíamos menospreciar esta coincidencia si tenemos en cuenta, entre otras cosas, el paso de Juan Cabanas por Italia entre 1928 y 1929 o la recepción del propio Bragaglia en España. Admirado, recensionado y agasajado, entre otros, por el ya aludido Giménez Caballero,⁶³ también había realizado una gira de conferencias por Madrid y Barcelona en 1930, en la que había dado a conocer algunos de los resultados de sus investigaciones escénicas.⁶⁴ Por otro lado, Bragaglia ocupó, durante el período de entreguerras, un destacado puesto como teórico de la danza, una labor por la que también había sido reconocido en España.⁶⁵

Según recogía el italiano, tras un largo recorrido genealógico que remontaba a Roma, la pantomima venía definida como «una danza menos movida que el baile [...] más similar a la pintura y la escultura [...] en la pantomima la euritmia sobrevive, incluso en la detención de los gestos. Es a través de los medios intermediarios del cuerpo, escribió Platón, que la Euritmia —la comprensión del orden en el alma humana— se insinúa en esta alma».⁶⁶ La pantomima es, a tenor de esta definición, un medio artístico privilegiado para la transmisión de valores esencialistas. Bragaglia, de hecho, penalizaba la presencia de palabra, y su reivindicación de la mímica tenía que ver con sus propiedades filosóficas, las cuales también pueden ponerse en relación con el concepto griego de *phantasmata*,⁶⁷

59 «Formar una gran compañía de danzas y pantomimas españolas, a las que se unan canciones y poesías. Podrán los poetas, los músicos, los pintores y directores, realizar obras que llevadas a la escena, crucen el mundo para que este conozca el genio y civilización de España»; véase BOARQUE, 1938. En el caso del documento de Amigos de la Danza Escénica Española: «Así tanto el baile individual o sencillamente popular, como la pantomima, la coreografía de escuela, o el drama y el juguete, expresados con el gesto y los pasos ritmados tendrán en esta compañía su mejor interpretación. El bailete castizo, la danza de grupo, la ceremoniosa, y la nacida de la inspiración típica» [p. 2]; «Los bailettes (danza y pantomima), cuestan mucho dinero»; véase BORRÁS, 1942.

60 FABBRICATORE, 2017.

61 PERAL VEGA, 2008.

62 La palabra fue utilizada en distintas ocasiones y debe colocarse también en la órbita de los proyectos de creación de un ballet nacional vinculados a Antonia Mercé. Su relación con el Siglo de Oro parece que fue recuperada por Joaquín Nin; véase AGUILERA SASTRE y AZNAR SOLER, 1999, p. 144.

63 NAVAS, 2013. La obra de Bragaglia también había sido recensionada por Enrique Estévez Ortega en su obra *El Nuevo Escenario* (1928).

64 Estos aspectos han sido tratados en una investigación realizada en conjunto con la Dra. Giulia Taddeo, en el marco del Congreso Internacional Un siglo de danza en España (1836-1936). Identidades, repertorios, imaginarios y contextos, bajo el título *On refractions, diffractions and other luminous phnenman during the Silver Age: Spanish dances in the eyes of Italian fascist theatre, and back*, celebrado el 3 de diciembre de 2020 en el Museo del Romanticismo de Madrid.

65 TADDEO, 2013 y VEROLI, 2008.

66 «Ma nella pantomima l'immobilità del ritmo è soltanto apprente [...] e per i mezzo intermedario del corpo, scriveva platone, che la Euritmia —espressione dell'ordine nell'anima umana— s'insunua in quest'anima»; véase BRAGAGLIA, 1930, pp. 13-14.

67 Sobre el concepto griego, véase LUDUEÑA ROMANDINI, 2016, p. 145. Cabe señalar que la palabra *phantasmata* fue también utilizada por el coreógrafo Domenico de Piacenza, era uno de los seis elementos de la danza; véase AGAMBEN, 2010, p. 13.

al invocar una idea de arte que cuenta a través de las imágenes: «Imágenes que constituyen el texto secreto que cada espectador compone en su propio modo».⁶⁸ Pero ¿hasta qué punto era factible dejar esta libertad dada su impronta propagandística?

Frente a esa libertad de interpretación sugerida por el italiano, la psicología de las masas demostró el poder de la propaganda como sistema de coacción mental. Esto es, si se trataba de «hacer creer que/creer en», el espectador podía imaginar, *ma non troppo*. Parafraseando a Umberto Eco, como parte de la estructura semántica de una ideología totalitarista, la imagen debe ocultar las partes menos amables.⁶⁹ Eco casi nos lleva a una de las famosas máximas de Pilar Primo de Rivera con respecto a la misión de los Coros y Danzas de la Sección Femenina de FET y de las JONS: bailar para mostrar la cara más bonita de España.⁷⁰ Por otra parte, si aceptamos la idea *ut pictura chorea* presente en esta clase de espectáculos, todo lo bailado debía tener una correspondencia pictórica sobre la escena.

En el caso de las compañías comentadas, es difícil precisar el alcance de la correspondencia. La escasez de fuentes visuales, tanto del proyecto de la Sociedad Española de Arte como de Ana de España, dificultan esta cuestión. Si bien, en el caso del primero, podemos establecer ciertas correspondencias estéticas con los trabajos del Departamento de Plástica de la VSEP, teniendo en cuenta sus artífices y el tipo de escenografías para distintos eventos que realizaron en esos años. Sea como fuere, en ese mismo año de 1942, Francisco Padín era claro con el tipo de «espectáculo visual» que debería contemplar una compañía de ballet español: «Un espectáculo que tenga por escenario el escenario todo de las regiones de España vistas estas regiones de Norte a Sur y de este a Oeste, a través de sus modalidades y fisonomías respectivas».⁷¹

La propuesta de Padín transformaba el escenario, más que en un cuadro, en una cartografía, y nos hace pensar en los mapas folklorizados que se utilizaban como herramientas educativas tanto en la escuela como en la Sección Femenina de FET y de las JONS.

Unos pocos años más tarde, en 1946, Jorge Montemar conseguía dar esa «vuelta a España» con su *Rapsodia Española*, un espectáculo compuesto por diferentes estampas con escenografía de los pintores Joaquín Vaquero, Daniel Vázquez Díaz, José Aguiar, Antonio Mosquera, José Caballero o Juan Antonio de Morales. *Maripepas de Madrid*, *Sacromonte* o *La noche de San Juan* son algunos ejemplos de los cuadros escénicos diseñados por algunos de los artistas más afines e identificados con el régimen, que componían la parte plástica del espectáculo y ofrecían una vista arquetípica del territorio, de una forma muy similar a la de la pintura de paisaje, por otra parte, revalorizada como género en ese período y considerada como vehículo de patriotismo e identidad nacional.⁷² El paisaje, como ha explicado William J. T. Mitchell, funciona como un dispositivo en la medida en que «naturaliza una construcción social y cultural representando un mundo artificial como si fuera simplemente dado e inevitable».⁷³ El «bricolaje cognitivo» con el que se

68 «La pantomima racconta per via di immagini [...]. Son le stesse immagini che costituiscono il testo segreto che ogni spettatore compone a proprio modo»; véase BRAGAGLIA, 1930, p. 17.

69 ECO, 1975, pp. 351-369.

70 Léase el discurso de Pilar Primo de Rivera en el III Consejo Nacional de la Sección Femenina celebrado en Zaragoza en enero de 1939; recogido en MARTÍNEZ DEL FRESNO, 2012, p. 243.

71 PADÍN, 1942, p. 4.

72 BOZAL, 2013, p. 51.

73 MITCHELL, 2002, p. 1.



Figura 5

Fotografías del Ballet de Jorge Montemar. Fondo Alberto Lorca, Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música.

erigía la escena ponía en contacto la escenografía con su acepción más vitruviana, esto es, como una representación pictórica en perspectiva que lleva implícita una ordenación y el condicionamiento —por medio de esta— del modo de ver del espectador que contempla desde la butaca, quien también identifica —por esa proximidad iconográfica y formal con otros dispositivos artísticos— lo que «es» España.⁷⁴ En ese sentido, la escenografía puede consolidarse como pintura de «muro» en la medida en que se constituye como «la cosa política por excelencia [...] un espacio de proyección imaginaria compartida».⁷⁵ Para el momento en el que tuvo lugar el estreno del espectáculo de esta compañía, la sombra falangista ya había dejado de proyectarse de una forma tan directa sobre la nación, pero la idea de «unidad como destino en lo universal» o el lema fundamental de Falange se mantenían vigentes sobre un escenario que de alguna manera ratificaba la idea de España «como nación, y no ninguno de los pueblos que la integran»,⁷⁶ y que, con el tiempo, continuó manteniendo la representación de distintos cuadros correspondientes con los diferentes territorios nacionales.⁷⁷

Se hace frontera al bailar: el Esbart Verdaguer o el ballet como «espectáculo total»

En el mapa de Montemar, no obstante, faltaban todavía algunas regiones. Hay territorios más difíciles de cartografiar que otros, y, durante la dictadura franquista, la idea del «sano regionalismo» pretendió poner fin a cualquier intento por redibujar los límites del Estado español. Las políticas territoriales afectaron a diferentes estratos culturales, convirtiendo, con bastante frecuencia, a la geografía y al paisaje en vehículos de nacionalización a través de estrategias como los mapas a los que ya hemos hecho mención.⁷⁸ Las fisuras producidas por los nacionalismos periféricos, que habían nacido en España a finales del siglo XIX y alcanzado algunas de sus máximas en el primer tercio del siglo XX, quedaron así «maquilladas» también por el ejercicio de un daño a nivel simbólico que, en el caso de la danza, podemos decir que estuvo más basado en un principio de equivalencia que en la *damnatio memoriae*. Los territorios de Galicia, el País Vasco o Cataluña, no solo no desaparecieron, sino que fueron con frecuencia representados tanto en los repertorios como en los imaginarios de las compañías de danza escénica profesionalizadas, pero presentándose de forma simultánea y paralela al resto de ballets ambientados en otros territorios, la ilusión de cualquier predominio o supremacía territorio-cultural desaparecía. Cuadro escénico tras cuadro escénico y, a pesar de las diferencias, los paisajes y escenas de cada región se sucedían con un formato estandarizado, uno detrás de otro. De forma general, la folklorización de la cultura de las distintas entidades territoriales subnacionales españolas ha sido vista como una estrategia de deslegitimación que funcionó también con la lengua. No era tan eficaz prohibir como acorralar, relegar su uso a un ámbito cotidiano y convertirlo en una curiosidad antropológica y/o etnográfica.⁷⁹

74 WILLATS, 2010.

75 COCCIA, 2015, p. 26. Sobre la importancia de la pintura mural como medio artístico propagandístico por excelencia en esa época, véase LLORENTE, 1999.

76 PRIMO DE RIVERA, 1934.

77 LÓPEZ FERNÁNDEZ, 2019.

78 BOX, 2016.

79 NÚÑEZ- SEIXAS, 2014.

Sin embargo, en Cataluña también existieron agrupaciones de danza escénica propiamente catalanas.

En 1947, el artista e intelectual Alexandre Cirici Pellicer publicaba en Cataluña un artículo titulado «El ballet espectáculo total».⁸⁰ El texto, redactado en su lengua materna, comparte mucho con el llamamiento en prensa de Borrás: vuelve a buscar el apoyo, esta vez, creemos, más intelectual que gubernamental, para la creación de una compañía de ballet catalán a partir de un tipo de agrupaciones preexistentes: los *esbarts dansaires*. La palabra *esbart*, en catalán, significa un «banda de animales volátiles que vuelan formando grupo».⁸¹ Los *esbarts dansaires* habían nacido en la primera mitad del siglo xx, dentro del contexto cultural de la *Reinaxença* que pretendía revitalizar la cultura catalana; se trataba de agrupaciones de danza *amateur* que buscaban conservar el folclore, partiendo de conceptos esencialistas, a través de labores como la recopilación, la exhibición y la enseñanza de danzas catalanas. El Esbart Verdaguer fue fundado en era posfranquista por Manuel Cubeles y Josep Benet. A diferencia de los *esbarts* del período previo al estallido de la guerra civil española e, incluso, de su contemporaneidad, el grupo de Cubeles y Benet tenía mayores ambiciones.⁸² De igual manera, también participaba de un mayor grado de profesionalización y actualización, como apunta el hecho de su departamentación en secciones o la estilización aplicada por Cubeles a las danzas.⁸³ Entre estas, se incluía una plástica de la que el propio Cirici Pellicer, apenas retornado de su exilio en Francia,⁸⁴ había entrado a formar parte. Esto implicaba una mayor concienciación en las puestas en escena, pensadas también para la exhibición teatral y concebidas como un espectáculo interdisciplinar. También se asumían mayores riesgos: puede detectarse todo un programa nacionalista, en el seno del franquismo, sustentado en la danza. Como en el caso de las compañías vinculadas a la Asociación de Amigos de la Danza Escénica Española y la Sociedad Española de Arte, se creía necesario crear un ballet catalán para mostrar al mundo lo que era Cataluña.⁸⁵

A Cirici todavía le interesaba el modelo de los Ballets Rusos, a los que citaba por su capacidad de «profundizar en la fuerza del arquetipo» y reconocía por su potencial para convertir el espectáculo en «una forma litúrgica de una colectividad individualizada».⁸⁶ Resuena en todo ello la idea de la «obra de arte total» como acto ritual, como vehículo ideal para la difusión del mito nacional, en este caso del catalán. Sin embargo, Cirici re-

80 CIRICI PELLICER, 1947.

81 *Diccionari de la llengua catalana*, 1995.

82 Dentro de sus proyectos, también se encontraba la Obra del Ballet Popular de Cataluña (OBP). La OBP, que a partir de los años cincuenta se constituyó como una entidad jurídica conformada por distintas agrupaciones de danza, fue auspiciada por el Esbart Verdaguer en sus primeros años. Durante ellos, su principal misión fue llevar a cabo labores de recopilación que incluyeron la investigación sobre danzas e indumentaria, la creación de un registro de ballets y un fichero de sardanas. Sobre la historia del Esbart Verdaguer, véase COSTA SOLÉ, 2005.

83 *Ibidem*, pp. 124-125.

84 Cirici Pellicer se exilió en 1939 en Francia. Primero se instaló en Montpellier, donde estudió Historia del Arte; más tarde se trasladó a París; y regresó a Barcelona en 1941, período en el que coincidió con Jaume Picás, compañero del Departamento de Plástica del Esbart y quien introdujo a Josep Benet; véase SUÁREZ y VIDAL, 1984.

85 Cabe señalar que la creación de un ballet catalán no fue una idea exclusiva del Esbart Verdaguer o de Cirici Pellicer, de hecho, existieron otras voces procedentes de otros grupos que también plantearon esta cuestión que debemos relacionar, en general, con la creación de la OBP. Algunas de estas fueron muy críticas con el Esbart Verdaguer a causa de su estilización estética y dancística; véase COSTA SOLÉ, 2005, pp. 136-139.

86 Traducción de la autora de CIRICI PELLICER, 1947, p. 85.

chazaba a Wagner y refutaba también su *gestamkunswerk*. Para el teórico catalán, el error del compositor era de orientación y radicaba en creer «en la convergencia de artes hacia una forma común». Cirici creía en la unidad, pero «aristotélicamente concebida», basada en «la aceptación de que las distintas formas aparentes: volumen, color, etc., no son sino creaciones de cada uno de los sentidos sobre la sustancia única incognoscible [...]. Acto puro pues constituirá la danza, núcleo unitario del que los tres intérpretes que no salen al escenario filtrarán tres formas aparentes».⁸⁷

El cambio de dirección de Cirici Pellicer fue algo más que un capricho intelectual, supuso un giro radical en la concepción del espectáculo y de la danza en sí misma. También aportó una base más erudita —incluso científica—⁸⁸ a la mística transustancial inmanente al *gesamtkunswerk*. Con el hilemorfismo adoptado por Cirici Pellicer, el ballet se convirtió en la puesta en escena de una encarnación en la que música, libreto, escenografía y cuerpo eran la misma cosa: diferentes «modos de un ser». A pesar de todo el límite, como en los proyectos dancísticos de nacionalismo centralista, nunca abandonó el territorio: «¿Qué límite hay que escoger, pues, entre lo humano y lo personal, para concebir el acto factible, suficientemente conmensurable para actores y contempladores, y suficientemente lleno de carácter? [...]. Pensamos que este límite se puede buscar en los límites nacionales».⁸⁹

En su desplazamiento hay también un movimiento hacia al interior: la invocación de Jung a través del concepto de arquetipo nos da una pista. El ser de Cirici se extiende más allá de las fronteras espacio-temporales cartesianas y conecta con el subconsciente colectivo, lo que, desde el punto de vista de la creación colectiva, también resulta relevante. Con esta búsqueda psicoanalítica también liberaba al arte de cualquier parangón formal superficial, esto es, basado en el tópico. Basta con echar un vistazo a algunos de los bocetos para escenografías y figurines realizadas por pintores como Jaume y Nuria Picàs, o del propio Pellicer, para constatar esta cuestión (figura 6). Sus pinceles retratan ambientes tendentes a la abstracción y emparentados con estéticas que siguen legados formales vanguardistas en muchos de los casos.

En su texto, Cirici Pellicer borra los límites entre cuerpo y objeto, entre arte y vida, entre ser y territorio. Llegados a este punto, podemos también afirmar que «los pájaros de Cirici Pellicer» no guardan diferencia con los pájaros descritos por Despret:

Es el territorio el que lo hace cantar, al igual que lo hace caminar, bailar y mostrar sus colores [...]. El canto es el medio expresivo por el que un espacio cantado toma cuerpo y se convierte en cuerpo del pájaro. La territorialización reedita lo que originalmente constituye el «yo» y «no-yo» [...] algunos mamíferos se «marcan» con olores del territorio a través de la incorporación de ese territorio.⁹⁰

La metamorfosis resultante de esta encarnación llevaba «al límite» las consecuencias de la coreografía social. Con Cirici Pellicer, bailar se convertía en mucho más que un «ensayo ideológico», era algo que trascendía la representación. En este sentido, más que en un «ser pájaro», bailar se constituye, a partir de sus palabras, en una forma de

87 CIRICI PELLICER, 1947, p. 85.

88 Cita incluso al físico y matemático Arthur S. Eddington; véase *ibidem*, p. 84.

89 *Ibidem*.

90 Traducción de la autora de DESPRET, 2019, posición 1627.

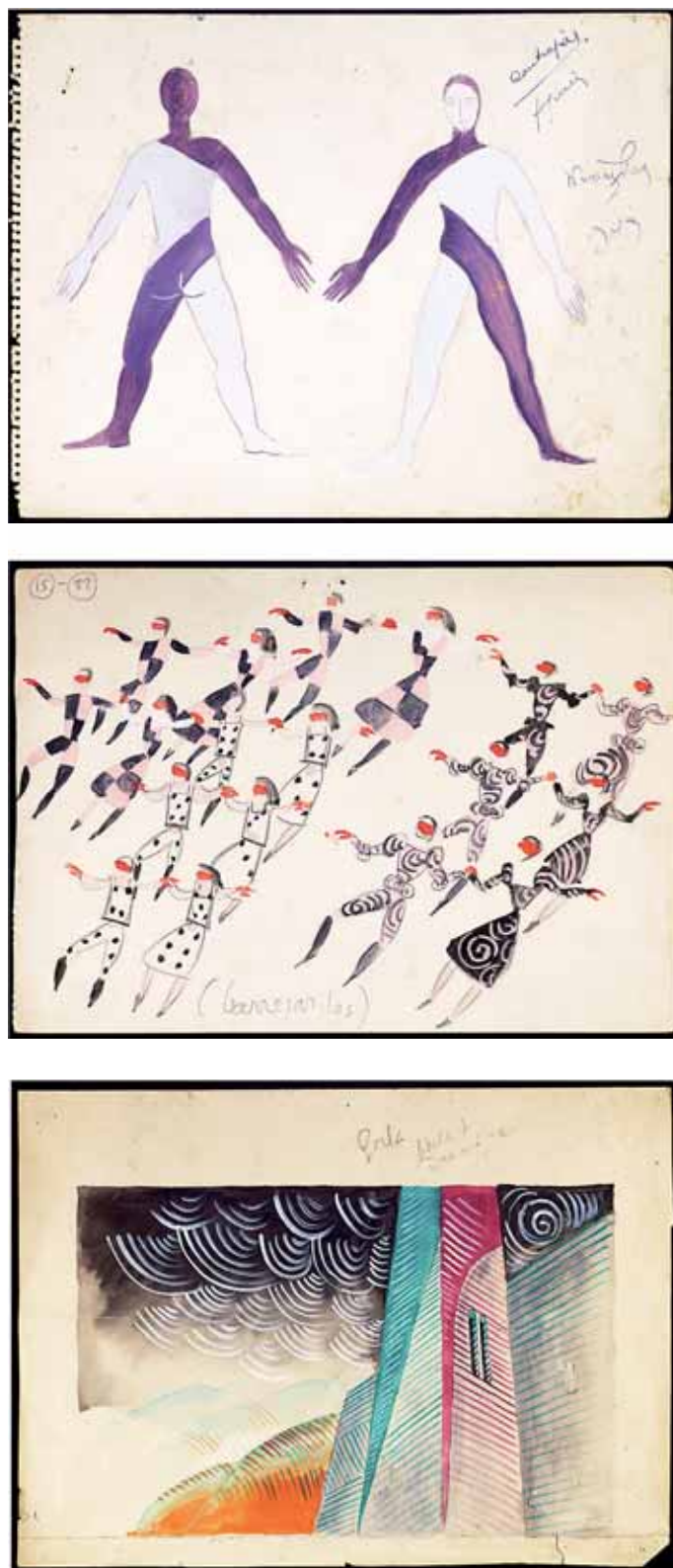


Figura 6

Bocetos para el Esbart Verdaguer [varios autores], Biblioteca Nacional de Catalunya.

«habitar» que nos remite a Heidegger.⁹¹ Como «construir» para el filósofo alemán, «bailar» para el artista catalán es también una forma de salvaguardar y cuidar «desde una unidad originaria los cuatro —tierra, cielo, los divinos y los mortales—».⁹² La danza, en ese mismo sentido, es una práctica que coliga y reúne desde la horizontalidad. Como una forma de arte que se sustenta en un principio de emanación y en una participación mucho más directa —recordemos que el espectador de los *esbarts* también podía ser el bailarín—, el modelo escénico no solo pierde jerarquización, sino que se vuelve más «democrático». En ese mismo sentido, la danza escénica se abre aquí como un espacio de resistencia pacífica que permite dar un giro al discurso historiográfico y no solo repensar la historia de la danza durante el franquismo, sino también la de la oposición antifranquista desde otro «lugar». Con este gesto también se redimensiona el potencial de la danza como una forma de movimiento más allá de lo artístico, con trascendencia social, al ponernos delante de una obra de arte colectiva que sirve, a su vez, como un medio de colectivización capaz de constituirse en el margen de las lógicas del orden político-social predominante.

91 HEIDEGGER, 2014.

92 *Ibidem*, p. 3.

Fuentes hemerográficas

- «Amigos de la danza escénica española», carpeta Ana de España, Fondo Marqués de Lozoya, Archivo Castilla y León.
- BOARQUE. «De la historia de la danza», *Vértice* III, 17, diciembre (1938), San Sebastián, p. 70.
- BORRÁS, Tomás. «La danza escénica española», *ABC*, Sevilla, 13-12-1942, p. 3.
- CIRICI PELLICER, Alexandre. «El Ballet, espectáculo total», *Ariel* 12, septiembre-octubre (1947), pp. 84-85.
- «Información musical», *Ritmo* XI, 135, junio (1940), p. 14.
- Informaciones*, Madrid, 14-4-1942, [recorte de prensa], Fundación Caballero-Thomas de Carranza.
- «La saison de la Cote d'Azur et des Alpes. Le Théâtre», *Le Journal des étrangers* 1, 3 (1939), p. 24.
- PADÍN, Francisco. «Hacia un espectáculo nacional de canciones y bailes», *Ritmo* XIII, 153, febrero-marzo (1942), pp. 4-5.
- PRIMO DE RIVERA, José Antonio. «España es irrevocable», *Falange Española* 15 (1934).
- SALAS, Piedad. «Ana de Pombo», *Ritmo* XI, 137, agosto (1940), pp. 9-10.
- «Una grandiosa empresa de arte», *Diario Deportivo*, 13-4-1942, [recorte de prensa], Fundación Caballero-Thomas de Carranz.

Bibliografía

- AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*, Valencia, Pre-Textos, 2010.
- AGUILERA SASTRE, Juan y AZNAR SOLER, Manuel. *Cipriano Rivas Cherif y el teatro español de su época: 1891-1967*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1999.
- ALBERDI ALONSO, Ana María. «Manuel Fernández, padre de Antonia Mercé», en

- A. M. Díaz Olaya, Á. Calvo Lluch y C. Pedrero Muñoz (coords.), *Danza, investigación y educación. Danza e ideología (s)*, Málaga, UMA-Libargo Investiga, 2018, pp. 147-163.
- ARONSON, Arnold (ed.). *The Routledge Companion to Scenography*, Nueva York, Routledge, 2018.
- «Introduction», en Arnold Aronson (ed.), *The Routledge Companion to Scenography*, Nueva York, Routledge, 2018, pp. 1-15.
- BABLET, Denis. *Les revolutions sceniques du xx siècle*, Paris, Société Internationale d'Art, 1975.
- «El pintor en el escenario», en A. Pintado (ed.), *Los pintores y el teatro*, Madrid, T. G. Forma, 1986, pp. 11-24.
- BADIOU, Alain. «La danza como metáfora del pensamiento», *Fractal* 50, julio-septiembre, año XIII, vol. XIII, 2008, pp. 15-36; disponible en línea: <https://www.mxfractal.org/RevistaFractal50AlainBadiou.html> [consulta: 24-08-2022].
- *Pequeño manual de inestética*, Buenos Aires, Prometeo libros, 2009.
- BENJAMIN, Walter. *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1982.
- *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, Madrid, Taurus, 2011.
- BENNAHUM, Ninotchka. *Antonia Mercé, La Argentina. Flamenco and the Spanish Avant-Garde*, Hanover, University Press of New England, 2000.
- BERNECKER, Walther L. «El debate sobre el régimen franquista: ¿fascismo, autoritarismo, dictadura de modernización?», en A. Mechild (ed.), *Vencer no es convencer. Literatura e ideología del fascismo español*, Frankfurt-Madrid, Vervuert Verlagsgesellschaft, 1998, pp. 29-50.

- BOX, Zira. *España, año cero: la construcción simbólica del franquismo*, Madrid, Alianza, 2010, p. 57.
- «Paisaje y nacionalismo en el primer franquismo», *Hispanic Reserach Journal* 17 (2016), pp. 123-140.
- «Cuerpo y nación sobre la España vertical y la imagen del hombre», *Ayer* 107 (2017).
- BOURDIEU, Pierre. *Meditaciones pascalianas*, Barcelona, Anagrama, 1991.
- BOZAL, Valeriano. *Historia de la pintura y la escultura en el siglo xx en España*, Madrid, La balsa de la Medusa, 2013.
- BRAGAGLIA, Anton Giulio. *Evoluzione del mimo*, Milano, Ceschina, 1930.
- CASERO, Estrella. *La España que bailó con Franco*, Madrid, Nuevas Estructuras, 2000.
- CAYUELA SÁNCHEZ, Salvador. «El nacimiento de la biopolítica franquista. La invención del “homo patiens”», *Isegoría. Revista de filosofía moral y política* 40, enero-junio (2009), pp. 273-288.
- COCCIA, Emanuele. *El bien en las cosas. La publicidad como discurso moral*, Santander, Asociación Shangrila-Textos Aparte, 2015.
- COELLO HERNÁNDEZ, Alejandro. «“Una invitación a viajar por España”: el repertorio de Antonia Mercé, la Argentina, dentro de la política dancística de la II República Española», *Tenso Diagonal* 11 (2021), pp. 114-136.
- COGNAT, Raymond. *Les décorateurs de théâtre: cinquante ans de spectacles en France*, París, Librairie Théatrale, 1955.
- COSTA SOLÉ, Roger. *Cien años de «esbarts»: orígenes y desarrollo del proceso de folklorización de la danza popular en Catalunya*, Badajoz, Cioff España, 2005.
- DESPRET, Vinciane. *Habiter en oiseau*, versión Kindle, Arlés, Actes Sud, 2019.
- ECO, Umberto. *Trattato di semiotica generale*, Milán, Bompiani, 1975.
- FABBRICATORE, Arianna B. *Las querelles des pantomimes: danse, culture et société dans l'Europe des Lumières*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2017.
- FERNÁNDEZ HIGUERO, Atenea. «Control and dance Recitals in the Teatro Español in Madrid», en B. Martínez del Fresno y B. Vega Pichaco (eds.), *Dance, ideology and power in Francoist Spain (1938-1968)*, Turnhout, Brepols, 2017, pp. 353-391.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica del poder*, Madrid, La Piqueta, 1993.
- GARAFOLA, Lynn. *Diaghilev's Ballets Russes*, Boston, Da Capo Press, 1998.
- GARCÍA RUIZ, Víctor. «Un poco de ruido y no demasiadas nueces: los autos caracmentes en la España de Franco (1939-1975)», en I. Arellano (ed.), *Divinas y humanas letras. Doctrina y poesía en los Autos Sacramentales de Calderón*, Actas del Congreso Internacional, Pamplona, Universidad de Navarra, 1997, pp. 119-165.
- «Un teatro fascista para España. Los proyectos de Felipe Lluch», *RILCE. Revista de Filología Hispánica* 16 (2000), pp. 93-134.
- *Teatro y fascismo en España: el itinerario de Felipe Lluch*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2010.
- GAVARRÓN, Lola. *Ana de Pombo*, Madrid, Prisanoticias colecciones, 2019.
- GENTILE, Emilio. *The struggle of Modernity: Nationalism, Futurism and Fascism*, Westport-Connecticut-Londres, Praeger, 2003.
- HEIDEGGER, Martin. «Construir, habitar, pensar», *Fotocopiotea* 39 (2014), pp. 1-8.
- HEWITT, Andrew. *Social Choreography. Ideology as performance in dance and everyday movement*, Durham-Londres, Duke University Press, 2005.
- IGLESIAS, Iván. *La modernidad elusiva: jazz, baile y política en la Guerra Civil española y el franquismo (1936-1968)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2017.
- LÓPEZ FERNÁNDEZ, Raquel. «Tradición, modernidad y transgresión en las artes escénicas durante el franquismo: Víctor Cortezo y la escenografía de *La cena del rey Baltasar* (1939-1954)», *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte* 6 (2018), pp. 389-341.
- «Imaginarios de la danza española: la escenografía en la puesta en escena del Mariemba Ballet de España», en R. M. Ruiz Celaá, A. Álvarez Cañibano y P. Castro Fernández (eds.), *Mariemba y su tiempo. Actas del congreso celebrado en Madrid del 16 al 19 de diciembre de 2017*, Madrid, CDMYD/INAEM, 2019, pp. 252-283.

- «El poder de la escena: pintura para danza durante el franquismo», tesis doctoral inédita, Madrid, UCM, 2022.
- LÓPEZ FERNÁNDEZ, Raquel y CARBAJAL SEGURA, Claudia. «El clavel y el nopal: El ballet de Ana María en México (1943)», en M. Cabañas Bravo (ed.), *Identidades y tránsitos en el exilio español de 1939 hacia Latinoamérica*, Madrid, Doce Calles, 2019, pp. 301-324.
- LABANYI, Jo. «Música, populismo y hegemonía en el cine folclórico del primer franquismo», en Luis Colorado y Pilar Couto (coord.), *La herida de las sombras. El cine español en los años 40*, Madrid, AEHC, 2001, pp. 83-97.
- LLORENTE, Ángel. «Pertrechos visuales para una posguerra», *Tránsitos. Artistas españoles, antes y después de la guerra civil*, catálogo de exposición, Madrid, Caja de Madrid, 1999, pp. 41-64.
- LUDUEÑA ROMANDINI, Fabián. *Principios de la espectrología: la comunidad de los espectros*, Buenos Aires, Miño y Dávila, 2016.
- MANSO, Carlos. «*La Argentina*», fue *Antonia Mercé*, Buenos Aires, Devenir, 1993.
- MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. «Mujeres, tierra y nación. Las danzas de la sección femenina en el mapa político de la España franquista (1939-1952)», en P. Ramos López (ed.), *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)*, Logroño, Servicio de Publicaciones de la Universidad de la Rioja, 2012.
- MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz y MENÉNDEZ, Nuria. «Una visión de conjunto sobre la escena coreográfica madrileña (1915-1925) y algunas observaciones sobre la influencia rusa en el desarrollo del ballet español», en Y. Nommick y A. Álvarez Cañibano (eds.), *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*, Granada, Archivo Manuel de Falla, 2012 [2001], pp. 149-213.
- MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz y VEGA PICHACO, Belén (coord.). *Dance, ideology and power in Francoist Spain (1938-1968)*, Brepols Publishers, Turnhout, 2017.
- MARTÍNEZ I ALBERO, Miquel, «Vestido de Ana Pombo para Paquin, P/V, 1939», *Modelo del Mes, Museo del Traje*, marzo, 2019; disponible en línea: <http://www.culturaydeporte.gob.es/mtraje/dam/jcr:76155a55-e1b7-4e48-a5f7-5fc9411a26a4/mdm03-2019.pdf> [consulta: 24-08-2022].
- MAZA ZORRILLA, Elena. «Sociabilidad e historiografía en la España contemporánea», *Ayer* 42 (2001), pp. 241-262.
- *Asociacionismo en la España franquista*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2011.
- MITCHELL, William J. T. «Introduction», en W. J. T. Mitchel (ed.), *Landscape and power*, Chicago, Chicago University Press, 2002 pp. 1-3.
- MOSSE, George L. *La nazionalizzazione delle masse. Simbolismo político e movimenti di massa in Germanina (1815-1933)*, Bolonia, Società editrice il Mulino, 1975.
- MURGA CASTRO, Idoia. *Pintura en danza. Los artistas españoles y el ballet (1916-1962)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2012.
- «Hacia un ballet nacional. La política dancística de la Segunda República», en I. Murga Castro y J. M. López Sánchez (eds.), *Política cultural de la Segunda República*, Madrid, Fundación Pablo Iglesias, 2016, pp. 123-145.
- «Embodying Spanishness: La Argentina and her Ballets Espagnols», *Conversations Across the Field of Dance Studies*, número monográfico *Dance under Shadow of the Nation*, vol. XXXIX, 2019, pp. 12-17.
- NAVAS, Alina. «Desde Italia hacia España. La polémica visita del futurista Anton Giulio Bragaglia a España», *Bulletin d'Histoire Contemporaine de l'Espagne* 48 (2013), pp. 209-220.
- «DeGu a “Nosotros”. Del arte a la propaganda. Del asociacionismo al nacionalsindicalismo», en G. Gómez Bravo, R. Pallol Griguerso y S. de Miguel Salanova (coords.), *Actas del Congreso Posguerras: 75 aniversario del fin de la Guerra Civil española*, Madrid, Fundación Pablo Iglesias, 2015, [s. p.].
- NAVERÁN, Isabel de. «Envoltura, historia síncope» [pieza audiovisual], Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2018; disponible en línea: <https://www.museoreinasofia.es/multimedia/envoltura-historia-sincope> [consulta: 24-08-2022].
- NÚÑEZ-SEIXAS, Xosé M. «La región y lo local en el primer franquismo», en S. Michonneau y X-M. Núñez Seixas, *Imaginarios y representaciones de España durante el*

- franquismo*, Madrid, Casa Velázquez, 2014, pp. 127-154; disponible en línea: <https://books.openedition.org/cvz/1165?lang=es> [consulta: 09-12-2022].
- PERAL VEGA, Emilio. *De un teatro sin palabras. La pantomima en España de 1890 a 1939*, Barcelona, Anthropos, 2008.
- POLLOCK, Griselda. *Differencing the canon. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, Londres-Nueva York, Routledge, 2013.
- POMBO, Ana de. *Mi última condena. Autobiografía*, Madrid, Taurus, 1971.
- ROBERTS, David. *The total work of art in European Modernism*, Ithaca, Nueva York, Cornell University Press, 2011.
- RODRIGO, Antonina. «Antonia Mercé Argentina. El genio del baile español», *Cuadernos Hispanoamericanos* 484, octubre (1990), pp. 7-28.
- SAZ CAMPOS, Ismael. *España contra España. Los nacionalismos franquistas*, Madrid, Marcial Pons, 2003.
- SHAW, Mary Lewis. «Ephemeral signs: apprehending the idea through poetry and dance», *Dance Research Journal* 20, 1 (1988), pp. 3-9.
- SUÁREZ, Alicia y VIDAL, Mercé (coords.). *Homenatge de Catalunya a Alexandre Cirici Pellicer (1913-1984)*, catálogo de exposición, Barcelona, Ajuntament de Barcelona-Universitat de Barcelona, 1984.
- TADDEO, Giulia. «Il post del corpo. Anton Giulio Bragaglia teorico i danza tra le due guerre», *Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni* V, 4 (2013), pp. 57-115.
- VEROLI, Patrizia. «La danza e il fascismo. Anton Giulio Bragaglia e *Jazz Band* (1929), en G. Poesio y A. Pontremoli (eds.), *L'Italia e la danza. Storie e rappresentazioni, stili e tecniche tra teatro, tradizioni popolari e società*, Roma, Aracne, 2008, pp. 11-20.
- WILLATS, John. «The Draughtsman's contract. How an artist creates an image», en J. Collins y A. Nisbet (eds.). *Theatre and Performance Design*, Londres-Nueva York, Routledge, 2010, pp. 21-32.

Mujeres Españolas.

Ilustrar y escribir juntas por una misma causa*

Carmen Gaitán Salinas

Instituto de Historia, CSIC



Figura 1

Evolución de las cubiertas de *Mujeres Españolas* —de izquierda a derecha: n.º 1, agosto de 1951; n.º 9, septiembre de 1952 y n.º 19, enero de 1954— y comparación con una de las cubiertas de *Pasionaria*, n.º 4, 21 de noviembre de 1936.

El exilio republicano español es un buen ejemplo de lo que supone la creación en colectivo. Las redes que los refugiados de la guerra civil española tejieron a lo largo y ancho del globo terráqueo dan cuenta de una cooperación que difícilmente se habría mantenido de no haber existido mecanismos para que esta se llevara a cabo. Redes que, por otro lado, adquirieron diferentes formas, ya fuera a través de centros regionales, instituciones educativas, cafés y salas de reuniones o empresas; estas últimas basculaban desde el mundo de la construcción al de las editoriales, incluidas las revistas. Todas ellas asumieron un papel esencial en la pervivencia de la cultura española más allá del territorio ibérico. Como bien ha señalado Manuel Aznar Soler, a través de las publicaciones periódicas podemos conocer de primera mano la situación del exilio, pues constituyen «una ventana abierta a la realidad cultural, social y política de su época».¹

De ahí que, desde hace varios años, se hayan destinado numerosos trabajos al estudio de estas producciones, sobre todo en lo que se refiere al aspecto literario.² Menos atención ha recibido el componente artístico de las publicaciones periódicas, algo que ya anunciaban Hernández, Tolosa y Suárez hace una década.³ Desde entonces, han aparecido textos dedicados a cubrir el trabajo de los artistas⁴ en esas plataformas intelectuales y culturales que fueron las revistas. En lo que respecta a las publicaciones nacidas en asociaciones políticas, mientras que las propias instituciones han recibido numerosos análisis, así como los textos que nutren sus órganos de expresión, las imágenes y los dibujos que las integran han pasado en muchas ocasiones desapercibidos, requiriendo de un estudio mayor. Entre 1945 y 1964, la Unión de Mujeres Españolas (UME) fue la única asociación política femenina para el exilio republicano español, con filiales en Francia, varios países de América Latina, Estados Unidos y el norte de África.⁵ Este trabajo se centra en analizar los dibujos del boletín de la Unión de Mujeres Españolas en México, la relación que estos establecen con los textos a los que acompañan y la función de la revista como plataforma de creación colectiva.

Una revista para una asociación

El 1 de agosto de 1951 veía la luz por primera vez la publicación *Mujeres Españolas. Boletín de la Unión de Mujeres Antifascistas Españolas en México*. La revista surgía como órgano

* La investigación de este trabajo fue posible gracias a un contrato Juan de la Cierva-Incorporación, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación (MICINN), y se enmarcó dentro del proyecto de investigación «Rostros y rastros en las identidades del arte del franquismo y el exilio» (ref. PID2019-109271GB-I00), si bien su publicación tiene lugar tras la incorporación de la autora al Instituto de Historia del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC).

1 AZNAR SOLER, 1997, p. 225.

2 Véanse las contribuciones realizadas por el Grupo de Estudios del Exilio Literario (GEXEL), adscrito al Departamento de Filología Española de la Universitat Autònoma de Barcelona, en particular AZNAR SOLER, 2006; AZNAR SOLER y LÓPEZ GARCÍA, 2017; GLONDYS, 2018 y LARRAZ, 2018.

3 HERNÁNDEZ RÍOS, TOLOSA SÁNCHEZ y SUÁREZ MOLINA, 2011, p. 5.

4 Miguel Cabañas Bravo (2005a, pp. 43-64 y 2005b) ha trabajado sobre los artistas del exilio republicano en México de forma pormenorizada, mencionando en sus estudios la actividad de estos en las revistas. En el exilio del Cono Sur han surgido trabajos específicos como el de BELLIDO GANT, 2011.

5 La Unión de Mujeres Españolas apareció como continuidad de la Agrupación de Mujeres Antifascistas (AMA) de los años treinta, y su actividad y desarrollo deben ser encuadrados dentro de un campo de actuación más extenso, definido por la Federación Democrática Internacional de Mujeres (FDIM). De carácter antifascista, la FDIM no fue solo una organización comunista estalinista dispuesta a influir en Occidente, sino que también «representó en la posguerra europea un poderoso (y escasamente estudiado) movimiento femenino transnacional cuya significación no se agota en su función de apoyo a la política comunista»; véase YUSTA RODRIGO, 2009, p. 22.

de expresión de la UME en el citado país americano, asociación nacida a comienzos de los años cuarenta con el principal objetivo de prestar ayuda a las presas y mujeres y familiares de encarcelados en las prisiones de Franco,⁶ y así se hizo notorio a lo largo de las páginas de la publicación. Parece ser que una de las razones de la tardía aparición de la revista en México se encuentra en las negociaciones emprendidas entre España y Estados Unidos para el emplazamiento de bases militares norteamericanas en el territorio ibérico. Con dicho acuerdo, el franquismo era respaldado por las antiguas potencias aliadas, viendo truncada la España republicana su esperanza de volver a vivir en suelo patrio.⁷

De algún modo, *Mujeres Españolas* tomaba el relevo editorial del periódico *Mujeres Antifascistas Españolas*, su antecesor francés vigente entre 1946 y 1950, y, al igual que este, produjo, en cierta medida, una identidad femenina que sirvió para el propio reconocimiento de editoras y lectoras, al tiempo que lidió con las directrices del partido y sus propios intereses emancipatorios.⁸ La UME estaba formada por exiliadas que habían pertenecido durante la guerra civil española a la Agrupación de Mujeres Antifascistas (AMA)⁹ —como, por ejemplo, Emilia Elías y Matilde Cantos, la primera secretaria general y la segunda secretaria de organización del Comité Nacional—, pero también por mujeres republicanas como Trinidad Arroyo, Encarnación Fuyola, Aurelia Pijoan o Dolores Bargalló, estas dos últimas procedentes de la Unió de Dones de Catalunya, así como Magdalena Carrasco y Carmen Puche, quienes no pertenecían previamente a ninguna asociación. La UME, «en principio fue una organización unitaria y abierta a todas las mujeres de cualquier tendencia política, hecha a imagen y semejanza de la AMA que funcionó en España hasta 1939, aunque ya en los años 50 su política coincidía plenamente con la del Partido Comunista».¹⁰ La asociación se postulaba, así, como una «organización que aún actuando fuera de España tiene sus cimientos hondamente enraizados en el suelo de la Patria».¹¹

Sin embargo, no debemos olvidar que sus propósitos respondían también a las líneas articulares de la Federación Democrática Internacional de Mujeres (FDIM), cuyos «objetivos de “defensa de la paz” y “lucha contra la intensificación de las actividades de las fuerzas del fascismo” aparecen inextricablemente unidos tanto en el discurso de la organización como en sus actividades».¹² La denuncia de las situaciones sociales de las mujeres y los niños y de las prácticas coloniales fueron otra cuestión relevante en el programa de la FDIM, a la que se sumaban las presiones para la desnazificación de Alemania o la crítica hacia Occidente en cuanto a la política de «no intervención» en la España franquista. Este discurso pacifista no solo apelaba al sector femenino, sino que también «dotaba a la organización de un aura de respetabilidad».¹³ Así, la UME secundó los objetivos de la Federación, pues a los ojos de su presidenta, Eugénie Cotton, España era «el punto neurálgico del mundo» en la lucha contra el fascismo.¹⁴

6 RUIZ FUNES y TUÑÓN, 1992, pp. 96.

7 PLAZA PLAZA, 2016, pp. 78-79.

8 Sobre la creación de una «cultura política» propia desarrollada por la publicación *Mujeres Antifascistas Españolas* ha escrito por extenso Mercedes Yusta. Véase, por ejemplo, YUSTA RODRIGO, 2008 y 2009.

9 Sobre esta organización, véanse los trabajos de NASH, 1981, p. 189 y 1999, pp. 111-127.

10 DOMÍNGUEZ PRATS, 2004, p. 58.

11 La cita es de Irene Falcón; «Irene Falcón, secretaria nacional, nos dice...», *Unión de Mujeres Antifascistas Españolas*, [s. l.], Consejo Nacional, 1947, p. 38; recogido en YUSTA RODRIGO, 2008, p. 151.

12 YUSTA RODRIGO, 2009, p. 150.

13 *Ibidem*.

14 *Ibidem*, p. 163.

Sobre esta ideología política fue erigida *Mujeres Españolas. Boletín de la Unión de Mujeres Antifascistas Españolas en México*, que sirvió de punto de encuentro para reunir a numerosas escritoras, activistas, políticas y artistas del exilio republicano español, quienes perseguían una misma meta: la erradicación del fascismo y la búsqueda de la paz. Dirigida, en un principio, por la escritora Luisa Carnés y administrada por Llanos Navarro Ballesteros, la revista sufrió cambios constantes, tanto en su denominación y dirección como en su periodicidad, formato y sede. Por un lado, en el volumen correspondiente a los números 2 y 3 se despojaba al título de su continuación, pasando el subtítulo a nutrir la leyenda informativa de la publicación, en la que rezaba «Publicación mensual de la Unión de Mujeres Españolas en México», poniendo de manifiesto también el cambio de nombre de la entidad. Hacia 1953, la revista dejó de ser mensual, recuperando esta periodicidad en 1956, cuando en mayo de dicho año redujo su formato a la mitad —que había llegado a alcanzar los 32 centímetros de alto— y modificó, de nuevo, su subtítulo a «Boletín mensual editado por la Unión de Mujeres Españolas». Para entonces, la revista había comenzado una nueva numeración, la dirección se encontraba otra vez en manos de Luisa Carnés —después de haber sido liderada entre 1954 y 1955 por Luisa Redondo— y la sede se establecía en la calle General Prim, 15, tras pasar por su primer local en Juan de Letrán, 100 y su posterior enclave en la calle López, 39, según hacía constar el número 9 de la publicación.¹⁵

Los grupos de mujeres que constituían la redacción y la sección de colaboradoras de la revista no fueron siempre fijos, con lo que sus participantes fluctuaron entre el primero y el segundo a lo largo del tiempo. Con todo, podemos decir que entre las redactoras se encontraban Amelia Martín de Gurrea, Manuela Ballester Vilaseca, Felisa Gil, Elvira Gascón Pérez, Estrella Cortichs, Luz Pereira y Rosa Ballester Vilaseca, a las que se unieron, en octubre de 1954, Ernestina González y, más tarde, Matilde Cantos. Como colaboradoras, *Mujeres Españolas* contó con Claudina García, Odette Hudlet, Mary Martín y Amparo Bonilla.¹⁶

El discurso de la revista estaba en consonancia con las políticas que las organizaciones de izquierda —y más específicamente las comunistas— fueron desarrollando con el inicio de la Guerra Fría,¹⁷ en el que la maternidad y la preservación de los roles femeninos se convirtieron en un vehículo fundamental de lucha contra el fascismo y el capitalismo en la búsqueda de una nueva sociedad civil restaurada tras el conflicto bélico mundial. Asimismo, el pacifismo resultaba un aliciente para las mujeres, quienes se enarbolaban como garantes de la paz mundial. Como bien ha señalado Mercedes Yusta, este discurso ha sido leído desde distintas perspectivas. Por un lado, como una «vuelta al orden» que, al finalizar la Segunda Guerra Mundial, abogaba por las tareas domésticas y maternas atribuidas tradicionalmente a las mujeres, y por otro, como «una estrategia femenina de búsqueda de legitimidad para desarrollar una acción política en el espacio público».¹⁸

15 AZNAR SOLER Y LÓPEZ GARCÍA, 2017, pp. 373-374.

16 *Ibidem*, p. 374. Concretamente, en el ejemplar del 19 de enero de 1954 (p. 18) aparecían como directora Luisa Redondo y como redactoras Amelia Martín, Manuela Ballester, Felisa Gil, Elvira Gascón, Estrella Cortichs, Luz Pereira y Rosita [sic] Ballester. Más tarde, en mayo de 1955, la redacción de la revista cambió: el puesto de directora estaba ocupado por Luisa Carnés; las redactoras eran Amelia Martín,

Matilde Cantos, Luz Pereira, Felisa Gil y Rosa Ballester; las colaboradoras Claudina García, Elvira Gascón, Odette Hudlet, Estrella Cortichs, Mari [sic] Martín y Amparo Bonilla; y la directora artística Manuela Ballester; *Mujeres españolas* 23, mayo (1955), p. 14.

17 YUSTA RODRIGO, 2008, p. 144.

18 *Ibidem*, pp. 144-145.

Ambas vertientes se justificaban, además, en la figura de la dirección de la revista, encarnada por Luisa Carnés, quien mantenía su postura entre «el compromiso de las mujeres en la transformación social», ya fuera en el ámbito público ya en el privado, y «la responsabilidad de científicos y científicas en el desarrollo de armas de destrucción masiva».¹⁹

Estos intereses de la escritora se vieron trasladados a la dirección artística de *Mujeres Españolas*, cargo que desde 1955 fue especificado en la revista y desempeñado por Manuela Ballester, con quien Carnés mantenía una estrecha relación.²⁰ Las dos habían arribado a México en el *Veendam*, acompañadas por la Junta de Cultura Española,²¹ y habían sostenido una intensa actividad política durante la Segunda República, especialmente a lo largo de la guerra civil española.²² Ya en el exilio, tanto Carnés como Ballester coincidieron colaborando en otras publicaciones, a saber, *España Popular*, *Nuestro Tiempo*, *Romance* y *Juventud de España*.²³

Concomitancias y divergencias editoriales: entre la República y el exilio

El número 1 de *Mujeres Españolas* rendía en parte tributo a Dolores Ibárruri la *Pasionaria*, de quien se reproducía la carta que la redacción envió a la militante del Partido Comunista y a una de las vicepresidentas de la FDIM con motivo del congreso de la UME celebrado en Toulouse en agosto de 1946,²⁴ y en el que Pasionaria resultó nombrada presidenta e Irene Falcón secretaria nacional. En este sentido, *Mujeres Españolas* estaba inspirada por la misma figura política que había dado lugar a la publicación que en 1936 había aparecido en Valencia durante la guerra civil española. Se trata de *Pasionaria. Revista de las Mujeres Antifascistas de Valencia*.²⁵ Las correlaciones que pueden establecerse entre una y otra son varias, debido a dos aspectos. Por un lado, ambas asociaciones y revistas derivaban, como hemos visto, de la AMA, dando la UME respuesta al deseo del sector comunista de «organizar a las mujeres del exilio reconstruyendo las organizaciones de masas de los años treinta».²⁶ Por otro, las dos publicaciones compartieron una misma dirección artística a manos de Manuela Ballester, quien fue directora de la revista valenciana *Pasionaria* y quien, en *Mujeres Españolas*, se encargó del aspecto gráfico de la publicación, oficialmente al menos desde 1955.

No es de extrañar, entonces, que el órgano de expresión de la UME mexicana heredara la cultura política de los años treinta, guardando una relación de contenido y estética con las revistas emprendidas décadas antes durante la República y la guerra civil española. Además, la mayoría de las participantes de *Mujeres Españolas* ya había contribuido en el pasado en boletines políticos, de manera que las correspondencias entre un periodo

19 VILCHES DE FRUTOS, 2010, p. 138.

20 El 10 de enero de 1945, estando en Veracruz, la artista Manuela Ballester escribía una amigable carta a Luisa Carnés, en la que, con familiaridad, le daba noticias sobre su situación actual, le comentaba haber visto a Juan Rejano y le exponía la posibilidad de que la escritora enviara a su hijo Ramón a pasar unos días con la familia Renau-Ballester a Veracruz. Un año más tarde, el 2 de enero de 1946, Ballester anotaba en sus diarios que debía enviar una tarjeta de felicitación por el año nuevo a la escritora; véase BALLESTER VILASECA, 2021, pp. 226-227 y 365.

21 PLAZA PLAZA, 2012.

22 Véanse, por ejemplo, PLAZA PLAZA, 2016 y MARTÍNEZ SANCHO, 2016.

23 Respecto a la implicación de Manuela Ballester en estas publicaciones, véase GAITÁN SALINAS, 2021, pp. 40-63.

24 AZNAR SOLER Y LÓPEZ GARCÍA, 2017, p. 374.

25 Sobre la revista *Pasionaria*, véase MARTÍNEZ SANCHO, 2015.

26 YUSTA RODRIGO, 2008, p. 145. Sobre la herencia prebélica, véase YUSTA RODRIGO, 2011.

y otro eran esperables. Ambas llevaron a cabo la construcción de una identidad política en torno a la figura de Dolores Ibárruri como mujer y madre ejemplar. La revista de las antifascistas de Valencia adelantaba esta fascinación por la militante comunista desde su título, especificando en el texto de presentación que «su nombre, es la expresión de nuestras intenciones. Ningún otro podía suplir con más claridad la elección que espontáneamente [*sic*] ha surgido de nuestra admiración y agradecimiento».²⁷ Por su parte, *Mujeres Españolas* no necesitaba justificar la constante mención de Ibárruri en sus páginas, pues, como ya hemos comentado, fue la presidenta de la UME. Este liderazgo simbólico y la vinculación con la AMA hizo que las citadas publicaciones estuvieran dirigidas a la figura de la «mujer madre», apelando tanto al sector político como al puramente femenino a través de cuestiones relacionadas con la lucha y la militancia, pero también con la femineidad y la maternidad.

Otro de los ensalzamientos de las dos publicaciones fue la incondicional devoción que sentían por la URSS, propiciada por su relación compartida con la AMA. Con frecuencia incluyeron textos relativos a las mujeres en Rusia y a las condiciones de las que disfrutaban. Mientras que en *Pasionaria* tuvieron un cariz revolucionario,²⁸ en *Mujeres Españolas* se tendió a comparar las situaciones de los niños y de las mujeres rusas con las sufridas en los países imperialistas.²⁹ Incluso se ensalzó el papel de la Unión Soviética en el desarrollo de la energía nuclear frente al llevado a cabo por Estados Unidos,³⁰ obviándose el programa nuclear que el Gobierno ruso venía desarrollando desde hacía años y que tuvo su clímax con la detonación de su primera bomba atómica en 1949. No obstante, años después mostraron una clara consciencia antinuclear, condenando las explosiones e informando sobre las consecuencias en la salud mundial.³¹

La función de las mujeres como madres fue esencial en ambas publicaciones. En la revista valenciana se llevó a cabo mediante el apoyo a los milicianos, en esa concepción de la mujer como agente indispensable en la retaguardia. Por su parte, en *Mujeres Españolas*, la maternidad fue ejercida hacia el cuidado de los presos de Franco y sus familias.³² Igualmente, las dos revistas se preocuparon por la infancia, no solo por ser el sector social más vulnerable, sino también por constituir la esperanza de un futuro más justo y democrático. De ahí que en *Pasionaria* se dedicara una sección a los pioneros, referida a los niños rusos responsables del mañana, al igual que en la revista

27 *Pasionaria* 1, 3 de octubre (1936), [s. p.].

28 Algunos textos son: «Nuestras hermanas de la U[ni]ón S[oviética]», *Pasionaria* 2, 23 de octubre (1936), [s. p.]; «La voz de las campesinas madres en la URSS», *Pasionaria* 4, 21 de noviembre (1936), [s. p.]; o «Mujeres de la URSS», *Pasionaria* 8, 29 de enero (1937), [s. p.]; además de los textos señalados por MARTÍNEZ SANCHO, 2015, p. 160.

29 «Los felices niños soviéticos», *Mujeres Españolas* 4, noviembre-diciembre (1951), p. 13; «¡No los hay más dichosos!», *Mujeres Españolas* 5, enero (1952), p. 19; y «Ellas disfrutan de plenos derechos y han alcanzado la felicidad», *Mujeres Españolas* 6, marzo (1952), p. 15.

30 «En la Unión Soviética, donde la ciencia está puesta al servicio de la felicidad del pueblo, se emplea la energía atómica en abrir túneles, en modificar el curso de los ríos, en irrigar desiertos, en abrir sin cesar nuevos caminos a la vida. Pero los tiburones imperialistas prefieren fabricar bombas y bombas que aniquilen a la humanidad»; «¿Qué quieres saber?», *Mujeres Españolas* 4, noviembre-diciembre (1951), p. 15.

31 «Clamor mundial en contra de las pruebas nucleares», *Mujeres Españolas* 6, junio-julio (1957), pp. 8-9.

32 Por ejemplo: «¡Es preferible ser viuda de héroes que esposas de miserables!», *Pasionaria* 2, 23 de octubre (1936), [s. p.]; «¡López Raimundo, en peligro de muerte! ¡Salvemos su vida, logremos su libertad y la de todos los presos antifranquistas!», *Mujeres Españolas* 11-12, noviembre-diciembre (1952), p. 7.

mexicana se incorporaron asiduamente artículos sobre la pobreza infantil como consecuencia del fascismo, siendo sus secuelas el hambre, la miseria, el analfabetismo y las enfermedades.³³

El contenido que apelaba a lo propiamente femenino, como la moda, se hizo presente en las dos revistas, ya que, por un lado, el patronaje o la costura constituían una labor de ayuda para los milicianos y los presos, y por otro, los bordados y figurines reclamaban la atención de mujeres con menos compromiso político. En *Pasionaria* se incorporó normalmente una sección titulada «Labores prácticas» —en la que se publicaban, por ejemplo, diseños de abecedarios para bordados—,³⁴ y en el boletín de la UME en México, el apartado dedicado a la moda fue cambiando de título, utilizando expresiones más atractivas para un público femenino más amplio.³⁵

Respecto a la cuestión artística, ya desde el primer número de *Mujeres Españolas* se apreciaba una voluntad por dotar a lo visual de un papel relevante en la publicación, anunciada desde su cubierta, constituida únicamente por la cabecera y una imagen, composición que se mantiene en la mayoría de las consultadas³⁶ —añadiendo desde el número 2 el sumario del número correspondiente—, a excepción del suplemento dedicado al congreso mundial de madres de noviembre de 1955, en el que no se incluyó la imagen central. Sin embargo, esta concepción gráfica difería de la utilizada en la revista valenciana originada en 1936. Aunque también la cabecera y una imagen a gran tamaño protagonizaban la cubierta, estas eran acompañadas con frecuencia de proclamas y arengas que animaban a los y las simpatizantes de la causa republicana a seguir luchando. Llama la atención que desde el número 19, de enero de 1954, siendo directora Luisa Redondo, *Mujeres Españolas* cambió el diseño de su cabecera por uno mucho más moderno, dejando atrás las letras romanas en favor de una caligrafía manuscrita combinada con un tipo de fuente de palo seco y con un diseño que recuerda al empleado en *Pasionaria* (figura 1).

Pero, como decimos, la dirección artística de Manuela Ballester tan solo fue especificada por la revista en el número 23 (mayo de 1955), un hecho que sorprende si tenemos en cuenta que en el número 2, de junio de 1956, Luisa Carnés mencionaba, en un artículo dedicado a la pintora, su función como directora artística.³⁷ Las concomitancias encontradas entre *Pasionaria* y *Mujeres Españolas*, debidas sobre todo a la herencia cultural política de los años treinta, nos podría llevar a pensar en una intervención mayor de Ballester a lo largo de la vigencia de la publicación. Y es que incluso la composición de las páginas de la revista mexicana guardaba cierta reciprocidad, en la forma de ordenar

33 «Pioneros», *Pasionaria* 2, 23 de octubre (1936), [s. p.]; y «Mujeres, madres, que damos la vida a los niños, luchemos por su porvenir feliz», *Mujeres Españolas* 7, abril-mayo (1952), [s. p.]. Asimismo, el n.º 21 de junio de 1954 fue dedicado a la jornada en defensa de la infancia.

34 «Labores prácticas», *Pasionaria* 10, 27 de febrero (1937), [s. p.].

35 A saber: «Esperando a la cigüeña», *Mujeres Españolas* 3, junio-julio (1952), [s. p.]; «Para vuestros niños. Consejos a las madres», *Mujeres Españolas* 7, abril-mayo (1952), [s. p.] y «Luce atractiva y cómoda en tu hogar», *Mujeres Españolas* 9, septiembre (1952), [s. p.].

36 Para este trabajo se han revisado los ejemplares albergados en la Fundación Pablo Iglesias y los digitalizados en el portal de la Biblioteca Virtual de Prensa Histórica.

37 CARNÉS, Luisa. «Nuestras mujeres de hoy: La pintora Manuela Ballester», *Mujeres Españolas* 2, junio (1956), p. 11.

los contenidos gráficos y literarios, con la publicación dirigida por la artista previamente en España. Además, se incorporaron nuevas secciones³⁸ que interesaban profundamente a Ballester, como la titulada «Cine», en la que su hermana Rosa participó con asiduidad, y más adelante la de teatro.³⁹

Dibujos e ilustraciones al servicio de una ideología

Mujeres Españolas fue una revista ilustrada que se sirvió tanto de fotografías como de dibujos para transmitir el discurso político e ideológico defendido por la UME. Para Pilar Domínguez Prats, que ha analizado la representación fotográfica de las exiliadas de esta publicación, las instantáneas resultan un poco «pobres»,⁴⁰ puesto que no son consecuencia de una colaboración con un fotógrafo o una fotógrafa en particular, sino que provienen de imágenes ya existentes y utilizadas en otras publicaciones. A menudo, estas representaciones no corresponden al contexto mexicano, por el contrario, hacen referencia a los ámbitos soviético y español. En cualquier caso, según Domínguez, tres son los modelos más frecuentes plasmados en *Mujeres Españolas*, a saber, el de madre, el de trabajadora doméstica y el de mujer solidaria con las cárceles españolas, funciones desempeñadas en el espacio privado y, en menor medida, en el público.⁴¹

Los dibujos que acompañaban a los textos de la publicación de la UME en México dan cuenta también de estos roles femeninos. El compromiso que las artistas Manuela Ballester, Elvira Gascón y Mary Martín contrajeron con la publicación hizo posible que sus páginas se vieran engalanadas con ilustraciones que traducían en trazos lo que las palabras de los artículos expresaban, siendo los temas principales —como ya se ha comentado— la maternidad, la defensa de la paz y las denuncias sociales, incluido el tratamiento de los presos y presas y, en consecuencia, la reivindicación de su cuidado. Al contrario de lo que ocurre con las fotografías, los dibujos incorporados en *Mujeres Españolas* son, por lo general, de una cuidada ejecución, realizados en muchas ocasiones, aunque no en todas, *ex profeso* y planeados en función del texto al que acompañan. Ya en 1952, Ceferino Palencia comentaba, a través de la figura de Elvira Gascón, la clave principal para ser un buen artista de trabajos literarios: comprender bien lo que el autor o autora quiso decir.⁴²

La ocupación de puestos dentro de la revista denota una correspondencia entre la dedicación ofrecida a la misma y la cantidad de ilustraciones que elaboraron para ella. En consecuencia, abundan los dibujos de Manuela Ballester —redactora que llegó a convertirse en directora artística de la publicación—, seguidos de los de Elvira Gascón, también

38 La publicación mexicana no tuvo un número fijo de secciones, sino que estas variaban según lo acontecido —cambiando además de título— y lo que mayor interés suscitaba en ese momento. Con todo, algunos de los apartados frecuentes fueron «Mujeres españolas en América», una sección epistolar —denominada más tarde «¿Qué quieres saber?»—, «Hagamos ejercicio» —destinados a mejorar la gestación y el parto—, «Cocina española», «Mujeres de España», la sección de moda «Para nuestros presos», «Ecos de España», «Llamamiento a las mujeres del mundo» o «Enseña a tus hijos el folklore español».

39 «Cine. Por nuestra cronista de cine Rosa Ballester», incluida en *Mujeres Españolas* a partir del número 20 (marzo de 1954, p. 14) y BALLESTER VILASECA, Rosa. «Teatro», *Mujeres Españolas* 5, febrero-marzo (1957), p. 14.

40 DOMÍNGUEZ PRATS, 2004, p. 58.

41 DOMÍNGUEZ PRATS, 2004.

42 PALENCIA, Benjamín. «La ilustradora Elvira Gascón», *México en la Cultura*, 27 de abril (1952), p. 4; citado por GAITÁN SALINAS, 2019, p. 133.



Figura 2

Dibujos de Manuela Ballester; de izquierda a derecha: n.º 2-3, septiembre de 1951, p. 7; n.º 19, enero de 1954, p. 7 (arriba); n.º 21, junio de 1954, p. 11 (abajo) y cubierta de abril de 1959.

redactora, y, por último, de los de Mary Martín, quien ejerció como colaboradora. Sin embargo, la identificación de los dibujos de *Mujeres Españolas* no siempre es fácil, ya que no todas las ilustraciones indican su autoría, especialmente las viñetas o colofones, que normalmente carecen de rúbrica.⁴³ A ello se suma la práctica de utilizar varias firmas, como, por ejemplo, la llevada a cabo por Manuela Ballester, quien signaba sus trabajos como Nela, Manuela B., M. B., Manuela o Manuela Ballester.

Esta artista llevó a cabo ilustraciones para temáticas distintas (figura 2). Así, encontramos dibujos centrados en la lucha por el pan⁴⁴ y otros que atienden a la solidaridad con las presas y la mujer trabajadora en el franquismo.⁴⁵ A este respecto, destacan dos imágenes realmente llamativas entre los dibujos de Ballester (figura 3). Una es la ilustración a doble página que acompaña un breve texto sobre la necesidad de producir prendas de invierno para los y las encarceladas. En ella, Ballester combina el diseño de figurines —sobre un fondo rojo, color elegido para ese número de la revista— con la denuncia política y social de la situación en las cárceles, unificando todo el conjunto con una banda en la que reza «Hagamos llegar nuestra ayuda a las cárceles [con] un mensaje de fraterno solidaridad y firme esperanza en el futuro».⁴⁶ También a doble página creó el gran dibujo que acompaña al texto de Luisa Carnés con motivo del 8 de marzo de 1953. En él

43 De Elvira Gascón identificamos, sin firma, las ilustraciones de la página 10 del número 1 (agosto de 1951) y de las páginas 4 y 5 del ejemplar de noviembre de 1955. También el dibujo de la página 11 de junio de 1956 y, quizás, la pequeña cabecera que acompaña la sección «UME en América» (marzo-abril de 1953, p. 13). A Manuela Ballester nos atreveríamos a atribuir la portada del número 9 de septiembre de 1952.

44 «Unidos en la lucha. Por la paz, por el pan, por la independencia», *Mujeres Españolas* 2-3, septiembre (1951), p. 7 y «¡Adelante en la lucha por la paz!», *Mujeres Españolas* 8, julio (1952), p. 3.

45 «La mujer trabajadora bajo el franquismo», *Mujeres Españolas* 5, (1952), p. 6; REDONDO, Luisa. «Los derechos de la mujer en la España de Franco», *Mujeres Españolas* 20, marzo (1954), p. 12, y «Gran campaña de solidaridad», *Mujeres Españolas* 4, noviembre (1951), p. 2.

46 *Mujeres Españolas* 10, octubre (1952), pp. 8-9.

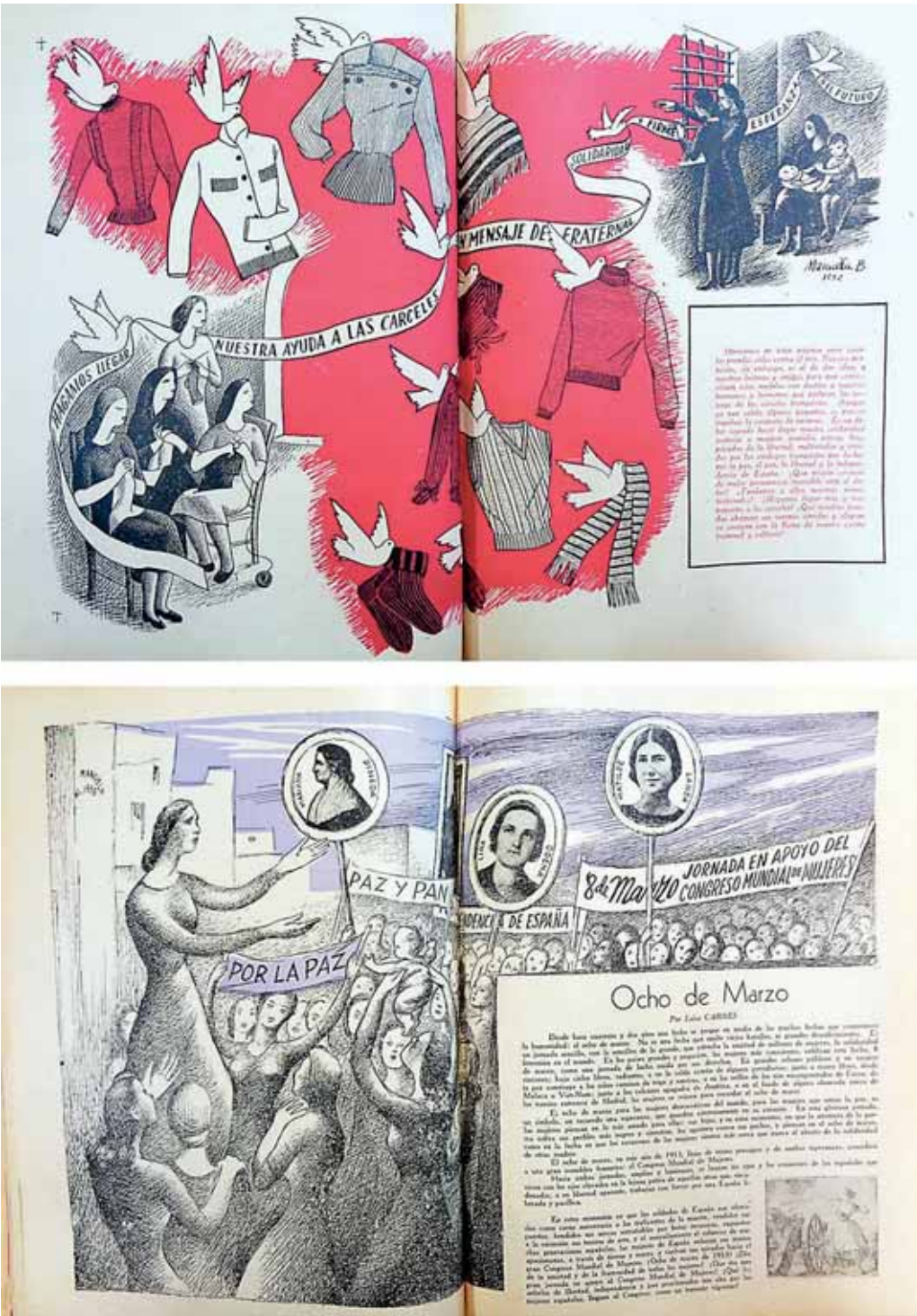


Figura 3
Páginas dobles realizadas por Ballester; n.º 10, octubre de 1952 (arriba)
y n.º 13-14, enero-febrero de 1953 (abajo).

representa a una mujer ofreciendo un mitin a una multitud femenina que, con sus hijos, porta varias pancartas —«Por la paz», «Pan y pan», «Por la independencia de España» y «8 de marzo. Jornada en apoyo del congreso mundial de mujeres»— junto a las efigies fotografiadas de Mariana Pineda, Lina Ódena y Matilde Landa. La imagen, enmarcada por un cielo de color malva, representa con exactitud el comienzo de las líneas de Carnés, que sostiene que el ocho de marzo «no es una fecha que exalte viejas batallas, ni grandes descubrimientos. Es un[a] jornada sencilla, con la sencillez de lo grande, que estrecha la amistad de millones de mujeres, la solidaridad femenina en el mundo».⁴⁷

También representó la maternidad —ya fuera como denuncia de lo que a las mujeres y a sus hijos les deparaba en la dictadura española, ya como esperanza de una maternidad y una vida más tranquila y justa—,⁴⁸ la desfavorecida situación de los niños —de la que se hacía responsable a los aliados del franquismo—⁴⁹ y el conflicto bélico español. Destaca la imagen que acompaña el artículo de Luisa Carnés «7 de noviembre en Madrid», en el que glosa el inicio de la defensa de la capital española y que Manuela Ballester ilustra con una reveladora imagen del frente, en la que se muestra la consigna «¡No pasarán!», pronunciada por Dolores Ibárruri, a los hombres luchando con el fusil y a las mujeres, tras ellos, en pie y cuidando de los niños.⁵⁰ Además, Manuela Ballester era una gran retratista, habilidad que fue aprovechada en *Mujeres Españolas* para inmortalizar los rostros de figuras como María de Padilla.⁵¹

Como ha explicado Mercedes Yusta en relación con el boletín francés, la UME llevó a cabo una especie de «santoral» laico a través de la sección «Nuestras heroínas», que en la revista mexicana tuvo su parangón en el apartado «Cómo son nuestras mujeres»; con ello pretendía crearse «una memoria colectiva como refuerzo de la identidad del grupo».⁵² Concepción Arenal también fue objeto de esta sección de homenaje, con un dibujo de Ballester muy parecido al que poco antes incluyera en la publicación *Nuestro Tiempo*.⁵³ Retrató también a Odette Hudlet en «A propósito de la declaración de los derechos de la mujer» y a Nguyen Thi Diev en el texto escrito por Madeleine Riffaud.⁵⁴

En cuanto a las cubiertas, es muy probable que llevara a cabo la del número 9 (agosto-septiembre de 1952), en la que se muestran dos madres con sus hijos pequeños; bajo la ilustración reza «Por nuestros hijos: queremos la paz». A pesar de que la ilustración no tiene rúbrica alguna, los ojos almendrados de las mujeres, las líneas de las figuras y el rayado a lápiz tan característico de Manuela Ballester para crear volumen y sombras

47 *Mujeres Españolas* 13-14, enero-febrero (1953), pp. 8-9.

48 «Noticias de España», *Mujeres Españolas* 19, enero (1954), p. 4; «Si ellos conocieran el corazón de las madres», *Mujeres Españolas* 20, marzo (1954), p. 17, reutilizada posteriormente en «La Unión de Mujeres Españolas celebra el Día Internacional de la Infancia», junio (1956), p. 7; un dibujo sobre Yerma, *Mujeres Españolas* 21, junio (1954), p. 9 y CARNÉS, Luisa. «La chivata (cuento)», *Mujeres Españolas* 23, mayo (1955), p. 6.

49 «Queremos una España española, enaltecido, sin niños descalzos ni hambrientos», *Mujeres Españolas* 21, junio (1954), p. 11.

50 CARNÉS, Luisa. «7 de noviembre de Madrid», *Mujeres Españolas* 4, noviembre (1951), p. 17 y BERGUA, Rosa. «Un día de agosto de 1936», *Mujeres Españolas* 22, octubre (1954), p. 8.

51 GIL, Felisa. «Cómo son nuestras mujeres: D.^a María Pacheco de Padilla», *Mujeres Españolas* 19, enero (1954), p. 7.

52 YUSTA, 2008, p. 156.

53 GIL, Felisa. «Cómo son nuestras mujeres: Concepción Arenal», *Mujeres Españolas* 20, marzo (1954), p. 6 y «Concepción Arenal, voz que clamó en el desierto», *Mujeres Españolas* 9, julio (1953), [s. p.].

54 HUDLET, Odette. «A propósito de la declaración de los derechos de la mujer», *Mujeres Españolas* 20, marzo (1954), p. 11 y RIFFAUD, Madeleine. «Nguyen Thi Diev», *Mujeres Españolas* 20, marzo (1954), p. 11.

podrían hacernos pensar que se trata de un trabajo de la artista. También realizó las cubiertas del número 5 (febrero-marzo de 1957) y del boletín extraordinario de abril de 1959, una imagen que fue extensamente utilizada en la revista.⁵⁵ Algunas contracubiertas, como la del número 20 (marzo de 1954), están en la línea de los carteles y fotomontajes que Renau y Ballester crearon en los años treinta, aunque la posible atribución a la pintora valenciana es difícil de confirmar.⁵⁶

Por su parte, Elvira Gascón se presentó al público como miembro y dibujante de *Mujeres Españolas* en su número 1, a través del alegórico dibujo que acompaña la noticia «Quinta sesión del comité ejecutivo de la Federación Democrática Internacional de Mujeres». En él, mediante su estilo inspirado en la Antigüedad clásica, representa a una mujer con el semblante sereno rodeada de palomas y en cuyo vestido reza la palabra paz. La ilustración no puede estar mejor escogida para un texto que denuncia, sobre todo, la guerra en Corea y la intervención tanto de la ONU como de las potencias anglosajonas, posicionándose a favor de la paz y destacando el papel de las mujeres para lograr ese objetivo, pues, en palabras de la FDIM, «nuestro deber nos obliga a ayudar a millones de madres a defender la paz».⁵⁷ Una iconografía, la de la alegoría de la paz, que encontramos en repetidas ocasiones en la producción de Gascón para *Mujeres Españolas*.⁵⁸

Esta correlación entre maternidad y paz fue, como bien ha explicado Mercedes Yusta, la estrategia política emprendida por la UME, cuyas aspiraciones dejaba claras en todos sus comunicados. De ahí que en el artículo «La Federación Democrática Internacional de Mujeres», escrito por la presidenta de la UME en México, Amelia Martín, y precedido por las fotografías individuales de cada una de las integrantes de la dirección de la FDIM elegidas en el congreso mundial, se incluyera un dibujo de una maternidad realizado por Gascón en 1951. En el mencionado congreso, al que asistieron

delegadas que representaban la voluntad inquebrantable de 80 millones de mujeres [...] hacían [en palabras de Martín] el solemne juramento que todas conocemos y que yo os transcribo: «Defender los derechos económicos, políticos y civiles de la mujer, luchar por establecer en el mundo entero la verdadera democracia y asegurar una paz duradera como única garantía de la felicidad de nuestros hogares y del desarrollo de nuestros hijos...».

Un juramento que, continúa afirmando Martín, «era la expresión de la conciencia femenina de todos los pueblos» en respuesta a las guerras sufridas en las últimas décadas. Haciendo uso de esta misma idea de la madre como salvaguarda de la paz y, en consecuencia, del bienestar de la humanidad, Manuela Ballester escribió una crítica, titulada «Cuatro estrofas de un canto», dedicada a la artista Elvira Gascón. El texto, acompañado de cuatro dibujos distintos de maternidades, destaca el carácter maternal de Gascón, la sencillez de sus líneas, la alegría de sus imágenes y la destreza de su factura.⁵⁹

55 Se trata de una imagen que ya había sido incluida en ejemplares de 1954 y 1955. En la portada de 1959, realizada en tinta azul, el dibujo está dedicado «A Pura con cariño y para recuerdo: Manuela Ballester, 1955» —Pura González fue otra de las asiduas colaboradoras de *Mujeres Españolas*— y situado sobre la palabra «¡Amnistía!»; número extraordinario, abril de 1959.

56 *Mujeres Españolas* 20, marzo (1954).

57 «Quinta sesión del comité ejecutivo de la Federación Democrática Internacional de Mujeres», *Mujeres Españolas* 1, agosto (1951), p. 9.

58 *Mujeres Españolas* 2-3, septiembre (1951), p. 9; y 5, enero (1952), p. 15.

59 BALLESTER VILASECA, Manuela. «Cuatro estrofas de un canto», *Mujeres Españolas* 20, marzo (1954), p. 8.



Figura 4

Ilustraciones de Elvira Gascón; de izquierda a derecha: n.º 20, marzo de 1954, [s. p.]; n.º 1, agosto de 1951, p. 12 y portada del n.º 4, octubre-noviembre de 1956.

La madre, el niño y la paloma son tres imágenes inseparables de su producción⁶⁰ y, especialmente, de su contribución a la revista *Mujeres Españolas*. En menor medida, Gascón realizó dibujos de temática variada, como el de la sección «Heroínas de la literatura universal», los del artículo «Pro infancia obrera» de Leonor Oriola y el texto «La escultora Luisa Roldán» de Manuela Ballester, así como las viñetas que acompañan las noticias sobre la «Vida cultural y política de la emigración» (figura 4).⁶¹

Sin embargo, llama la atención que, entre los ejemplares consultados, no se haya localizado ninguna cubierta realizada por Elvira Gascón, siendo una artista con una alta experiencia en trabajos de ese tipo para editoriales y con un amplio bagaje dibujístico. Su trayectoria fue alabada, de nuevo, en relación con su faceta como muralista, aprovechando la reproducción que del mural de la iglesia de la Medalla Milagrosa se hizo en la cubierta del número 4 de 1956.⁶² En cambio, la joven Mary Martín abrió varios ejemplares de la revista. Mediante el fotomontaje, realizó un cartel para la Conferencia por la Defensa de la Infancia —la cual presidió— que fue convertido en imagen del número 7 de mayo de 1952. La utilización de esta técnica, poco usual en la producción de Martín,

60 «Elvira Gascón y sus palomas... y sus madres», *Mujeres Españolas* 23, mayo (1955), p. 4.

61 *Mujeres Españolas* 19, enero (1954), pp. 12 y 18; 22, octubre (1954), p. 13; y 2, junio (1956), p. 8.

62 Del fragmento de este mural se hace una descripción en las páginas interiores, en la que se especifica que estaba pintado a la ténpera sobre mármol blanco, y continúa: «Tiene ocho metros de ancho por tres de alto, y se compone de dieciocho figuras de ángeles músicos, habiéndosele dado el título de "Mañanitas a la Virgen de Guadalupe". En el centro de la obra Elvira ha pintado la imagen famosa que se venera en la Basílica de México, a la que rodean los ángeles para los cuales han

servido a la pintora de modelos sus dos hijas. Elvira Gascón ha pintado murales antes de ahora, habiendo dejado su primera obra de este tipo en una iglesia del pueblecito madrileño de Guadarrama. Durante la guerra española pintó otro mural en el Instituto Obrero de Madrid, otra obra suya de estas características figura en el Banco de Capitalización y Ahorro, de la Av. Juárez. En el dominio de la nada fácil técnica del mural Elvira Gascón revela como en el dibujo ilustrativo (lo más conocido de su producción en México) en madurez artística vestida de esa encantadora sencillez a que nos tiene acostumbrados [sic]; *Mujeres Españolas* 4, octubre-noviembre (1956), p. 15.

que destacó, sobre todo, por el uso del grabado, denota las conexiones e intercambios que *Mujeres Españolas* propició tanto a nivel político como artístico; no solo con las propias integrantes de la redacción, sino quizás también con quienes pudieron frecuentar la revista, como Josep Renau, maestro del fotomontaje en España, marido de Ballester y de quien se incorporaron algunas obras en la publicación.⁶³ Más tarde, tras su adhesión al Taller de Gráfica Popular de México en 1954, Martín realizó un grabado para la cubierta del número 2 de junio de 1956.

La artista ilustró cuentos⁶⁴ acordes con la ideología de la revista, textos a favor de las guerrillas antifranquistas y de los maquis —cuya actividad fue mermando a partir de 1952 debido al recrudecimiento de la represión franquista— y artículos sobre la necesidad de defender y cuidar a las mujeres presas en la cárcel de Segovia (figura 5).⁶⁵ A pesar de la juventud de la artista durante su implicación en *Mujeres Españolas*, Martín estuvo muy comprometida políticamente,⁶⁶ yendo su participación más allá de la colaboración artística. En 1954 era entrevistada, en el local de la UME, con motivo del aniversario del pacto entre España y Estados Unidos; al respecto, Martín afirmaba: «No debemos olvidar en el aniversario de este acto abominable, que cada día que pasa la situación de España y de los españoles se agrava».⁶⁷



Figura 5

Obras de Mary Martín; de izquierda a derecha: n.º 4, noviembre (1951), p. 12; n.º 21, junio (1954) y cubierta del n.º 7, abril-mayo (1952).

63 «Llamamiento a todos los españoles», *Mujeres Españolas* 2-3, septiembre (1951), p. 17 y la cubierta del número 16 (mayo de 1953), que fue utilizada también para encabezar el folleto de la UME de mayo de 1953, en el que se incluyeron numerosos dibujos de Ballester y de Mary Martín.

64 ARCONADA, César M. «Romance del niño bueno y el civilón patilargo», *Mujeres Españolas* 4, noviembre (1951), p. 12 y CARNÉS, Luisa. «El pilluelo», *Mujeres Españolas* 5, enero (1952), pp. 13-14. Tanto en este cuento, *El pilluelo*, como en el anteriormente mencionado, *La chivata*, la escritora presenta a niños y mujeres desvalidos, debatiéndose entre la vida y la muerte. Carnés había empleado este mismo estilo y punto de vista en sus cuentos sobre la guerra civil española; véase MONTIEL RAYO, 2018.

65 «El franquismo quiere aniquilar a nuestras hermanas», *Mujeres Españolas* 5, enero (1952), p. 8; «Ante el Congreso Mundial de Mujeres», *Mujeres Españolas* 15, marzo-abril (1953), p. 4 y CARNÉS, Luisa. «Solidaridad», *Mujeres Españolas* 22, octubre (1954), p. 17.

66 GAITÁN SALINAS, 2018.

67 «El aniversario del pacto yanqui franquista», *Mujeres Españolas* 22, octubre de 1954, pp. 15-16.



Figura 6

Dibujos de Juana Francisca Rubio; de izquierda a derecha: n.º 7, abril-mayo (1952) y n.º 18, octubre (1953), p. 7.

Esta conciencia y preocupación se hizo patente en las obras de Mary Martín, siendo claramente percibidas por el público que se acercaba a su producción. Manuela Ballester lo hacía constar en su crítica «Mari [sic] Martín», en la que incluyó una fotografía de la autora, *Mari Martín pintando un mural*, además de las reproducciones de sus obras *Obrero* (1945), *Cabeza de mulata* (1945), *Cabeza de niño* (1945) y *Opresora cadena de presidios* (1953). Las palabras que acompañan a las imágenes querían dar a conocer el arte de la pintora y poner en valor la relevancia de sus obras, comprometidas con el pueblo español.⁶⁸

La publicación *Mujeres Españolas* también incorporó reproducciones de obras de otros creadores, como Josep Renau,⁶⁹ Vicente Rojo⁷⁰ y Juana Francisca Rubio (figura 6),⁷¹ de quien se incluyó el dibujo de una madre llevando a su hijo en brazos y acompañada de una mujer mayor que porta un bastón y un hatillo. La imagen ilustra la página titulada «Ecos de España», en la que se dan cita noticias de diversa índole. Entre ellas se informa

68 BALLESTER VILASECA, Manuela «Mari [sic] Martín», [s. f.] recorte de prensa, expediente de Mary Martín, Archivo Vertical-Centro Nacional de las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, México D. F.

69 «Llamamiento a todos los españoles de la comisión española por la paz», *Mujeres Españolas* 2-3, septiembre (1951), p. 17 y la cubierta de *Mujeres Españolas* 16, mayo (1953).

70 «¡López Raimundo, en peligro de muerte!», *Mujeres Españolas* 11-12, noviembre (1952), p. 7.

71 «Ecos de España», *Mujeres Españolas* 18, octubre (1952), p. 7.

de la precaria situación que viven las mujeres en las poblaciones de Cáceres y Segovia y lo lamentable que resulta que se vean obligadas a realizar tareas escasamente remuneradas, como la atención del campo o la construcción de carreteras. También de Juana Francisca Rubio es la pequeña ilustración incorporada —desde el folleto *Mujeres Antifascistas. Su trabajo y su organización*, redactado por Encarnación Fuyola en 1937— por Ediciones de Mujeres Antifascistas a la noticia «Ejemplo de las campesinas de Carcagente», del número 7 de abril-mayo de 1952, que aparece firmada y que muestra a un conjunto de mujeres portando azadas.

Conclusiones

El discurso que desarrolló la publicación *Mujeres Españolas* estuvo basado, tal y como hemos visto, en los principales pilares ideológicos y políticos que sustentaban la UME. El antifascismo, extensible al país ibérico, y el pacifismo, como una aspiración femenina universal, movilizaron a ese gran colectivo que son las mujeres a lo largo y ancho del globo terráqueo, gracias al sistema de organización y funcionamiento que ofreció la Federación Democrática Internacional de Mujeres. De este modo, las mujeres que participaron en los organismos vinculados a la FDIM, como la UME, sintieron que su actividad excedía las fronteras de lo local, de la tierra en la que actuaban, formando parte de un proyecto más ambicioso y adquiriendo sus acciones una mayor relevancia en pos de la paz mundial. Quienes hicieron posible *Mujeres Españolas* (1951-1959) experimentaron la misma sensación.

La ayuda incondicional a las presas y presos de Franco y a sus familias constituyó el primer aliciente que movió a las intelectuales de la UME en México a crear una publicación que estuviera vinculada en contenido y estética con las de los años treinta, en concreto con *Pasionaria. Revista de las Mujeres Antifascistas de Valencia*. El origen común de la AMA y la participación en la dirección de ambas de Manuela Ballester llevan a trazar una comparación en la que encontramos puntos compartidos tanto en los temas como en el aspecto gráfico, evidente en el diseño de la cabecera, la diagramación de las páginas y la importancia otorgada a las imágenes.

Los dibujos e ilustraciones creadas por Manuela Ballester, Elvira Gascón y Mary Martín denotan una utilización de lo visual acorde con los textos a los que acompañan, mediante una elaboración *ex profeso* en la mayoría de los casos, aunque no siempre. En ocasiones, las imágenes eran reutilizadas de unos números a otros, incluso procedían de otras publicaciones, lo cual trasluce la cultura visual y el acervo gráfico de la revista para rentabilizar esfuerzos y costes, lo que nos llevaría igualmente a pensar en una posible estrecha implicación de Ballester —más allá de su papel como redactora— antes de su reconocimiento oficial como directora artística en 1955. Sea como fuere, la producción dibujística de *Mujeres Españolas* constituye un importante aspecto a tener en cuenta en el estudio y análisis de la revista, así como de la propia asociación política, pero también de la actividad artística de las españolas en México y, sobre todo, de lo que significó la creación colectiva más allá de la patria perdida.

BIBLIOGRAFÍA

- AZNAR SOLER, Manuel. «Las revistas culturales y literarias del exilio español de 1939 en México», *Taifa. Publicación trimestral de literatura* 4 [monográfico *El exilio español en México, 1939-1977*, coord. por M. Aznar], otoño (1997), pp. 225-238.
- *Escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*, Sevilla, Renacimiento, 2006.
- AZNAR SOLER, Manuel y LÓPEZ GARCÍA, José Ramón (eds.). *Diccionario biobibliográfico de los escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*, vol. 3, Sevilla, Renacimiento, 2017.
- BALLESTER VILASECA, Manuela. *Mis días en México. Diarios (1939-1953)*, edición crítica de Carmen Gaitán Salinas, Sevilla, Renacimiento, 2021.
- BELLIDO GANT, M.^a Luisa. «Las artes plásticas españolas en la revista *Correo Literario* (1943-1945)», *SEMATA, Ciencias Sociales e Humanidades* 24 (2011), pp. 429-446.
- CABAÑAS BRAVO, Miguel. «De la Mancha a México: la singular andanza de los artistas republicanos Gabriel García Maroto y Miguel Prieto», *Migraciones & Exilios* 6 (2005), pp. 43-64.
- Rodríguez Luna, *el pintor del exilio republicano español*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2005.
- DOMÍNGUEZ PRATS, Pilar. «La representación fotográfica de las exiliadas españolas en México», *Migraciones & exilios* 4 (2004), pp. 51-63.
- GAITÁN SALINAS, Carmen. «La artista exiliada Mary Martín y su compromiso social en México», *Goya. Revista de Arte* 364 (2018), Madrid, pp. 248-263.
- *Las artistas del exilio republicano español. El refugio latinoamericano*, Madrid, Cátedra, 2019.
- «Introducción», en M. Ballester, *Mis días en México. Diarios (1939-1953)*, edición crítica de Carmen Gaitán Salinas, Sevilla, Renacimiento, 2021, pp. 25-78.
- GLONDYS, Olga (ed.). *La prensa cultural de los exiliados republicanos. I*, Sevilla, Renacimiento, 2018.
- HERNÁNDEZ RÍOS, María Luisa; TOLOSA SÁNCHEZ, Guadalupe y SUÁREZ MOLINA, María Teresa. *Crítica y arte. Revistas del exilio español en México*, México D. F., Abrevian-Ensayos, 2011.
- LARRAZ, Fernando. *Editores y editoriales del exilio republicano de 1939*, Sevilla, Renacimiento, 2018.
- MARTÍNEZ SANCHO, Cristina. «Revista *Pasionaria*: órgano de expresión de la Agrupación de Mujeres Antifascistas durante la Guerra Civil (1936-1937)», en I. García y M. A. Chaves (coords.), *AC-Research/2015. Plataforma digital de difusión para jóvenes investigadores*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2015, pp. 149-170.
- «Compromiso político y social de Manuela Ballester. Vida y obra hasta el exilio (1908-1939)», *ASRI: Arte y sociedad. Revista de investigación* 10 (2016), pp. 1-25.
- MONTIEL RAYO, Francisca. «La vida y la muerte en los cuentos sobre la Guerra Civil de Luisa Carnés», *Orillas. Rivista d'Ispanistica* 7 (2018), pp. 45-59.
- NASH, Mary. *Mujer y movimiento obrero en España, 1931-1939*, Barcelona, Fontamara, 1981.
- *Rojas. Las mujeres republicanas en la guerra civil*, Madrid, Taurus, 1999.
- PLAZA PLAZA, Antonio. «Intelectuales hacia México. El viaje del *Veendam*. Un episodio simbólico en la historia del exilio español de 1939», en M. Aznar y J. R. López (eds.), *El exilio republicano de 1939 y la segunda*

- generación, Sevilla, Renacimiento, 2012, pp. 830-844.
- «Luisa Carnés: Literatura y periodismo, dos vías para el compromiso», *Cuadernos Republicanos* 92, otoño (2016), pp. 67-105.
- RUIZ FUNES, Concepción y TUÑÓN, Enriqueta. «Nosotras fuimos la unión de mujeres españolas antifascistas en México (1939-1976)», *Política y Cultura* 1, otoño (1992), pp. 91-99.
- VILCHES DE FRUTOS, Francisca. «Mujer, esfera pública y exilio: compromiso e identidad en la producción teatral de Luisa Carnés», *Acotaciones* 24, julio-diciembre (2010), pp. 135-153.
- YUSTA RODRIGO, Mercedes. «Género e identidad política femenina en el exilio: "Mujeres Antifascistas Españolas" (1946-1950)», *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea* 7 (2008), pp. 143-163.
- *Madres coraje contra Franco. La Unión de Mujeres Españolas en Francia, del antifascismo a la Guerra Fría (1941-1950)*, Madrid, Cátedra, 2009.
- «La construcción de una cultura política femenina desde el antifascismo (1934-1950)», en A. Aguado y T. Ortega (dirs.), *Feminismos y antifeminismos. Culturas políticas e identidades de género en la España del siglo XX*, Valencia, PUV, 2011, pp. 253-281.

Colectividad y antifranquismo en los artistas españoles de la «Escuela de París»: propuestas metodológicas para un nuevo discurso historiográfico¹

Beatriz Martínez López
*Instituto de Historia, CSIC-
Universidad Complutense de Madrid*

Introducción. Artistas españoles en París (1930-1960): receta e ingredientes para un banquete colectivo

Cobijar bajo el paraguas de «escuela» —en el sentido más estricto del término— al grupo de artistas españoles que residieron en París a lo largo del primer tercio del siglo xx y hasta 1960 resulta una tarea compleja. Primero, por no conocerse manifiestos ni textos programáticos que permitan consolidar una conceptualización estricta de este colectivo. Segundo, por la existencia de numerosas discrepancias teóricas en la catalogación de los nombres que debieran formar parte de esta nómina. Asimismo, los dilatados márgenes temporales que la encuadran favorecen la confluencia, y coexistencia, de generaciones de artistas cuyo traslado a la capital francesa respondía a motivaciones dispares. A nuestro juicio, estas dificultades resultan en una tradición historiográfica en torno a los artistas españoles de la «Escuela de París» marcadamente individualista y metodológicamente formal, ostensible en la profusión de juicios que consideran que su «único lazo de unión podría ser su lengua, su origen, su formación y muy especialmente su contribución a la renovación del arte del siglo xx». ² Pues si bien todos ellos compartían un estilo alejado del academicismo, así como evidentes correspondencias temáticas enraizadas en el arquetípico imaginario de su España natal, existen otros parámetros que nos permiten trascender sus —no siempre evidentes— connivencias estéticas y colocar en el foco de su estudio experiencias —militantes y convivenciales—, desavenencias y contradicciones hasta ahora omitidas. Porque, tal y como apunta la autora Mary Ann Caws, «las tensiones que se produjeron en el seno de comunidades creativas como estas [...] poseen una relevancia incuestionable». ³

Estos factores de análisis a los que nos referimos, y que iremos desgranando en las próximas líneas, son aplicables a la primera y segunda generación de artistas afincados

1 Este trabajo es resultado de una ayuda del Ministerio de Ciencia e Innovación (FPU19/03435) y de la beca de Ciencias Sociales y Humanidades del Ayuntamiento de Madrid, en la Residencia de Estudiantes, para realizar una tesis doctoral bajo la dirección de Miguel Cabañas Bravo e Isabel García García, y se inserta en el marco del proyecto de

I+D+i del Plan General de Contabilidad: «Rostros y rastros en las identidades del arte del franquismo y el exilio» (ref. PID2019-109271GB-I00), financiado por el MICINN/AEI/10.13039/5011000110339.

2 SALAZAR HERRERÍA, 1999, p. 21.

3 CAWS, 2021, p. 10.

en París,⁴ esto es, aquellos ya instalados en la capital gala antes del estallido de la Guerra Civil (1936-1939) —nacidos, por lo general, en las últimas décadas del siglo XIX y que decidieron adherirse y apoyar moral, plástica e ideológicamente a la causa antifranquista— y los exiliados que allí recalaron tras el desenlace del conflicto fratricida. El objetivo de esta investigación es, por tanto, demostrar la experiencia común de estas dos generaciones en calidad de grupo o colectivo, así como establecer su activismo antifranquista como ingrediente indispensable en su definición. Para ello, hemos considerado la necesidad de un enfoque metodológico de carácter sociopolítico con el que cuestionar y repensar la noción de «Escuela española de París», lo que nos permitirá asociarla a una idiosincrasia más precisa. Con todo, pretendemos alejarnos de una tradición historiográfica e histórica del arte que ha tendido a analizar la idea de lo colectivo y, en concreto, de los colectivos artísticos de forma excluyente, como una suma de individualidades. Una circunstancia que ya en la década de los años sesenta habría apuntado el crítico Vicente Aguilera Cerni:

Mayoritariamente, continúan sin relacionar el «arte» —excepción— con la «cultura artística» —extensión—, negándose a reconocer que un problema individual, cuando se repite con similares características, se transforma en dato estadístico y en cuestión social [...]. El triunfo, el éxito, aparece bajo la forma del reconocimiento de un valor personal, heroico. «Mis» impresiones, «mi» visión, «mi» sensibilidad, «mi» obra, «mi» mensaje, etcétera, son inseparables de las autodefiniciones.⁵

Para superar las implicaciones del determinante posesivo de primera persona, «mi», nuestra hipótesis se sustenta sobre una serie de acciones conjuntas —desde exposiciones colectivas, donaciones o eventos prorrepúblicanos— que ejercen de argumentos teóricos y afianzan la idea de colectivo. Unas acciones cuyo rastro comenzó a resentirse tanto en Francia como en otros puntos de la cartografía del exilio republicano a finales de la década de 1950. Nuestro estudio culmina, pues, en aquel momento, definido por algunos autores como «el definitivo desplazamiento del centro de gravedad del antifranquismo del exterior al interior de España».⁶

Fundamentos genealógicos de la «Escuela española de París»: orígenes y sistematización del relato historiográfico contemporáneo en la España del interior

En 1960, Mercedes Comaposada Guillén, exiliada en París, coetánea y amiga de muchos de los artistas españoles que establecieron allí su residencia, escribía: «Basta que uno [...] pase por un momento difícil para que todos los demás acudan en su ayuda, en todos los sentidos».⁷ La camaradería a la que se refiere la autora remite a vínculos de convivencia y experiencias e inquietudes comunes que salpican de manera constante las obras bio-

4 Sobre la idoneidad del uso del concepto de generación como herramienta sociológica y analítica del exilio republicano español, véase RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, 2017.

5 AGUILERA CERNI, 1966, pp. 52-53. En otro texto anterior, el crítico había definido la idea de «escuela» como un «núcleo con fuertes individualidades distintas entre sí, pero aglutinadas por el común denominador de una españolidad radical»; véase AGUILERA CERNI, 1958.

6 DREYFUS-ARMAND, 2000, p. 285.

7 GUILLÉN, 1960, p. 16.

gráficas y autobiográficas de la época, pero también otros títulos posteriores. Así, cabe preguntarse, en primer lugar, por el momento en el que surge una conciencia histórica sobre la existencia de esta «escuela» de artistas españoles afincados en la capital gala y cuya genealogía se remonta a la década de los años cuarenta del pasado siglo.⁸

Uno de los primeros autores en referirse a esta nómina fue César González-Ruano, corresponsal del diario franquista *ABC* en Alemania y enviado, en 1940, al París de la ocupación. El escritor narró su experiencia parisina a través de distintas obras, desde novelas a diferentes ensayos y crónicas artísticas publicadas en revistas españolas y extranjeras:⁹

En los tres años que estuve en París conocí y traté naturalmente a casi todos los pintores y escultores españoles que aguantaban en la ciudad, en realidad bastante bien porque nadie se metía con ellos, ni los franceses, ni los alemanes, ni las autoridades españolas diplomáticas y consulares que tienen esa característica indudable: la de no ocuparse de los artistas ni en el buen ni en el mal sentido, condición que ahora era de ventaja.¹⁰

Las descafeinadas palabras que González-Ruano dedicó a la situación que entonces atravesaban los artistas españoles que decidieron permanecer en París a pesar del dominio nazi distan mucho de la realidad social y política del momento. Esta visión neutral o apolítica del relato del periodista se corresponde con el discurso crítico y nacionalista desarrollado en la España franquista desde finales de los años cincuenta. Un momento que coincidió, por un lado, con el aperturismo del régimen y sus estrategias diplomáticas de instrumentalización cultural y proyección internacional; por otro, con la recuperación, por parte de dichas instituciones culturales y diplomáticas, de artistas que habían participado en la lucha contra Franco a través de mecanismos que sorteaban cualquier referencia a su pasado militante.¹¹ Esta circunstancia se vio favorecida por revistas y medios culturales como *Goya*, que filtraban, en una España recientemente abierta al extranjero, las últimas novedades expositivas que se sucedían en la capital francesa.

Uno de los relatores más asiduos de estas actividades fue Julián Gállego, colaborador de la revista desde mediados de los años cincuenta y encargado de cubrir la sección titulada «Crónica de París». Como cabría imaginar, el tono con el que se narraban las exposiciones del grupo parisino eludía «capillitas de color y *[sic]* intereses de familia política». ¹² Al confrontar las palabras del crítico con un texto firmado por él mismo en 1984, con motivo de la exposición «30 artistas españoles de la Escuela de París», es fácil apreciar el arraigo con el que la tradición esencialista y formal del período dictatorial se ha mantenido en la historiografía contemporánea. En el catálogo de la muestra, y tras hacer un repaso por su labor en la revista de arte *Goya*, el crítico se pregunta por la existencia «real» de una Escuela de París, para lo que apela al ideal común de la identidad nacional, un factor ampliamente explotado por la crítica en España, como estrategia de resignificación y

8 Sobre la «Escuela de París», véase DORIVAL, 1962.

9 GONZÁLEZ-RUANO, [ca. 1943]. Otras obras en las que González-Ruano dedica espacio a los artistas españoles y sus años en París son «Les Espagnols à Montparnasse», *Tempo* 21, 31 de diciembre (1942), pp. 30-31 y *Memorias: mi medio siglo se confiesa a medias*, Madrid, Tebas, 1979.

10 GONZÁLEZ-RUANO, 1946, p. 188.

11 Para profundizar en el proceso de recuperación de los artistas del exilio por parte de las instituciones públicas españolas, véase LORENTE LORENTE, SÁNCHEZ GIMÉNEZ y CABAÑAS BRAVO (coords.), 2009.

12 GARCÍA GARCÍA, 2017, p. 469. Palabras de Julián Gállego para el ejemplar de 1955 de *Goya. Revista de Arte*.

apropiación de la realidad plástica del exilio republicano francés; pues, para Gállego, el uso del término «escuela» resulta «indiscutible si se entiende como un lugar abierto, de libre competencia, en una atmósfera oxigenada de libertad, de curiosidad, de trabajo, de anhelos de fidelidad al propio temperamento y a la época que nos ha caído en suerte».¹³ Por consiguiente, y como ocurre en otras muchas publicaciones artísticas de los años setenta, ochenta y noventa, esta indefinible o difícilmente delimitable escuela acaba por ser historiográficamente constreñida a un «estético común denominador» que tiende a repetir los mismos patrones: una introducción generalista, como la que propone Gállego, y un conjunto de semblanzas de naturaleza biográfica en las que las individualidades de cada artista acaban por difuminar la representación de lo colectivo, que se mantiene viva, casi de manera exclusiva, a través de la defensa de una identidad nacional común: «lo español» como excusa para la colectivización.¹⁴

Paradigmática de estas conductas fue también la exposición celebrada en 1969 en la madrileña Galería Theo, cuyo catálogo incluía textos de Jean Cassou —a la sazón, ferviente defensor de la causa republicana y antifascista durante los años inmediatamente posteriores a la Guerra Civil y a la Segunda Guerra Mundial— y de Fernando Chueca Goitia, antiguo director del Museo Nacional de Arte Contemporáneo. Las palabras de Cassou responden al anquilosado tipo romántico y quijotesco tan extendido por la historiografía extranjera ya desde el fin de siglo: «Que un artista esté algo loco presta autenticidad a su arte: es un loco genial, que se aparta de lo vulgar, un Quijote del pincel o de la gubia».¹⁵ Por su parte, Chueca, en línea con la dulcificación histórica que proponía González-Ruano, refiere a los artistas como «materia de recuerdos», marcados por «la añoranza y melancolía de un ser siendo en otro, algo parecido a lo que debe sentir un hombre que ha abandonado a una familia para formar otra».¹⁶

Esta dinámica, tendente al enmascaramiento del relato experiencial del exilio y del contexto de la ocupación, se repite en estudios y publicaciones de impacto, como la de Gérard Xuriguera, quien apela, una vez más, al discurso esencialista del «temperamento español» como elemento aglutinante del grupo.¹⁷ Al mismo tiempo, el vaciado de revistas culturales de la época nos muestra un aumento significativo de las referencias a la «Escuela española de París» a lo largo de los años sesenta y setenta.¹⁸ Las analogías entre la identidad española defendida por los artistas antifranquistas de París y aquella promovida desde la España dictatorial son las que, a nuestro juicio, debieron facilitar la apropiación y resignificación del relato republicano. Existió, no obstante, un empeño por parte de los artistas españoles en Francia de salvaguardar una identidad «auténtica» a través de diferentes medios y acciones artístico-culturales, físicas y virtuales, que son, en última instancia, un medio eficaz de legitimación del colectivo. Dreyfus-Armand se

13 GÁLLEGO SERRANO, 1984, [s. p.].

14 Para profundizar en las conexiones entre el arte español y la identidad nacional, véase CALVO SERRALLER, 1988, pp. 21-37.

15 GÁLLEGO SERRANO, 1984, [s. p.].

16 CHUECA GOITIA Y CASSOU, 1969, [s. p.].

17 XURIGUERA, 1974, p. 18.

18 Para esta afirmación hemos vaciado las siguientes revistas: *Artes: exposiciones, estudios, crítica*; *Gazeta del Arte: exposiciones y subastas*; *Blanco y Negro* o *Cuadernos Hispanoamericanos*. Normalmente, las referencias a la «Escuela española de París» aparecen recogidas en secciones dedicadas a detallar la agenda cultural y expositiva del momento, firmadas por importantes figuras de la crítica como José María Moreno Galván, Sebastià Gasch, Enrique Azcoaga, Isabel Cajide, Teresa Soubriet o Antonio Manuel Campoy.

refiere a este tipo de acciones como «manifestaciones simbólicas de afirmación de la identidad»,¹⁹ una suerte de refugio de la idiosincrasia nacional, progresista y democrática, en línea con los preceptos liberales y los valores defendidos por la Segunda República.

Encuentros y analogías para la construcción de un relato en colectivo: espacios de confluencia de los artistas españoles en París

La legitimación de la identidad exílica y la lucha antifranquista atravesaron, en mayor o menor medida, tanto la producción plástica como numerosas de las iniciativas culturales de los artistas españoles residentes en la capital francesa. Junto a ello, existieron también otros espacios y fórmulas abiertamente militantes, como la adhesión a agrupaciones políticas como la Unión de Intelectuales Españoles. Al mismo tiempo, a la proximidad geográfica y espiritual del grupo —la práctica totalidad de estos artistas vivían en el barrio de Montparnasse—²⁰ ha de añadirse la presencia de una figura que sobresale a modo de faro guía, tanto en el plano plástico como en el moral: el malagueño Pablo Picasso. Estas pautas son señaladas, por autoras como la ya citada Caws, a modo de prototipo en los procesos de consolidación de las agrupaciones artísticas de época contemporánea (siglos XIX y XX).²¹

Desde el punto de vista sociopolítico, medios de masas como el *Boletín de la UIE* (1944-1948) reafirman, como formas de expresión de la camaradería y fraternidad de las que hacía gala el grupo, la consciencia y la autorreferencialidad del círculo parisino. Ya en su primer ejemplar, de diciembre de 1944, encontramos un número más que significativo de artistas españoles, el «Grupo de compañeros que constituyeron la UIE»,²² cuyos nombres fueron recurrentes en las exposiciones, comunicados y otros espacios de construcción de la identidad republicana en colectivo. El listado incluye a Pablo Picasso —cuyo nombre aparece el primero en este inventario de apoyos, antes incluso que el de los miembros del comité de la revista—, nombrado presidente de honor en 1945;²³ Joaquín Peinado, secretario de la Sección de Artes, cargo que compartía con Joan Rebull y el compositor Salvador Bacarisse; Pedro Flores, Hernando Viñes y Baltasar Lobo —incorporado este último al apartado de «Adhesiones hasta el 30 de noviembre de 1944»—, al igual que los nombres que siguen a continuación, seleccionados por su ocupación artística, a saber: Ginés Parra, Luis Fernández, Emilio Grau Sala, Antoni Clavé, Óscar Domínguez, Apelles Fenosa y Honorio García Condoy.²⁴ El número de enero-febrero de 1945 reproduce un manifiesto dirigido al Front National des Arts, cuyo contenido ideológico —así como las dos firmas que se añaden a los artistas arriba citados, en concreto, las de Francisco Bores e Ismael González de la Serna— es especialmente llamativo:

Queridos compañeros: Habiendo sido informados de la creación de un Frente Nacional de las Artes, los artistas españoles —pintores y escultores—, republicanos, agrupado en la UIE, venimos a ofreceros nuestra adhesión calurosa / Nuestro país ha sido uno de los primeros a tomar las

19 DREYFUS-ARMAND, 2000, p. 263.

20 HEROLD-MARME, 2017, pp. 679-686.

21 CAWS, 2021, pp. 231-238.

22 «Grupo de compañeros que constituyen la UIE», *Boletín de la UIE* I, 1, París, diciembre (1944), p. 6.

23 «Crónica», *Boletín de la UIE* II, 8-9, París, julio (1945), p. 12.

24 «Grupo de compañeros que constituyen la UIE», *Boletín de la UIE* I, 1, París, diciembre (1944), p. 6.

armas contra la dictadura hitlero-fascista, y nosotros sabemos mejor que nadie que de la unión de nuestros dos países. Por eso sería para nosotros una satisfacción y un honor, si quisierais acogernos en el Frente Nacional y contarnos entre los más ardientes servidores de la causa que defendéis y de la lucha que sostenéis contra nuestro enemigo común, el fascismo.²⁵

La importancia histórica y documental del boletín, que recoge de forma pormenorizada las diferentes actividades llevadas a cabo por sus simpatizantes, permea la inmediatez de estos datos y permite distinguir las líneas temáticas y de acción que definieron las señas identitarias de los artistas españoles de París. Desde el empleo simbólico de figuras como las de Antonio Machado o Federico García Lorca, referentes en la construcción genealógica del imaginario prorrepblicano, a las citas al Quijote, releído desde el rechazo al nacionalcatolicismo franquista, cuyos «malandrines» representantes «desarman espiritualmente al pueblo haciéndoles creer en la virtud del quijotismo, impotente y, por consecuencia, contrarrevolucionario».²⁶ El boletín se hizo también eco de todas aquellas exposiciones en las que participaron los artistas exiliados o prorrepblicanos residentes en la Francia del momento y, en concreto, de las celebradas a partir de la liberación de la capital. De este modo, el grupo participó en lo que Miriam M. Basilio ha convenido en denominar «cultura de las exposiciones», pensadas como métodos propagandísticos de unión nacional, con un mensaje y vocación ideológica muy claros.²⁷ Al concepto de Basilio es posible añadir la idea de «oleada», pues, a excepción del breve parón que se observa durante los años de la ocupación (1940-1944) —y que, como veremos, no implicó un cese total de la actividad expositiva, aunque sí un cambio importante en sus agentes y en sus objetivos—, la actividad cultural fue especialmente fértil. Una de las razones que explica esta efervescencia fue la esperanzadora posibilidad de recuperación o reinstauración de la República en España, fruto de la caída de los regímenes totalitarios en Europa occidental. La confluencia de artistas españoles mundialmente asentados convirtió aquellas muestras en altavoces globales del debate político en torno a la situación dictatorial de la España franquista.

Una de las más célebres, como plataforma propagandística y paradigmática de la Guerra Civil por su proyección internacional, fue la experiencia del Pabellón de la República de 1937, que formó parte de la «Exposición Internacional de las Artes y Técnicas en la Vida Moderna de París».²⁸ La presencia republicana en aquel evento supuso un punto de inflexión en la narrativa como colectivo del grupo de artistas españoles, ya que resultó la primera gran afirmación de su compromiso con la causa antifranquista. Junto a la iniciativa del pabellón —una de las pocas, si no la única, que protagonizó y financió el Gobierno republicano en el exilio—, entre 1936 y 1939, los artistas de París perfilaron aquel compromiso con la participación en otras muestras colectivas destinadas a la recaudación de fondos para los damnificados por el conflicto, auspiciadas por asociaciones políticas y culturales francesas y francoespañolas.

El Centro Cervantes fue uno de esos espacios de participación común y de solidaridad francoespañola; fundado por intelectuales franceses como Jean Cassou, en él se planeó la celebración de una exposición colectiva, en abril de 1938 —que finalmente no se

25 «Crónica», *Boletín de la UIE* II, 2-3, París, enero-febrero (1945), p. 8.

26 LLANOS, 1946, p. 4.

27 BASILIO, 2013, p. 75.

28 MARTÍN MARTÍN, 1983 y ALIX TRUEBA, 1987.

llevó a cabo—, a la que habrían acudido Picasso, De la Serna, Miró, Hernández, González, García Condo y Celso Lagar, por citar algunos.²⁹ Junto a las asociaciones, hubo otros espacios de debate sobre la ayuda a los refugiados republicanos, gérmenes de este tipo de iniciativas, como la Conférence Internationale d'Aide aux Réfugiés Espagnols, en la que se exigía el cierre de los campos de concentración en los que miles de exiliados debían sobrevivir en condiciones insalubres e inhumanas.³⁰ Al calor de esta conferencia se organizó una exposición, en la Galerie Jeanne-Bucher-Myrbo de París, en beneficio de los niños españoles.³¹ Inaugurada en el mes de julio de 1939, en ella concurren, entre otros, Óscar Domínguez, Francisco Bores, Hernando Viñes, Pablo Picasso o Joan Miró, junto a un grupo de más de setenta artistas de nacionalidades diversas.³² Precisamente por su vinculación con el contexto de los campos de concentración para refugiados españoles, creemos importante citar, como broche final a esta sucesión de exposiciones celebradas en vísperas de la Segunda Guerra Mundial, la que tuvo lugar en la Maison de la Culture de París entre los meses de mayo y junio de 1939.³³ Bajo el patrocinio de Pablo Picasso, y junto a los artistas ya citados, la muestra incluía obras realizadas en los campos: esculturas con miga de pan, guitarras hechas con latas de sardinas, poemas y pinturas que evocaban no solo la vida en los campos de concentración, sino también un pasado que se había dejado atrás, como una retrospectiva nostálgica y memorial de lo vivido.³⁴

Picasso en la encrucijada: el papel del malagueño en la consolidación del colectivo de artistas antifranquistas españoles de París

Aunque el uso sistemático de la figura de Picasso en los diferentes espacios de encuentro prorrepblicano —boletines culturales, diarios, exposiciones, etc.— tiene una connotación política eminentemente instrumental, su papel como guía plástico, ideológico y moral del grupo resulta incuestionable. Miguel Cabañas Bravo ha estudiado en profundidad las conexiones entre el artista y el grupo de españoles antifranquistas de París: interacciones que van desde la ayuda económica, tanto a la causa en general como a determinados artistas en particular —a quienes ayudó a salir de los campos de concentración del sur de Francia—, a la convivencia diaria y el apoyo prestado durante los duros años del dominio nazi.³⁵ Citas como las que recoge Mercedes Guillén en la biografía del pintor son sintomáticas de la idealización o mitificación del «genio» picassiano, fruto tanto de su labor humanitaria como de su autoridad e influencia internacional en la revolución plástica del siglo XX:

29 TUSELL GÓMEZ, 1993, pp. 77 y 81 y CABAÑAS BRAVO, 2008, p. 5.

30 El diario francés *L'Humanité* dio gran cobertura a las noticias que derivaron de la conferencia, además de información sobre sus participantes, entre quienes acudieron delegados de más de una veintena de países, como Louis Aragon o Pablo Neruda; véase GUERRA CABRERA, 2020, p. 85.

31 HEROLD-MARME, 2017, p. 155 y CABAÑAS BRAVO, 2008, p. 5.

32 FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, 2001, p. 81.

33 Esta exposición ha servido a algunos autores para discutir sobre la existencia, o no, de un «arte del exilio», ¿es posible referirnos a tal concepto?, ¿a qué parámetros responde?, ¿debe asumirse una temática bélica o de la retirada?, ¿ha de ser un arte hecho por exiliados? Véanse FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, 2005 y 2015 y ALTED VIGIL y ÁZNAR SOLER, 1998.

34 GUILLÉN, 1975, p. 35.

35 Uno de sus trabajos más recientes en torno al tema puede verse en CABAÑAS BRAVO, 2019.

Era como un padre para todos nosotros. Y padre le llamábamos para nombrarle delante de la gente. El mismo Sabartés compartía este sentimiento, y en las notas que nos escribía decía a veces: *El padre está bien, el padre está en París...* Sin darnos cuenta, instintivamente, nos cobijábamos en esa paternidad que tanto tenía de tierra, de patria, la tierra, la patria que acabábamos de perder.³⁶

Esta idea de Picasso como bastión de la memoria republicana para muchos exiliados se repite con asombrosa frecuencia. Ejemplos como el famoso Fondo Picasso, que hemos querido leer como una declaración de intenciones, más allá de un simple homenaje o agradecimiento a la reciente donación económica que el malagueño habría aportado a los niños españoles, son clave en la disquisición de este comportamiento. Creado el 25 de diciembre de 1938, el documento publicado en el diario *Voz de Madrid*, editado en París, hace las veces de texto programático en el que se recogen una serie de principios muy claros, como el que citamos:

Es obligación moral de todas las personas a quienes, por su condición, incumbe la defensa de la cultura humana, hacer un esfuerzo cada día más intenso y eficaz a favor de las poblaciones civiles, víctimas de las doctrinas de guerra y destrucción totalitarias, y muy particularmente a favor de los niños en cuyas vidas, bien de la humanidad entera, se cifra el porvenir de la nación y de la democracia española.³⁷

Y no solo esto, si no que el sentimiento devocional hacia Picasso, como padre del grupo de españoles antifranquistas de París, se repitió en una fecha tan temprana como el 5 de octubre de 1944. Tal día, coincidiendo con la adhesión del malagueño al Partido Comunista Francés y con la inauguración del Salón de Otoño o de la Liberación, el grupo de artistas de la Unión Nacional de Intelectuales Españoles (UNIE), «reunido fraternalmente» en París, enviaba una carta al pintor en la que se decían «orgullosos, todos los firmantes, de que sea de nuestra tierra, le enviamos la expresión más viva de nuestro entusiasmo y de nuestra devoción y amistad».³⁸ Así, el peso del artista en el discurso antifranquista posterior a la liberación de París continuó siendo igualmente significativo y convivió con esa efervescencia expositiva a la que antes nos referíamos. Casi una veintena de exposiciones con vocación republicanista fueron celebradas en el París liberado entre 1944 y finales de la década de 1950. Sin ánimo de ser exhaustivos, apuntaremos algunas como la organizada por los integrantes de la UNIE, la primera celebrada tras el armisticio en la Galerie Roux-Hentschel de París, bajo el título «Quelques peintres et sculpteurs espagnols de l'École de Paris». En la invitación a la muestra, el nombre de Picasso aparecía en primer término, seguido de Bores, Clavé, Domínguez, Peinado, Palmeiro, Christiane Bertin, Parra, Flores, Viñes, Celso Lagar, Mateo Hernández, Con-

36 GUILLÉN, 1975, p. 10; cursiva en el original.

37 «Fondo Picasso», *Voz de Madrid*, París, 31 de diciembre (1938), p. 2. Los firmantes de este manifiesto son los que siguen: Mateo Hernández, Joan Miró, Aurelio Arteta, Joaquín Sunyer, Roberto F. Balbuena, Francisco Bores, Arturo Souto, Pere Creixams, Luis Bagaría, Manuel Humbert, Emili Grau Sala, Ricardo Arrúe, Ismael de la Serna, Honorio G. Condoy, Luis Fernández, Javier Bueno, Hernando Viñes, Julián Tellaeche, Joaquín Peinado, Luis Bernal, Julio González, Óscar Domínguez, Mario Vives y Francisco G. Macías, entre otros.

38 Carta manuscrita dirigida por los integrantes de la UNIE a Pablo Picasso, el 5 de octubre de 1944, en París. Entre los firmantes destacan M. Cardona, Palmeiro, Clavé, Fenosa, Grau Sala, Condoy, Lobo, Peinado, Domínguez, Flores o Parra; 515AP/E/23, Musée National Picasso, Paris, Fonds d'archive privées Pablo Picasso.

doy, Lobo y Fenosa. También en el mes de junio se celebró la «Exposition d'art catalan moderne» en la Galería Altarriba de París, organizada, en este caso, por la Asociación de Solidaridad Catalana y en la que se exhibieron, entre otras, obras de Picasso, reclamo más que solicitado en este tipo de eventos.³⁹

Esta exaltación cultural, que sucedió a la victoria frente a Alemania, encontró su punto más álgido en el año 1946, momento en el que tuvieron lugar en París la exposición «Artistes Ibériques de l'École de Paris», en la Galerie Drouant-David de la ciudad,⁴⁰ y, aunque algo anterior —celebrada durante el mes de febrero—, la «Exposition d'arts plastiques», organizada por el Comité de Coordinación Artística Franco-Español —presidido por Picasso y en beneficio de la resistencia en España— y celebrada en la Galerie Visconti. El propio Jaume Sabartés se encargó de cubrir esta muestra en una crónica publicada en el *Boletín de la UIE*, en la que no dudó en referir «el anhelo artístico que les impulsa: afán de liberación espiritual, de librar oprimidos y fomentar un revuelo de esperanzas, agitando su lirismo de hermandad a pesar de la frontera pirenaica».⁴¹ La importancia de estas exposiciones, que podemos leer como foros de debate político sobre la cuestión dictatorial en España y la situación de la República en el exilio, alcanzó también su cénit en 1946, gracias a la famosa exposición titulada «El arte de la España republicana: Artistas españoles de la Escuela de París», importante paradigma de la proyección internacional de ese tipo de acciones culturales.⁴²

Celebrada en Praga a lo largo del mes de enero de 1946, y trasladada más tarde a Brno y Bratislava, la muestra gozó de una importante carga simbólica al constituir una forma de exportación cultural a los países simpatizantes del Gobierno republicano en el exilio. Lejos de ahondar en pormenores *de facto*, sí queremos reflexionar sobre algunas cuestiones que nos parecen clave. En primer lugar, y si bien es cierto que las obras que allí se expusieron no tenían una connotación política evidente, son varias las pistas que permiten realizar lecturas alternativas a lo estético-formal: desde el título, en el que se habla de «republicanos», lo que legitima, en cuanto que cita, a los «españoles de la escuela de París»; pasando por la difusión de la misma, que llevó a cabo el órgano de la UIE; hasta llegar a los artistas implicados —Bores, Clavé, Condo, Domínguez, Fernández, Fenosa, Flores, Balbino Giner, Julio y Roberta González, Mateo Hernández, Lobo, Palmeiro,

39 HEROLD-MARME, 2017, p. 322.

40 Tal y como reza la invitación original, la exposición tuvo lugar del 21 de junio al 6 de julio de 1946 y contó con la presencia de Picasso —de nuevo, el primero en la lista de artistas—, Clavé, Domínguez, Flores, Fernández, Lagar, Manuel, Palmeiro, Parra, Peinado, Viñes, Bores, Condo, Fenosa, Lobo, Yepes, Mateo Hernández y Jacinto La Torre; el catálogo incluía poemas de Paul Éluard; véase HEROLD-MARME, 2017, pp. 323-324.

41 SABARTÉS GUAL, 1946, p. 7. En enero de 1947 fue organizada otra exposición en beneficio de la Cruz Roja, cuya existencia, como buena parte de las que aquí se recogen, se conoce gracias a invitaciones de la época. La muestra en cuestión, de «Arte Franco-Español», tuvo lugar en la parisina Galería Barreiro, y parece que a su inauguración asistieron secretarios de las Embajadas de Norteamérica y Suecia, además de otras importantes personalidades de la intelectualidad y la prensa francesas.

42 La exposición, celebrada en la Galería Mánes de Praga, bajo la organización de la Société des Artistes Mánes y de la Federación de Pintores y Escultores Checos, fue inaugurada el 28 de enero de 1946. A ella acudieron la práctica totalidad de los artistas expuestos, a excepción de Picasso, y se insertaba dentro de una serie de actos prorrepúblicanos celebrados en todo el territorio. En una crónica sobre la misma publicada en el *Boletín de la UIE*, Peinado recuerda que, en 1936, fueron muchos los voluntarios checos que viajaron a España para luchar por la República, y destaca de la muestra «que las atenciones y agasajos de que fuimos objeto por todas partes no fueron sino homenaje de simpatía y de admiración rendido a nuestra República, en nuestras modestas personas»; véase PEINADO, 1946, p. 7.

Parra, Peinado, Picasso, De la Serna, Viñes o Manuel Viola— y a los intelectuales antifascistas que participaron en la redacción del catálogo: Tzara, Éluard y Cassou. Existe, además, una carta enviada al presidente de la República en el exilio, José Giral, que sintetiza el sentido de la muestra y refuerza la identidad de los firmantes. En ella, los artistas se declaran «modestos representantes de la República Española» y se despiden deseando «el rápido y definitivo restablecimiento de nuestra querida república».⁴³

Pese al empeño del grupo, la participación directa del Gobierno republicano en aquella iniciativa fue muy leve, casi inexistente. Es más, el Gobierno en funciones, que lidiaba entonces con numerosas rencillas internas, no tomó partido, o apenas lo hizo, en muchas de las manifestaciones artísticas comprometidas.⁴⁴ De hecho, en aquella misiva a José Giral, los artistas republicanos le pedían que enviara su agradecimiento oficial al patronato de Checoslovaquia, a lo que el presidente contestó con una carta modelo del Ministerio de Información del país un mes después. Esta actitud resulta cuando menos ambigua, si tenemos en cuenta que el país checo acabó reconociendo a la República española en agosto de 1946, es decir, tras la exposición.⁴⁵ Artistas como Baltasar Lobo pusieron el grito en el cielo ante la falta de compromiso del propio Gobierno republicano; y parece que los grupos anarcosindicalistas también lamentaron el escaso apoyo que la Administración había prestado al ámbito cultural tras el fin de la Segunda Guerra Mundial.⁴⁶ Por todo ello, la exposición de Praga demostraba que la labor diplomática había quedado en manos de los artistas y dejaba al descubierto las numerosas carencias y disputas fruto de la pluralidad del imaginario republicano, que desembocaron, finalmente, en la ineffectividad de las instituciones oficiales en el exilio.

Sea como fuere, y al margen de estas tensiones, la actividad antifranquista continuó en el París republicano a lo largo de la década de 1950. En 1951, como respuesta, o más bien como rechazo absoluto a la «I Bienal Hispanoamericana de Arte» organizada por la Administración franquista, se promovieron, a instancia de Picasso y a lo largo y ancho de la cartografía del exilio, las denominadas «contrabienales».⁴⁷ En el famoso manifiesto, firmado por el malagueño y secundado por muchos de los artistas republicanos antifranquistas de París, se buscaba visibilizar la realidad oculta bajo aquella amable propuesta, una estrategia de afianzamiento del poder franquista con la que legitimar el mantenimiento político del régimen.⁴⁸ Junto al manifiesto, publicado en algunos medios latinoamericanos como *El Nacional*,⁴⁹ se celebró una exposición en la galería Henri Tronche de París, cuyas imágenes se esconden, sin pie de foto, entre las páginas del libro *Conversaciones con los artistas españoles de la Escuela de París*, publicado en España sin haber sufrido ni uno solo de los tijeretazos de la censura.⁵⁰ Asimismo, la «Exposition

43 Carta del 4 de marzo de 1946 dirigida por los artistas de la exposición al presidente de la República, José Giral.

44 DREYFUS-ARMAND, 2000, pp. 243-259.

45 TUSELL GÓMEZ, 1993, pp. 176-184.

46 PINTADO, 1947.

47 Véase, en este mismo volumen, el capítulo de Miguel Cabañas Bravo.

48 CABAÑAS BRAVO, 1996, pp. 303-326.

49 El manifiesto fue publicado en varios medios, entre ellos *El Nacional* de Caracas, el 6 de septiembre de 1951, y el *Correo Literario* de Madrid, el 1 de noviembre de ese mismo año.

50 En *Conversaciones con los artistas españoles de la Escuela de París*, de 1960, existen varias fotografías en las que puede distinguirse a los miembros del colectivo parisino, entre ellas, la imagen que mencionamos en el texto fue tomada durante la inauguración de la famosa «contrabienal», si bien el pie de foto solo recoge a sus protagonistas y la mención a la presencia de «algunos artistas hispanoamericanos».

hispano-américaine» contó con un cartel promocional cuyo dibujo había sido realizado por Picasso y en el que se representaban las efigies de Don Quijote y Sancho Panza sujetando una paloma. Esta circunstancia, unida a la fecha escogida para su inauguración, el famoso «Día de la Raza», remite al imaginario nacional de la tradición hispánica, punto de confluencia de las identidades franquista y republicana. Aquellos guiños y homenajes a los grandes «maestros» y «mártires» de la historia española, pasada y reciente, fueron también motivo de enfrentamiento entre los núcleos de españoles republicanos repartidos por la geografía francesa. En concreto, el famoso «Salon international de l'art libre en hommage à Federico García Lorca», organizado por la Association des Artistes et Intellectuels Espagnols en France e inaugurado en diciembre de 1953, fue objeto de gran confrontación y duras críticas por parte de algunos artistas del círculo tolosano.

Tensiones y algún desencuentro. El foco artístico de Toulouse: una oposición legitimadora del grupo de españoles en París

La oposición, en ocasiones manifiesta, entre los artistas antifranquistas de París y el núcleo de españoles en Toulouse arroja también luz a la delimitación y caracterización de la idea del colectivo parisino como grupo cohesionado y refuerza su carácter singular. En este sentido, ya en los años treinta del pasado siglo se percibía una clara polarización entre los artistas que recalaron en París, «de tipo pequeño burgués e intelectual», y los que llegaron al suroeste, alrededor de la capital del Alto Garona, que tenían una base popular y sindical.⁵¹ Además, al ambiente cultural y el impacto y la proyección internacionales de París, como núcleo artístico por antonomasia ya desde los años veinte, debe añadirse la ausencia, en Toulouse, de un aparato crítico sistematizado que regulase la existencia de un grupo artístico como el de la capital gala.⁵² Y aunque ambos focos centraron sus intereses en la defensa de la identidad republicana, como a continuación veremos, los métodos empleados para tal empresa fueron desiguales.

Uno de los argumentos que podrían explicar este hecho radica en la falta de hegemonía en la organización de iniciativas antifranquistas por parte del Gobierno de la República en el exilio. Esta circunstancia debió estimular la progresiva ruptura interna del discurso político republicano, marcado en el ambiente tolosano por la órbita de la CNT (Confederación Nacional del Trabajo) y del MLE (Movimiento Libertario Español), muy distinto al círculo comunista y a los intereses del grupo de españoles de París. La tradición política sindicalista y obrera del Mediodía francés, así como su mayor proximidad con la península favorecieron la rápida reorganización de grupos políticos entre cuyas máximas destacaba la movilización cultural.⁵³ En particular, fueron la CNT y la SIA (Solidaridad Internacional Antifascista), junto al MLE, quienes comenzaron a organizar las diferentes ediciones de exposiciones en las que la idea de «arte español en el exilio» se alzaba como protagonista. Las dos primeras, «L'art espagnol en exil», celebrada en 1947 en la Cámara de Comercio de Toulouse —en la que se dieron cita tanto artistas del colectivo de París como otros residentes en Toulouse—, y «Artistes espag-

51 IZQUIERDO EXPÓSITO, 2010, p. 31.

53 CABAÑAS BRAVO, 2014, pp. 228-229.

52 DOMERGUE e IZQUIERDO EXPÓSITO, 2003, pp. 284-285.

nols en exil», en 1952 —ubicada en el mismo espacio y auspiciada por la famosa activista Federica Montseny—,⁵⁴ fueron designadas mediante una terminología que se convertía, en sí misma, en agente ideológico y diferencial con respecto al núcleo parisino. Este último, como hemos podido comprobar, se cobijaba bajo epítetos como «ibéricos», «españoles» o, a lo sumo, «republicanos», una actitud que dista del revolucionarismo intrínseco a la idea de «exiliados» expuesta en los espacios tolosanos. Aunque quizás no de forma intencionada, esta amortiguación de la identidad exiliar del círculo de París en actos públicos y colectivos pudo facilitar la apropiación que, durante la ocupación, las autoridades franquistas, al amparo del régimen de Vichy, hicieron de muchos artistas republicanos. Esta fue también una de las grandes críticas que desde el ámbito tolosano se profirieron contra aquellos que, al quedarse en el París ocupado, tomaron partido en iniciativas promovidas por Falange.

Otro rasgo condenatorio fue la reprobación con la que desde Toulouse se juzgó a muchos artistas españoles de Montparnasse, al considerarse que privilegiaban sus experiencias plásticas en detrimento del discurso político-militante. Un ejemplo paradigmático es el del pintor José García Tella —ampliamente estudiado por la doctora Amanda Herold-Marmer—,⁵⁵ fuertemente vinculado al grupo anarquista y a los círculos de la CNT y del MLE, colectivos que, en general, miraban con recelo a la nómina de París. Tras revisar los diferentes ejemplares de revistas de vocación anarcosindicalista —como *Solidaridad Obrera. Suplemento Literario (SOSL)*; *CNT: Órgano Oficial del Comité Nacional del M. L. E en Francia* o *Cénit: Revista mensual de Sociología, Ciencia y Literatura*—, no solo por lo que se dice, sino también por aquello que se obvia, es posible afianzar esta hipótesis.

La génesis de estas duras críticas la encontramos, entre otras, en las exposiciones celebradas en el París ocupado y organizadas por entidades de filiación franquista, en las que participaron artistas comprometidos ideológicamente con la República. No cabe duda de que aquel fue un periodo turbulento y difícil para los creadores asentados en la capital, cuya actividad se vio mermada debido, entre otras razones, al condicionamiento y a las prohibiciones solicitadas por el embajador de la España del régimen en París, José Félix de Lequerica, al colaboracionista mariscal Pétain. Estas limitaciones se hicieron efectivas en mayo de 1940 e imponían la suspensión de la actividad de los «delincuentes rojos», tal y como Lequerica se refería a ellos en una larga lista de 800 nombres entregada al dirigente francés y entre quienes figuraba Picasso.⁵⁶ Sin embargo, ese «pintar para sobrevivir», para evitar castigos o deportaciones, no siempre fue entendido como tal, y suscitó críticas muy duras por parte de autores como Tella, quien, en el primer número del *SLSO*, de enero de 1954, a propósito del citado homenaje que la Association des Artistes et Intellectuels Espagnols rindió a la figura de Lorca, escribía:

La personalidad de los participantes me hace dudar de la sinceridad de este homenaje, que quizá oculta, o descansa más bien, sobre ideas comerciales bien definidas. De los 39 artistas que figuran en el catálogo y el nombre de Picasso, fuera de su orden alfabético, aclara bien mi linterna de la intención comercial de 39 artistas repito, 22 concurrieron a la Exposición de la Embajada de España y su concomitancia en ideas con el régimen franquista es bien definida.⁵⁷

54 IZQUIERDO EXPÓSITO, 2010, pp. 34-35.

55 HEROLD-MARME, 2018.

56 HEROLD-MARME, 2019, pp. 639 y 642.

57 GARCÍA TELLA, 1954, p. 4.

El pintor se refería claramente a la «Quinzaine de l'Art» de la Galería Charpentier, celebrada en París en 1942 —del 25 de septiembre al 18 de octubre— y organizada por Falange.⁵⁸ La exposición aneja, que tuvo lugar con motivo de aquella efeméride, contó, entre otros participantes, con la presencia de Honorio G. Condoy, Hernández, Grau Sala, José Palmeiro, Viñes, Clavé, Ginés Parra o Pedro Flores, quien habría recomendado a Óscar Domínguez y a Luis Fernández. En ella se expusieron obras alejadas de temas belicistas o vinculados al destierro, mientras que se privilegiaron otras con tintes y elementos propios del imaginario más castizo y nacional, como los toros, los bodegones, las gitanas, etc.,⁵⁹ lo que favoreció una sencilla resignificación de las piezas. En la carta de invitación a los artistas españoles se obviaba el hecho de que la muestra estuviera auspiciada por el ya mencionado José Félix de Lequerica.⁶⁰ En cualquier caso, negarse a participar, como hizo Luis Fernández cuando comprobó que Picasso no estaría presente, podía ser motivo de sospecha o, peor, de duras represalias. Así las cosas, Tella no dudó en culminar su crítica de la siguiente manera:

Nunca pensé que se pueda matar un hombre y rendirle un homenaje después, por los ismos que aprueban el régimen que tal hizo [...]. De los 17 restantes, acaudillado por Picasso —¿quién le engañó?— participa un grupo comunistoide, del que, sin dudar de su sinceridad en cuanto a Lorca, si nos asusta, sin embargo, esta vecindad de yugo y flecha, patrocinada por el embajador de España en persona, mecenas artístico que no compra jamás un cuadro [...] «¡EXTRAÑO Homenaje!».⁶¹

El caso de la revista *Cénit* (1951-1972) llama también la atención. Tras llevar a cabo el vaciado de la publicación, no hemos encontrado información sobre las exposiciones protagonizadas por los artistas españoles de París, como tampoco referencias al personaje o a la obra de Picasso, algo cuando menos extraño para los medios artísticos de la época. Las únicas alusiones al malagueño aparecen en alguna cubierta e incluyen reproducciones de dos de sus maternidades, a las que siempre acompañaba una férrea crítica al cambio de rumbo experimentado en su pintura. La primera, de febrero de 1952, dice: «Este cuadro nos revela el Picasso revolucionario, el gran Picasso que la sociedad ahogó, forzándole a la deformación del Arte, para atraer su atención y conquistar la gloria. Pero causa placer desenterrar al artista y al hombre, sepultados por el mercantilismo y la estupidez del mundo moderno».⁶² El segundo ejemplo, de diciembre de 1958, remite a una maternidad del período clasicista, cuando «aún era un pintor no dedicado a servir con extravagancias, el prurito de originalidad de un público de millonarios sin gusto artístico».⁶³ El hecho de que hayamos querido reparar en la figura de Picasso radica en su uso constante como piedra de toque en la práctica totalidad de las actividades prorrepúblicas del núcleo parisino, así como por la contradicción que esto supone con otros ejemplos, como el del pintor Vlaminck, a quien Federica Montseny dedicó un amplio ensayo publicado también en *Cénit*, en noviembre de 1958. Frente a la inexistencia de textos consagrados

58 GUERRA CABRERA, 2020, p. 115. Para más detalles sobre la «Quinzaine de l'Art», véase MURGA CASTRO, 2018.

59 HEROLD-MARME, 2017, pp. 285-286.

60 GUERRA CABRERA, 2020, pp. 115-120.

61 GARCÍA TELLA, 1954, p. 4.

62 *Cénit: Revista mensual de Sociología, Ciencia y Literatura* 62, febrero (1952), sobrecubierta; la obra en portada es *Madre con niño enfermo* (1903).

63 *Cénit: Revista mensual de Sociología, Ciencia y Literatura* 96, febrero (1958), sobrecubierta; la obra en portada es *Madre con niño* (1921).

a Picasso, resulta paradójico que se dedique un estudio a un artista cuyos escarceos con el nazismo fueron ampliamente conocidos y que Montseny disculpa al considerarlos «un minuto de debilidad y de cobardía en su vida».⁶⁴ Cuánto más interesante resulta esto si tenemos en cuenta que Vlamínck habría denunciado a Picasso ante a las autoridades alemanas poco antes de la liberación de la capital gala.

Es evidente, una vez más, que los grupos próximos a la CNT no eran muy devotos ni de Picasso ni de los artistas que giraban en torno a su órbita. Por consiguiente, esta crítica no es otra cosa que el paradigma de la legitimación de la existencia del grupo de republicanos españoles de la Escuela de París. Además, resulta un claro reflejo de las contradicciones constantes que marcaron las políticas del exilio republicano español. Sin embargo, el hecho de que estas diferencias no impidieran su participación en espacios colectivos se explica a través de su profundo sentimiento antifranquista. Porque, tal y como señala M.^a Paz Balibrea, es ese antifranquismo

un grado cero de la militancia exiliada republicana, un mínimo común denominador más allá de filiaciones políticas más concretas compartido por todo el exilio republicano. Es más, la participación activa en el antifranquismo es probablemente lo único que políticamente tuvieron en común la totalidad de esos exiliados. Cabría reflexionar por ello si «antifranquista» no habría sido políticamente mejor opción que «republicano» para calificar a este exilio y hacerlo políticamente relevante.⁶⁵

A este respecto, y como botón de muestra definitivo, nos parece clave traer aquí algunas pinceladas del informe que Luis González Robles y José María Moreno Galván, destacados en París en representación del Museo Español de Arte Contemporáneo, aportaron a la Dirección de la institución tras sus conversaciones con los artistas del foco parisino:

La mayor parte de nuestros artistas destacados en la capital francesa, lo están por las circunstancias de la guerra civil española, en calidad de exiliados políticos. Es sabido que [...] todos ellos pretenden hilar muy fino para que cualquier actividad que hicieren cara a España no se pudiera entender nunca como una renuncia de su actitud política o una pretensión de rendición incondicional al actual régimen español. / [...]. En esta lucha dual de conceptos se debate toda su actividad cara a España, sin que pueda decirse que adopten posiciones definitivas, porque ninguno de ellos quiere asumir una actitud individual, sino está refrendada por la aprobación del grupo [...]. / Por fin se realizó la reunión y, de todos los artistas reseñados⁶⁶ faltaron únicamente Antonio Clavé, Pedro Flores, Francisco Parra y Colmeiro [...]. Desde 1939 éste grupo actúa en el terreno colectivo por acuerdo de reuniones generales, y éste acuerdo mal podía tomarse si faltaban a la reunión cuatro de sus componentes.⁶⁷

La importancia de este documento es doble, pues, por un lado, remite a una actitud política común y de carácter colectivo, marcada por una «lucha dual» que responde a la

64 MONTSENY MAÑÉ, 1958, p. 2555.

65 BALIBREA ENRÍQUEZ, 2017, p. 54.

66 Estos «artistas reseñados» eran, junto a los cuatro citados en este fragmento, Francisco Viñes, Eloy de la Serna, Óscar Domínguez, Baltasar Lobo, Fenosa, Orlando Pelayo y Palmeiro.

67 Informe de Luis González Robles y José María Moreno Galván para tratar de incorporar a las actividades del Museo de Arte Contemporáneo a todos los grupos de artistas españoles de París [mecanografiado y firmado, 5 pp.]; Madrid, 7 de julio de 1956, sig. RESERVA 2851; donación de Rafael Fernández del Amo, Centro de Documentación Biblioteca MNCARS (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid).

incoherencia de algunas actitudes adoptadas por los artistas de París durante y tras la ocupación alemana. Por otro, nos habla también de una suerte de institucionalización del grupo, cuyas decisiones habían de ser «refrendadas» y «aprobadas» de manera colectiva.

Conclusiones. ¿Por qué hablar de política? La noción de «antifranquismo» en la denominación del colectivo de artistas españoles de París

La información que aportan González Robles y Moreno Galván resulta evocadora de la necesidad de relectura de determinadas categorías histórico-artísticas en clave política. Al principio de este trabajo proponíamos como objetivo final la demostración de la existencia de un grupo de artistas españoles afincados en París en calidad de grupo organizado, cuyos lazos ideológicos resultaban lo suficientemente estables como para poder legitimar esta apelación. A este respecto, ha podido constatararse que la definición historiográfica tradicional de la «Escuela española de París» resulta excesivamente amplia y neutral y huye de la vocación política con la que es posible leer a este colectivo artístico. En este sentido, creemos necesaria la referencia a aquel grupo como españoles antifranquistas de París, activos entre las décadas de 1930 y 1960, pero cuyos límites cronológicos incluyen diferentes grupos generacionales, lo que nos permite superar catalogaciones tradicionalistas basadas en parámetros temporales. Es precisamente esta diferencia generacional una de las razones que pudieron motivar la pérdida progresiva de su fuerza y la disminución de las iniciativas a ella anejas, consecuencia de la apertura franquista o de la integración de España en la ONU (Organización de las Naciones Unidas); dicho de otro modo, la pérdida definitiva de la esperanza por recuperar la España republicana y el triunfo o normalización del franquismo a nivel internacional.

Asimismo, el análisis del grupo de antifranquistas de París desde el prisma de la identidad ha permitido demostrar las concomitancias con las políticas promovidas por la Segunda República, ya no solo en materia nacionalista, sino también en lo que respecta a sus fórmulas de organización cultural. Las políticas expositivas republicanas anteriores a la Guerra Civil y, en concreto, aquellas más próximas al Frente Popular, resultaron premonitorias de las iniciativas expositivas posbélicas, como se observó en 1946 con la exposición de Praga, y contrastan con las de los círculos anarcosindicalistas del exilio francés en Toulouse.⁶⁸ En este sentido, las identidades que surgen de forma contrapuesta en ambos contextos geográficos reproducen, a pequeña escala, una situación política más amplia, como fue la del propio Gobierno republicano del exilio. Identidades que, como en el caso parisino, se midieron tanto en términos estéticos, a través del empleo de un lenguaje de vanguardia, como políticos, resultado de la militancia de los artistas y de las entidades implicadas. Paradójicamente, esta continuación basada en la defensa de la tradición a través de la regeneración y de la vanguardia fue reutilizada por el régimen y motivó un discurso apolítico que se ha prolongado hasta la actualidad. Es precisamente este canon metodológico el que, consideramos, resulta necesario repensar y subvertir.

68 Para profundizar en los precedentes y características de las políticas culturales de la Segunda República, véase PÉREZ SEGURA, 2002.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILERA CERNI, Vicente. «España en la XXIX Bienal de Venecia», *Punta Europa* 33, Madrid, septiembre (1958), pp. 134-139.
- *Ortega y D'Ors en la cultura artística española*, Madrid, Ciencia Nueva, 1966.
- ALIX TRUEBA, Josefina. *Pabellón español 1937: exposición internacional de París*, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1987.
- ALTED VIGIL, Alicia y AZNAR SOLER, Manuel. *Literatura y cultura del exilio español de 1939 en Francia*, Salamanca, AEMIC-GEXEL, 1998.
- BALIBREA ENRÍQUEZ, M.^a Paz. «Exilio y militancia», en M.^a Paz Balibrea (coord.), *Líneas de fuga. Hacia otra historiografía cultural del exilio republicano español*, Madrid, Siglo Veintiuno de España, pp. 54-57.
- BASILIO, Miriam M. *Visual propaganda, exhibitions, and the Spanish Civil War*, Reino Unido, Ashgate, 2013.
- CABAÑAS BRAVO, Miguel. *La política artística del franquismo. El hito de la Bienal Hispano-Americana de Arte*, colección Biblioteca de Historia, 30, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1996.
- «Picasso y su ayuda a los artistas españoles de los campos de concentración franceses», en S. Juliá Díaz (dir.), *La Guerra Civil Española 1936-1939*, Actas del Congreso Internacional, Madrid, noviembre 2006, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2008, pp. 1-34.
- «Entre París y Toulouse: los artistas españoles del exilio republicano en Francia», en M. Boeglin (dir.), *Exils et mémoires de l'exil dans le monde ibérique (XIIe-XXIe siècle)*, Bruxelles, Pie Peter Lang, 2014, pp. 209-232.
- «Picasso tras la Retirada: la ayuda a los artistas españoles en el exilio», *Sansueña: revista de estudios sobre el exilio republicano de 1939* 1 (2019), pp. 18-50.
- CALVO SERRALLER, Francisco. «Del futuro hacia el pasado: la conciencia histórica del arte español», en F. Calvo Serraller y T. Llorens Serra, *El siglo de Picasso*, catálogo de exposición, Madrid, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1988, pp. 21-37.
- CAWS, Mary Ann. *Encuentros creativos. Lugares de reunión en la modernidad*, Madrid, Cátedra, 2021.
- CHUECA GOITIA, Fernando y CASSOU, Jean. *Artistas españoles de la escuela de París*, catálogo de exposición, Madrid, Galería Theo, 1969.
- DOMERGUE, Lucienne e IZQUIERDO EXPÓSITO, Violeta. «Arte y exilio» en A. Alted Vigil y L. Domergue (coords.), *El exilio republicano español en Toulouse, 1939-1999*, Madrid-Toulouse, UNED-PUM, 2003, pp. 279-304.
- DORIVAL, Bernard. *La «Escuela de París» en el Museo de Arte Moderno*, Barcelona, México, Daimon-Manuel Tamayo, 1962.
- DREYFUS-ARMAND, Geneviève. *El exilio de los españoles republicanos en Francia. De la guerra civil a la muerte de Franco*, Barcelona, Crítica, 2000.
- FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Dolores. «Acerca de los artistas españoles en Francia y su relación con Picasso», en M. F. Mancebo, M. Baldó y C. Alonso (eds.), *L'exili cultural de 1939. Seixanta anys deprés*, Valencia, Universitat de València, 2001, pp. 77-90.
- «Complejidad del exilio artístico en Francia», *Migraciones y exilios* 6 (2005), pp. 23-42.
- «Les artistes plasticiens espagnols et l'exil en France. Un état de la question», en G. Dreyfus-Armand (dir.), *L'art en exil: les artistes espagnols en France*, París, Riveneuve, 2015, pp. 13-44.

- GÁLLEGO SERRANO, Julián. «Artistas españoles en París», en L. Caruncho Amat (dir.), *30 artistas españoles de la escuela de París*, catálogo de exposición, Madrid, Centro Cultural del Conde Duque, Ayuntamiento de Madrid, Concejalía de Cultura, 1984, [s. p.].
- GARCÍA GARCÍA, Isabel. «La interpretación de la obra y del mito de Picasso en la revista *Goya*», en M. Cabañas Bravo (ed.), *Imaginarios en conflicto. Lo español en los siglos XIX y XX*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2017, pp. 465-482.
- GARCÍA TELLA, José. «Pintura Moderna. Exposiciones», *Suplemento Literario de Solidaridad Obrera* 1, enero (1954), p. 4.
- GONZÁLEZ-RUANO, César. «Les Espagnols à Montparnase», *Tempo* 21, 31 de diciembre (1942), pp. 30-31.
- *Manuel de Montparnasse. (París 1940-1943)*, Madrid, Mediterráneo, [ca. 1943].
- «Ficha impresionista de veinte artistas españoles en París», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona* IV, 1-2, enero-febrero (1946), Barcelona, pp. 187-206.
- *Memorias: mi medio siglo se confiesa a medias*, Madrid, Tebas, 1979.
- GUERRA CABRERA, José Carlos. *Óscar Domínguez: obra, contexto y tragedia*, Santa Cruz de Tenerife, J. C. Guerra Cabrera, 2020.
- GUILLÉN, Mercedes. *Conversaciones con los artistas españoles de la Escuela de París*, Madrid, Taurus, 1960.
- *Picasso*, Madrid, Siglo XXI, 1975.
- HEROLD-MARME, Amanda. *L'identité artistique à l'épreuve: les artistes espagnols à Paris et l'engagement à partir de la Guerre civile (1936-1956)*, París, Institut d'études politiques, École doctorale de Sciences Po, 2017.
- «El arte y el exilio españoles en el París de la posguerra. El caso de José García Tella, hombre-artista», en S. Guilbault (comp.), *París pese a todo. Artistas extranjeros 1944-1968*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2018, pp. 190-201.
- «Falsificación, colaboración y contradicciones: la vida artística española en el París ocupado», en J. M. Bonet Planes (com.), 1939. *Exilio republicano español*, Madrid, Ministerio de Justicia, 2019, pp. 637-646.
- IZQUIERDO EXPÓSITO, Violeta. «Artistes espagnols en exil à Toulouse», en M. Rey-Delque (comp.), *Toulouse et les artistes espagnols de l'exil commissariat*, Tolosa, Mairie de Toulouse, 2010, pp. 28-37.
- LLANOS, Félix. «El Quijotismo, vicio nacional», *Boletín de la UIE* III, 22, septiembre (1946), París, pp. 3-4.
- LORENTE LORENTE, Jesús Pedro; SÁNCHEZ GIMÉNEZ, Sofía y CABAÑAS BRAVO, Miguel (coords.). *Vae victis!: los artistas del exilio y sus museos*, Gijón, Trea, 2009.
- MARTÍN MARTÍN, Fernando. *El pabellón español en la Exposición Universal de París en 1937*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1983.
- MONTSENY MAÑÉ, Federica. «Vlaminck fue anarquista», *Cénit: Revista mensual de Sociología, Ciencia y Literatura* 96, noviembre (1958), pp. 2554-2555.
- MURGA CASTRO, Idoia. «La Quinzaine de l'art espagnol: entre el exilio y la Ocupación», *Bulletin Hispanique* 120, 1, junio (2018), pp. 291-308.
- PEINADO, Joaquín. «La pintura española en Praga», *Boletín de la UIE* 16, marzo (1946), París, pp. 7-8.
- PÉREZ SEGURA, Javier. *Arte moderno, vanguardia y Estado. La Sociedad de Artistas Ibéricos y la República*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, 2002.
- PINTADO, Fernando. «Inutilidad del Gobierno republicano», *Solidaridad Obrera* 112, 7 de junio (1947), p. 4.
- RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, Juan, «Segunda generación», en M.^a Paz Balibrea (coord.), *Líneas de fuga. Hacia otra historiografía cultural del exilio republicano español*, Madrid, Siglo Veintiuno de España, 2017, pp. 152-161.
- SABARTÉS GUAL, Jaume. «El arte al servicio del ideal republicano español», *Boletín de la UIE* 16, marzo (1946), París, p. 7.
- SALAZAR HERRERÍA, María José. «Españoles en París. Blanchard, Dalí, Gargallo, Gris, González, Miró y Picasso. Colecciones del Museo Nacional Centro de Arte Reina

Sofía», en M.^a J. Salazar (comis.), *Españoles en París. Fondos del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, catálogo de exposición, Santander, Fundación Marcelino Botín, 1999, pp. 19-27.

TUSELL GÓMEZ, Javier. «Entre política y arte. Españoles de París en Praga (1946)»,

Artistas españoles de París: Praga 1946, catálogo de exposición, Madrid, Sala Casa del Monte (Caja de Madrid), 1993, pp. 73-197.

XURIGUERA, Gérard. *Pintores españoles de la escuela de París*, Madrid, Ibérico europea, 1974.

«La expresión de la idea contemporánea del mundo por las nuevas bellas artes técnicas»: la teoría del cine en tres filósofos exiliados

Matei Chihaia

Bergische Universität Wuppertal

Tres preguntas

En el proyecto monumental de una enciclopedia española en quince tomos, trazado por Manuel Sánchez Sarto para la editorial Atlante, en el exilio mexicano, el arte ocupa el octavo tomo, más precisamente «las artes y su evolución»; el lugar en el que se ubica la cinematografía, como apartado de un capítulo sobre la historia de los inventos, es el duodécimo volumen, dedicado a la técnica.¹ Este reparto nos dice algo sobre la problemática a la que se enfrentaba la teoría del cine en los años cincuenta del pasado siglo. El nuevo arte técnico, para la generación de los exiliados, era un fenómeno transicional: un invento demasiado reciente para que no prevaleciesen las condiciones técnicas sobre el potencial artístico.²

Este reparto enciclopédico nos anima a indagar en esta visión transitoria del cine que, además de ser proeza técnica y medio con un potencial de comunicación insólito, aspiraba también a establecerse como un arte contemporáneo. Sin pretender una visión completa de la producción teórica del exilio —demasiado amplia para ser sintetizada en un único capítulo—, podemos trazar las respuestas de tres intelectuales exiliados, María Zambrano, Juan David García Bacca y José Gaos, a las preguntas suscitadas por esta doble pertenencia al arte y a la técnica. Se trata de interrogantes que exigen consideraciones teóricas sobre el cine y cuya dimensión filosófica estuvo ya establecida en los años cincuenta:

1. ¿Cómo se relacionan las nuevas artes tecnológicas con las bellas artes tradicionales? O, dicho más concretamente: ¿puede considerarse el cine un «séptimo arte»? El lugar del *film* entre las artes ya había sido consolidado, durante la primera mitad del siglo xx, por ensayos como *Una cultura del cinema (Introducción a una estética del film)* (1930) de Guillermo Díaz Plaja o, dos años más tarde, por *Film als Kunst* (1932) de Rudolf Arnheim. Sin embargo, el cine como forma de producción colectiva y masiva, como tecnología moderna, no era aceptado de forma unánime como arte.

1 LÓPEZ-OCÓN CABRERA, 2020, pp. 233-235.

2 De hecho, la misma enciclopedia es un proyecto dinámico, abierto al progreso del mundo moderno. Lo muestra la importancia que ganan las infraestructuras de comunicación que acaban por recibir su propio capítulo. Este último apartado del

volumen doce, titulado «Medios de comunicación y de transporte», sustituye el final originalmente previsto, que era un capítulo entero sobre «los instrumentos bancarios y a la contabilidad comercial»; véase LÓPEZ-OCÓN CABRERA, 2020, p. 235, n. 99.

2. ¿Qué puede aportar el arte contemporáneo al pensamiento? O, dicho de otra forma: ¿puede prolongarse la filosofía del arte hegeliana más allá del siglo XIX y hasta un presente marcado por los nuevos inventos técnicos? O, en fin, en términos orteguianos, ¿es la manifestación de un nuevo humanismo o de una deshumanización acabada en el arte?
3. ¿Cómo deslindar la dimensión tecnológica de estas artes contemporáneas de su magnitud propiamente artística? O, para anticipar las «mediologías» de la segunda mitad del siglo y, sobre todo, la de Marshall McLuhan, ¿el medio de comunicación impacta en la producción, la difusión y la experiencia estética?

Estas tres preguntas fueron abordadas por numerosos ensayos teóricos durante la primera mitad del siglo XX, en medio de una efervescencia del cine artístico compartida por las vanguardias del mundo: la generación del 27, por ejemplo, estaba fascinada por el *Proyector de luna*.³ Posteriormente, los años cincuenta fueron un periodo en el que el vínculo del cine con la técnica volvía a inquietar a los filósofos: los interrogantes teóricos mencionados se hacían urgentes frente a —como escribe Antolín Sánchez Cuervo— «la quiebra de la razón tecnocientífica moderna que entonces se consumó, de manera catastrófica, al hilo de las experiencias totalitarias y de la guerra total»,⁴ urgencia resaltada, en tiempos de posguerra, por los ambientes urbanos industrializados a los que llevaban las rutas del exilio —Cuba, México, Venezuela...— y en una época en la que el auge de Hollywood coincidía con la virtualidad de una destrucción masiva por la bomba atómica.

Los límites de la cooperación

La vigencia de estas preguntas se explica también ante el telón de fondo de la situación de las bellas artes en el exilio. En México, por ejemplo, había una cooperación estrecha entre el arte plástico y el cine. Eran las oportunidades de difusión masiva, además de las necesidades económicas, las que impulsaban la cooperación con las productoras de cine, para las que se pintaban carteles y se ejecutaban trabajos gráficos. Las fronteras de las bellas artes y de una producción técnica colectiva se desdibujaban en talleres como el Estudio Imagen-Publicidad Plástica, fundado por Josep Renau en México.⁵ Por un lado, el arte de Renau estaba particularmente adaptado a esa apertura transversal que le permitía popularizar la estética vanguardista y propagar un estilo de representación distanciado, crítico y provocador. Los carteles son obras maestras en el arte de convertir títulos potencialmente románticos en montajes inesperados. Consideremos el cartel de *Camelia* (1953), de Roberto Gavaldón,⁶ en el que hay una superposición de imágenes casi surrealista; la cara de la mujer —la estrella del film que, según los hábitos del cartel, debía ocupar un lugar central— está medio tapada por una superposición de objetos que parecen fundidos con la mitad inferior de su cara: el vaso de champán, los dedos que lo sujetan, las hojas verdes de la flor, los pétalos manchados de sangre y, en primer término, una cabeza de toro que pone en duda la proporción de todos estos objetos; para una perspectiva realista, la flor es demasiado larga y el toro demasiado pequeño. Esta despro-

3 GUBERN GARRIGA-NOGUÉS, 1999.

4 SÁNCHEZ CUERVO, 2020, p. 282.

5 CABAÑAS BRAVO, 2014, p. 54.

6 Véase la versión original del cartel, pintado con pincel de aire y retocado en *gouache*, en RENAU y RENAU AYMAMI, 2010, p. 149; la mancha de sangre falta en muchas de las versiones que circulaban.

porción permite señalar una semejanza ominosa, de forma y tamaño, entre las cejas de la mujer y los cuernos del toro.

Por un lado, pues, los artistas lograban imponer su programa vanguardista en el marco de este nuevo arte del cine que, por colectivo y moderno, parecía idóneo para celebrar los programas estéticos de las vanguardias —como lo muestra, de forma prototípica, el *Guernica* de George Hessens y Alain Resnais, rodado algunos años antes—. Por otro lado, el cine no dejaba de ser una empresa, y las audacias formales y temáticas —como las que vemos en el cartel de *Camelia*— no se correspondían exactamente con el interés comercial de las productoras. *Camelia* no se comparaba con *Guernica*. Lo podemos notar en las «correcciones» realizadas para la impresión masiva y en los carteles alternativos internacionales, que limpian la mancha de sangre de la flor, quitan el vaso de alcohol, destapan la cara de la mujer, separan los objetos fundidos por el montaje y restituyen unas proporciones asequibles;⁷ en pocas palabras, cancelan la estética del distanciamiento defendida por Josep Renau y Manuela Ballester.

En ese contexto particular y, de manera general, favorable a la innovación que trajeron los años de la posguerra, los filósofos españoles exiliados no eran los únicos que se interrogaban acerca de la relación entre el arte y la técnica; sin embargo, destacan por su postura independiente y original. No dejan de advertir los límites de la cooperación entre el arte y la técnica, que necesitan una aclaración teórica. José Gaos termina la clase magistral sobre la *Historia de nuestra idea del mundo*, en 1967, con un capítulo sobre «las nuevas bellas artes técnicas» —punto final de una larga reflexión sobre el film—, comenzada con ensayos que datan de los años cincuenta. Estas artes, según el filósofo, no son solamente el resultado de una creación colectiva; además, expresan la idea contemporánea del mundo en conjunto, o en conjuntos mediáticos, como lo es el cine: «Lo que diferencia esencialmente de las bellas artes tradicionales a estas nuevas bellas artes, es la relación de unas y otras con la *técnica*».⁸ Frente a las épocas en las que se perfiló esta idea en obras individuales, lo contemporáneo es impactado por una técnica incompatible con el deslinde de obras maestras, géneros o artes específicos: por su producción industrial y su difusión masiva exige una nueva mirada que no es la de la historia del arte tradicional. La tesis de una diferencia «esencial» entre las bellas artes y estas artes nuevas —que forman un conjunto, una especie de magma en fusión, del que no emergen artistas, obras, o géneros—⁹ era una provocación en una época en la que ya se había desarrollado una ancha y profunda cooperación entre las vanguardias «clásicas», representadas por artistas consagrados, y la técnica —cooperación que incluso había sido teorizada por *Art et technique aux XIXe et XXe siècles* (1956) de Pierre Francastel—. No obstante, Gaos trata las nuevas bellas artes como simplemente «técnicas» —sin comentar obras específicas, como en otros apartados de la clase magistral—, y considera como un mismo conjunto las ondas Martenot (la «música de ondas») y el cine. Nos preguntamos en qué medida esa visión muy especial estuvo compartida por otros filósofos exiliados y puede remitirnos a un horizonte teórico común.

7 En vez de reproducir estos carteles, les invito a consultar el sitio de esta película en la IMDB (Internet Movie Database); disponible en línea: <https://www.imdb.com/title/tt0045593/> [consulta: 26-08-2022].

8 GAOS, 1992, p. 732; cursiva en el original.

9 *Ibidem*, p. 737.

Por cierto, en cuanto a su relación con los cineastas o las películas del exilio, ¿porqué, en los textos que hemos leído, el diálogo con el nuevo arte no llega nunca a ser un diálogo con los artistas? En la conocida entrevista con Max Aub, José Gaos recuerda un encuentro con Luis Buñuel en 1950, o poco después, en el exilio mexicano. Los caminos de los dos se habían cruzado más de una vez hasta aquel momento, según cuenta Gaos. Comienza con la Residencia de Estudiantes de Madrid, a la que Gaos iba a comer de vez en cuando y donde le llamó la atención la pareja desigual formada por Buñuel y Dalí; supone haberlo encontrado en la Casa de las Flores, aunque no recuerda una ocasión en particular; en tiempos de Guerra Civil coincidieron en París durante el año 1938, donde se trataron con regularidad, y volvieron a encontrarse en México, país de acogida de exiliados. A pesar de las semejanzas de sus trayectorias y de las afinidades generacionales, el testimonio de Gaos sobre Buñuel parece distanciado, y la actitud general frente al famoso cineasta es reservada, la de un espectador o un testigo más que la de un compañero. El encuentro en México, que fue el último, no dio lugar a un intercambio efusivo. Gaos cita literalmente las primeras palabras con las que saludó al director: «Bueno, te has convertido ya en una de las figuras internacionales de nuestro tiempo, ¿verdad?». ¹⁰ Hay un deje irónico en esta apreciación, y la conversación con Aub no dice en qué medida el encomiado lo tomó como un cumplido. Gaos se estaba refiriendo al éxito de la película *Los olvidados*, que había sido estrenada con gran repercusión en varios países. Si hacemos el cálculo desde la fecha de ese estreno, 1950, hasta el último encuentro mencionado, en París, resulta que no se habían visto durante unos doce años. Y no volverían a verse hasta la entrevista con Aub, a pesar de todo lo que podía unirlos. La actitud relativamente fría del filósofo frente al cineasta no tenía un motivo personal, más bien revela los sentimientos profundamente ambiguos que el cine evocaba a Gaos. Era incapaz de valorar *Los olvidados* como una versión hispánica de la corriente neorrealista, aquella propuesta estética, sumamente novedosa, que estaba fomentando una discusión internacional a comienzos de los años cincuenta y durante toda una década, hasta la publicación de *Teoría del cine. La redención de la realidad física* (1960), por Siegfried Kracauer. ¹¹

María Zambrano: la teoría del cine en forma de folletín

En ello contrastaba con otra filósofa de la Escuela de Madrid que, al contrario, eligió una actitud explícitamente cinéfila ¹² y se entusiasmaba con el neorrealismo. Entre los exiliados, María Zambrano fue quien intentó teorizar un humanismo cinematográfico desarrollado a partir de una interpretación original de los estrenos contemporáneos del cine neorrealista y de las obras tardías de Charles Chaplin. La filósofa firmaba en 1952, en la revista cubana *Bohemia*, el ensayo «El realismo del cine italiano» (figura 1); publicado el 1 de junio, abrió una serie de numerosas colaboraciones con esta revista popular ilustrada. ¹³ *Bohemia* era, en los años cincuenta, un medio de comunicación masivo

10 AUB MOHRENWITZ, 1984, p. 260.

11 TRUEBA MIRA, 2013, p. 76.

12 Un documental reciente resalta esta afición de toda una vida; cf. MOURIÑO LORENZO y ARROYO SERRANO, 2020.

13 ORTEGA HURTADO, 2016, p. 382. Se presenta a la autora como nueva colaboradora de la revista en ZAMBRANO, 1952a, p. 12.



Figura 1

Revista *Bohemia* 22, 1 de junio (1952), pp. 12-13.

—un editorial de 1952 habla de «un cuarto de millón de ejemplares»— con un compromiso social marcado, cercano a las fuerzas revolucionarias de este país.¹⁴ En dicho ensayo, Zambrano se manifiesta defensora de la dimensión filosófica que el nuevo arte alcanzaba en su forma neorrealista; para la alumna de Ortega,

la cámara es «un sentido más, un sentido analítico, descubridor de un tiempo nuevo y de nuevas dimensiones», que permite reflejar «la vida múltiple, de mil rostros, sorprendida, analizada en su ritmo, perseguida por nimios gestos fugitivos», y que nos adentra a través de la imagen precisamente a la condición más íntima y material de la vida humana, como son sus afecciones, y no las conceptualizaciones que se hacen de ella, porque «el arte cinematográfico sigue la pauta de la vida, es “a imitación de la vida”».¹⁵

El valor filosófico del cine en Zambrano se paga, sin embargo, con la negación de su dimensión artística, ya que lo propio del neorrealismo es la no representación: «Por primera vez en la historia del teatro y del cine, de las artes por esencia representativas no hay representación alguna, sino realidad».¹⁶ Esta realidad se manifiesta, no en la técnica de producción o puesta en escena, sino principalmente en la experiencia colectiva

14 «Apelación a la cordura» [editorial], *Bohemia*, 5 de octubre (1952), pp. 74-75. Sobre la dimensión revolucionaria, véase el número dedicado a Carlos Manuel de Céspedes (12 octubre de 1952) y su llamativa cubierta.

15 SOTO GARCÍA, 2021, p. 111; las citas son de ZAMBRANO, 1952a, 13.

16 *Ibidem*, p. 109.

posibilitada por el cine contemporáneo: unas películas sin argumento, sin decorado y sin actores, en las que las personas se involucran como en un sueño compartido.¹⁷ Para la filósofa, el nuevo arte era la manifestación de la crisis de su época. Como dice en una panorámica poshegeliana, el cine

nació en el momento en que la vida humana occidental entraba en una época dramática, como si viniera a ser el documento, a levantar el acta de la historia en su fase definitiva. Quienes crean que Europa anda al borde de extinguirse encontrarán en la aparición del Cine una corroboración de sus augurios. El Cine sería el epitafio de Europa. Aunque bien puede ser el acta de fe de su crisis de madurez.¹⁸

Según el artículo, la crisis europea se manifiesta en un arte que abandona la misión metafísica y, en vez de aspirar a representar la cara de Dios, como hace, por ejemplo, la pintura de Leonardo da Vinci, se restringe a la inmanencia del rostro humano, de la cara de nuestro planeta; porque «la esencia del cine es ser documento», la corriente del neorrealismo italiano es la máxima realización del arte cinematográfico.¹⁹ En esta tentativa de rescatar el cine por su veracidad se perfila un problema teórico. El nuevo arte fundamentalmente democrático y «per tutti» («para todos»), como dice la cita final de Leonardo da Vinci,²⁰ no es apenas arte. Las ilustraciones del artículo muestran la grieta implícita de este argumento: presentan lo ominoso de la coincidencia entre el papel y el actor, la divergencia entre los conceptos de «sueño» y «documento», movilizadas por Zambrano como si fueran sinónimos —con la explicación de que un documento perfecto debe tener en cuenta las fantasías y las quimeras del ser humano—. Efectivamente, la cámara no puede evitar cambiar la realidad social representada: «Ha terminado el film, como si fuera un sueño, y Lamberto Maggiorani debe retornar a su vida de siempre, con su esposa e hija».²¹ En la siguiente imagen, Vittorio de Sica trata de consolar al actor descompuesto que viene a pedirle trabajo. La mirada del director hacia la cámara, mientras Maggiorani seca sus lágrimas con un pañuelo, resalta el hecho de que estamos ya fuera de la ficción cinematográfica, pero, al mismo tiempo, es presentada como una metalepsis —recurso típico de la ficción— en la que el personaje sale de su papel, entre *Las Meninas* y la inesperada reivindicación de Augusto Pérez. Esta incertidumbre entre no ficción y ficción, entre documento y sueño, es la consecuencia de una postura teórica que ve el cine como una imitación perfecta de la vida.

Algunos meses más tarde volvía sobre el tema del cine en otro artículo para la misma revista, «Cine en la universidad» (7 de diciembre de 1952; figura 2), que celebra la labor del Departamento de Cinematografía de la Universidad de La Habana. Esta vez, el intento de establecer una forma de continuidad con las bellas artes tradicionales queda patente desde las ilustraciones: un retrato de Leonardo da Vinci —acompañado por una cita que afirma que el artista del Renacimiento «se hubiese apasionado por el nuevo Arte de haberlo conocido o presentado»— al lado de un fotograma del *Hamlet* (1948) de Laurence Olivier —«ejemplo de cómo el cine puede restituir originalidad a una obra de arte»— y una foto de «inscripciones alusivas al valor de la imagen en la sala de Proyec-

17 Sobre la importancia del sueño en la teoría del cine ulterior de Zambrano, véase SÁNCHEZ CUERVO, 2021.

18 ZAMBRANO, 1952a, p. 13.

19 *Ibidem.*

20 *Ibidem*, p. 109.

21 *Ibidem*, p. 13.



Figura 2

Revista Bohemia 49, 7 de diciembre (1952), p. 23.

ciones de la Universidad», más específicamente, una cita de Eisenstein: «Tenemos entre las manos un genuino milagro, un milagro de posibilidades técnicas y artísticas, apenas exploradas hasta ahora».²² La dimensión legitimadora de este conjunto de imágenes de un humanismo «eterno» —el artista Leonardo, la obra maestra *Hamlet* y la institución del humanismo europeo que es la Universidad— se advierte todavía más por su yuxtaposición, en la página doble de la revista, con un anuncio más efímero sobre los extractos de fragancias de Lanvin —«ARPEGE / RUMEUR / MY SIN / PRETEXTE / SCANDAL»—, que prepara las fiestas y los regalos de Fin de Año.²³ Muy al contrario de esta celebración del consumo, Zambrano ubica el cine en la prolongación directa del arte humanista, por lo que parece plausible que encuentre su lugar al lado de las humanidades, en la institución de Enseñanza Superior que es la Universidad. El artículo hace hincapié en la «audacia» que supone la introducción de «la más moderna de las Artes» —escritas siempre con mayúscula— en esta institución venerable; también recuerda la coincidencia del nacimiento del cine con la fase de la «deshumanización del Arte»: «Nunca el artista había estado tan solo», sin saber si esta soledad llevaría a una «libertad total» propicia a la creación o simplemente a dejarlo «incomunicado».²⁴

22 ZAMBRANO, 1952b, p. 23.

23 *Ibidem*, pp. 22-23.

24 *Ibidem*, pp. 23-120. El oxímoron del «aislamiento comunicable» es un tema fundamental del pensamiento zambraniano, que aparece ya en el ensayo «¿Por qué se escribe?»; véase ZAMBRANO, 1934, p. 318.

Sin embargo, el ensayo vuelve a relativizar su tesis sobre la dimensión artística del cine. Por un lado, la tendencia hacia la deshumanización es un efecto de superficie que no elimina las raíces profundas en el humanismo europeo; por otro, hay numerosos comentarios sobre la «espontaneidad», la ingenuidad y la falta de artificio en la creación cinematográfica que sugieren, como en el artículo sobre el neorrealismo italiano, que está al límite entre el arte y el juego. «El cine es el arte de nuestro tiempo», y su contemporaneidad se muestra, según Zambrano, «en que se crea de modo espontáneo».²⁵ La misma presencia en la Universidad no se compara con el lugar que ocuparía en una Academia de Bellas Artes, puesto que se trata principalmente de «enseñar a mirar» a partir de las imágenes del film, no de transmitir un arte creativo. Otra vez, como en el primer ensayo, hay una interpretación del cine como «materia de contemplación visual», cuya dimensión ficcional, artística, está casi negada por la filósofa. Y, por fin, viene enfatizada la diferencia tópica frente al teatro, no para defender el potencial estético del nuevo arte, no como en las teorías tempranas del cine, sino para establecer unas semejanzas con formas límite de la representación: el circo, el guiñol, el juego de sombras, etc. Este «espectáculo para los niños y para las multitudes inocentes» se desarrolla doblemente: por un lado, los teóricos de los años veinte y treinta lo toman en serio e intentan establecerlo como arte de vanguardia; por otro, se mantiene su origen como «juguete», «curiosidad» e «invento científico» en las realizaciones de Charlot.²⁶ Este desdoblamiento explicaría, en cierta medida, las tensiones internas del discurso teórico de Zambrano. Este discurso la lleva a dedicar dos artículos al tema del payaso, con los que intenta precisar la contradicción interna del nuevo arte, que es «más real que el arte».

Profundiza, pues, en esta paradoja en dos ensayos más que forman, junto con los dos primeros, algo así como un «folletín teórico», una secuencia en la que se perfila una teoría contundente del potencial humanista del cine: «Charlot o el histrionismo» (1 de marzo de 1953) y «El payaso y la filosofía» (20 de septiembre de 1953). En el primero tematiza directamente el problema de la ficción en el cine. De nuevo comienza con una comparación con el humanismo que pone a Chaplin al mismo nivel que Cervantes; aunque la equiparación desemboca en una diferenciación, pues el payaso «no» construye su papel de la misma forma que el autor de novelas o el actor de teatro:

Estamos ante un caso radicalmente distinto. Cervantes encontró su personaje al final de sus días, tras de su peregrinar entre miserias de todas clases; había sido —el mismo— un Don Quijote sin locura y al dar forma a su personaje nos dio para siempre la vera efigie de su alma. Chaplin ha vivido paralelamente a Charlot, no lo ha vivido sino que lo ha representado [...]. [A]lgunas artes nos representan las cosas y las personas, los acontecimientos; el autor queda detrás, invisible. Histrión es el que a través de una obra literaria o plástica nos entrega una imagen de sí mismo, y juega con ella [...]. En cierto sentido, el actor es lo contrario del histrión, porque en realidad es el medio o el médium que presta su cuerpo y su voz a un personaje, para que se incorpore. El histrión verdadero no es el actor, es el payaso.²⁷

Limelight / *Candilejas* (1952) es una película prototípica en la que Zambrano encuentra la ilustración de esta nueva paradoja del actor, paradoja perfilada ya en su ensayo

25 ZAMBRANO, 1952b, p. 120.

27 ZAMBRANO 1953a, p. 3.

26 *Ibidem*, pp. 120-121.

Ladri di biciclette / *Ladrones de bicicletas* (1948). También en «Charlot o el histrionismo», las ilustraciones hacen hincapié en el drama del pasaje entre el marco de la película y la vida privada de Chaplin, con una imagen del payaso a punto de salir de su papel frente a la mujer amada y otra del actor y director que está contemplando su obra al lado de su esposa (figura 3). El argumento de Zambrano está impregnado de la teoría de la representación religiosa: mientras que la «vera efigie», la *vera icon*, constituye un modelo de la ficción en la que los medios de la representación funcionan como el lienzo que recibe la cara de Cristo, el payaso no dispone de este recurso de distanciamiento y se presenta de forma inmediata, en un *ecce homo* sin máscaras; como menciona el artículo: «“Este es el hombre”, parece decir».²⁸ La «meditación del payaso» propuesta por Zambrano reproduce una idea del cine como arte sin arte. Como consecuencia final, Charlot aparece como la manifestación de una idea independiente del medio en el que actúa; esto puede explicar por qué el ensayo «El payaso y la filosofía» olvida mencionar al cine. La sonrisa del payaso, la inmovilidad de su cara, es una manifestación visible de la libertad, independientemente del lugar del espectáculo. Con esto, la experiencia estética ejemplar es la de un sosiego como el proporcionado por un espectáculo de circo en «un Madrid ya angustiado, en ese período más angustioso aún que la post guerra, que es la preguerra, del que no sé por qué no suele hablarse nunca».²⁹

De esta forma, los ensayos de Zambrano terminan por disolver el nuevo arte entre las artes del espectáculo en general; las funciones de películas neorrealistas de posguerra que habían impulsado esta serie de artículos dan paso al recuerdo emocionado de una tarde de circo en medio de la guerra civil española. Aunque este desenlace es abiertamente personal y está maravillosamente enmarcado en el camino filosófico de la autora, el rechazo implícito de Hollywood y de toda una tradición cinematográfica está en sintonía con su tiempo. Son años de crisis para las grandes productoras: «¿Acabará la televisión con el cine?», pregunta Raymond Cartier —traducido por Eduardo Meruéndano— en las páginas de *Bohemia* el 6 de septiembre de 1953. Mientras que la solución de la crisis, según Cartier, es la introducción de técnicas cada vez más sofisticadas, como los films en 3D, la propuesta de Zambrano es diferente: desprender al cine de su armazón técnico y de sus recursos, para encontrar, en una meditación fenomenológica, la posibilidad de un espectáculo humanista, misericordioso.³⁰

Juan David García Bacca: la disyuntiva fenomenológica

Desde ahí se propone una disyuntiva típica de la visión fenomenológica de los exiliados: el cine puede tener una función filosófica, con tal de que aceptemos que no es representación artificiosa, facilitada por la técnica, sino una manifestación de lo real —o ser un artificio, una pantalla y caverna tecnológica— que nos aleja de la realidad filosófica. Mientras que Zambrano ejemplifica la primera vía, Juan David García Bacca elige la segunda. Es cierto que ambos recurren al tópico calderoniano de la «vida como sueño» y al Quijote para explicar la experiencia del cine: en este sueño colectivo, Zambrano resalta el potencial utópico y humanista, hace hincapié en la solidaridad de

28 *Ibidem*; cf. el uso de la fórmula en latín en ZAMBRANO 1952a, p. 108.

29 ZAMBRANO 1953b, p. 29.

30 TRUEBA MIRA, 2013.

CHARLOT O EL HISTRIONISMO

Por
MARIA ZAMBRANO

¡ECHE haber desconcertado a crítica internacional el último de Charlie Chaplin, quizá no, por ser "el último", por na especie de resumen, de reducción de la obra de toda su fe histrión.

da de Histrión" podría llamarse que "Candilejas" porque trionfismo es el tema abordado la verdad de la vida humana por ello es un tema íbamos a metafísico, que hubiera podido volverse adecuadamente en especie de "Meditación del hismo".

no deja de ser una meditación m de Charlot. Es lo que ha acertado a varios críticos o parecen conceder al hombre de Chaplin el derecho de todos hombres a una confesión i vida, de lo más esencial de da, de la vocación. Pero, he que al final de la vida, cum la tarea agotadora, el hombre rno y hueso y alma se queda u conser mismo y se mira, y : esa ansia humana de justie. Y entonces se pone a medibore lo que ha hecho, pregunse si en el caso milagroso de r a empezar volvería a hacer mismo que hizo o emigraría la experiencia ganada hacia modo de vivir y de ser. cuando tal género de medita se produce en alguien fracano se le suele conceder valie la amargura de la frustra se dice: "quiere resarcirse de ra no lograda pensando, ca de-ucusándose", ya que para mugen el pensamiento es sólo tucusa.

a anuí se trata de lo contra- e Charlot en la plenitud de la a quien se asoma a la pantalla dejar caer la máscara y mosu rostro "lejo y fatigado. "Es el hombre", parece decir, el re que quiso darse a través de u y ya no puede, porque quizá ulere. ¿Es Charlot o Calvero i habla, quien arroja su máscara? ¿Charlot ha realizado ese i sutil, de arrojar la máscara lónica de un personaje inven- en sustitución del suyo de pre, y de darnos a ver su rost to en el hombre Charlie Cha- colmado por el éxito y la for- —ahora hasta en su vida con- l— sino en el rostro de un bre fracasado.

i como el que fracasado des- a las horas ya idas: "Si yo hu- i triunfado. Si yo hubiera be- rto o aquello o hubiese dejado acer aquello otro, entonces ahí. Charlie Chaplin colmado por lito, se sueña fracasado en el i Clow que ya no hace reir; a recorriendo i calvario del i artista desdénado que ha de ario hasta el fin, hasta dar su en ese escenario del arroyo, "el legítimo" dice: "de todos los narios, este es el más legiti- do tal vez que a Charlie Cha- to pens su triunfo, el triunfo harlot? ¿O tiene nostalgia, co- otros del gran ecenario, de ese a calle, como lugar donde la iedad de su arte se afirmaría? a tiene de extraño que le pese riunfo y hasta lo encuentre un o ilegítimo, quien ha dado vi- e uno de los personajes más

universales del siglo XX. Charlot, el vagabundo, el hombre solo, sin patria y sin más oficio que la bondad y la gracia. Charlot uno de los parientes más próximos de nuestro Don Quijote, como el, servidor inocente e infatigable de la justicia viviente, y figura del desamparado que ampara, del flaco que toma sobre sí la carga de los que le parecen más frágiles que él y luego resultan ser más, mucho más fuertes, por "adaptados al medio", por elementalidad en sus exigencias por no andar acompañados de El Ángel que obliga.

Si es natural que sienta inquietud ante el triunfo el que es el autor de una sola obra, crepusculo de los diversos episodios de la vida y aventuras de un solo personaje, Charlot el de las botas desvenecadas y gardenia en el ojal. De todos sus múltiples episodios se desprende una sola lección: que el valor del hombre que sueña y mira al cielo ha de legitimarse aquí a bre la tierra peregrinado solo, sin



Charlie Chaplin, entre su esposa, Oona O'Neill y el ex ministro francés de Relaciones Exteriores, Mr. Schuman, asiste en París a la primera exhibición de su último film, "Candilejas".

"tapaes" que lo hagan admisible en ninguna sociedad ordenada, que ha de pasar por la miseria y la humillación innumerable. Es natural que le atormenten el éxito de su fracaso. Así como si Cervantes hubiera alcanzado fortuna con su Don Quijote —tormento que ciertamente le fué aborrazo—, le hubiera dolido los bienestar y satisfacciones nacidos de tanto quebranto de huesos como su Caballero hubo de sufrir y las medallas y honores por los infortunios del amador de Dulcinea.

Pero veamos, que el caso no es el mismo, aunque el vagabundo Charlot haya tenido su Dulcinea mientras su autor encontraba las Aldeanías. Estamos ante un caso radicalmente distinto. Cervantes encontró su personaje al final de su vida, tras de su peregrinar entre miserias de todas clases; había sido —el mismo— un Don Quijote sin locura y al dar forma a su persona



En "Candilejas", "el hombre Charlie Chaplin", se vuelve sobre su arte, preguntándose ¿cómo de no haber sido más que arte, de no haber sido acción, reflexión que fuera del mundo la miseria y el dolor. Y viene a decir: "yo no soy más que un payaso".

El payaso no incorpora personaje alguno, sino que lo crea, sale a la pista revestido de una máscara para mejor usar de su alma. Frena lo que la sociedad, las circunstancias, en fin, eso que llaman "el mundo" nos exige y también una máscara; con ella transformamos por las calles desde ella. —desde su hueso—. Hablamos a nuestros semejantes y por mantenerlos desorientados diariamente millos de cosas y en algunos momentos se hacen grandes sacrificios lo mejor de la vida, el grado de fidelidad que nos hubiera tocado ganar por seguir manteniendo esa nuestra máscara.

Y el payaso lleva la máscara del hombre social y conquistado para que su alma juegue libremente ante el público, en el espectáculo que representa el mundo, hace la obra que oculta, y significa el firmamento. Blancos su rostro, lo convierte en un vacío de la mente, lo inmoviliza; la muerte está en él, la gran verdad. La muerte es, la máscara del payaso, del payaso visto una de las creaciones más geniales de nuestra cultura de Occidente. ¿De dónde viene esa su máscara y ese su juego? Inmediatamente las botellas, en el fondo en una civilización que se dice cristiana, a ofrecer la otra mejilla para la bo-

(Continúa en la Pág. 112)



actores y directores y en la misericordia facilitada por esta experiencia compartida; García Bacca, en cambio, solamente se fija en la carencia de realidad esencial de la «caverna platónica» donde se proyectan los films. La comparación de los dos autores es inevitable: el breve artículo «De la caverna platónica al cine moderno (dos metáforas y una sola verdad)» fue publicado por primera vez en un periódico de Maracaibo, en junio de 1952, casi simultáneamente al ensayo de Zambrano sobre el neorrealismo, y luego, una segunda vez, en 1954, en *Orígenes*, revista literaria prestigiosa en la que colaboraba también la filósofa malagueña.³¹ En este ensayo, García Bacca formula una crítica del medio moderno, en el contexto de una crítica general de la mediación tecnológica. Como las meditaciones contemporáneas de Zambrano, su visión teórica del cine es extremadamente original.

Anticipando a Jean-Louis Baudry, cuya teoría del dispositivo espacial data de los años setenta del siglo pasado, el filósofo hispánico desarrolla una equiparación entre el cinematógrafo y la cueva de Platón. Como esta cueva, relato alegórico (o mito) introducido en el diálogo sobre la *República*, el cine nos provoca una ceguera que impide ver la realidad. Los espectadores no son detenidos en una posición incómoda, sino que disfrutan del lujo que les proporcionan los avances tecnológicos, como el aire acondicionado: se someten voluntariamente a este cautiverio, pagan por alejarse de la realidad y sumergirse en un mundo de sombras y sueños. Debemos decir que el sueño no es la única referencia que lo acerca a Zambrano; García Bacca también cita a Ortega, aunque de forma más entusiasta que la filósofa malagueña, para la que el cine comparte con el arte «deshumanizado» solamente la época y encierra la vocación de un nuevo humanismo. Para García Bacca, en cambio, el cine ejemplifica la «invasión de las masas»;³² la industria del cine revela, según el intelectual, una flaqueza de la sociedad moderna, su afición a «los fantasmas», a «la pura apariencia», o dicho al revés, su «[h]uida de la realidad, y “potpourri” o mezcla de todo lo humano y lo divino».³³ La crítica al cine es tan radical que destaca no solamente de los intentos de una lectura filosófica del cine, como la interpretación del neorrealismo propuesta por Zambrano, sino también de las críticas de un estilo específico como el del cine fantástico de Weimar, desarrolladas por Siegfried Kracauer en *From Caligari to Hitler* (1947). Es el cine en su conjunto, como fenómeno cultural, lo que merece el rechazo por parte de la filosofía, no solamente porque nos aleja de la realidad de las cosas, sino también por una falta de discriminación que produce carencias de educación en las masas de espectadores.

Termina por ubicar su rechazo en el pensamiento contemporáneo. Primero la fenomenológica vuelta hacia las cosas mismas, que es incompatible con la industria de envoltorios relucientes que es el cine tal como lo percibe el pensador exiliado. Una segunda referencia, hegeliana esta vez, lo conduce hacia una crítica histórica de la visión moderna del mundo, una visión moldeada por el medio de comunicación. El cine sirve, en resumen, para personificar una «realidad» tramposa de la que debe liberarnos el pen-

31 La primera publicación en *Diario de Occidente* (Maracaibo), 23-6-1952, es mencionada en ARETXAGA BURGOS, 2020, p. 236. Citamos a GARCÍA BACCA, 1954 porque está más accesible.

32 *Ibidem*, p. 40. La cita mezcla el título conocido del ensayo orteguiano, *La rebelión de las masas*, con una fórmula de Walter Rathenau citada dos veces en este ensayo, «la invasión vertical de los bárbaros» —ORTEGA Y GASSET, 2010, p. 72—, que en su contexto original denomina así al antisemitismo.

33 GARCÍA BACCA, 1954, p. 41.

samiento. Volvió sobre esta alegoría cinematográfica diez o doce años más tarde, en su *Introducción literaria a la filosofía* (1964), para explicar la fenomenología heideggeriana:

Tanto el concepto de *ser* que por el aburrimiento o Desgana adquirimos como el de Mundo que nos viene del sentimiento de familiaridad con el Universo, se asemejan en sus funciones a una pantalla de cine especial que obligara a presentarse a los seres bajo el común y universal [...] y no tuviéramos un sentimiento tan poderoso y liberador que desgarrara tales pantallas [...], fuéramos múltiplemente prisioneros de nosotros mismos, del concepto de *ser* y del concepto de *Mundo*.³⁴

La crítica radical supone, de forma explícita, una contraposición entre el cine y lo que García Bacca llama «el arte verdadero».³⁵ Lo citamos en este momento de nuestro capítulo para resaltar el punto cero de una aceptación del cine como arte colectivo. No solamente el artículo de 1952-1954 niega que el cine sea un arte verdadero, sino que ni siquiera permite concebir el cine como arte: es un conjunto tecnológico, un estilo de concebir el mundo, una alegoría explicada por la filosofía como ejemplo negativo. El tema de la indiscriminación del carácter monolítico de la técnica es resaltado por otro ensayo que anticipa la visión escéptica de José Gaos:

No se puede protestar consecuentemente y sinceramente contra el frenesí de la técnica en todos los órdenes, si uno lo acepta en el propio y en el que le conviene: protestar contra el capitalismo, y condenar la desamortización; tronar contra el comunismo, y defender el teocratismo; censurar la bomba atómica, y servirse complacientemente de las transmisiones por radio y de la televisión cuando llegue para todos, y del cine que ya ha llegado.³⁶

Vemos como Zambrano y García Bacca eligen dos formas contrapuestas de «disolver» el cine: a su salvación a través de un nuevo humanismo que borra su dimensión técnica se contraponen una visión tecnicista, en la que el cine está al mismo nivel que la bomba atómica. Este tipo de enumeración volverá en las reflexiones de Gaos.

José Gaos: el escaso potencial filosófico del cine

Las dos propuestas de Zambrano y de García Bacca perfilan visiones diametralmente opuestas del cine: negar su condición técnica y resaltar su inmediatez, por un lado, señalar su artificialidad y su incongruencia con la realidad, por otro. De forma algo paradójica, el elogio de los logros artísticos de las nuevas bellas artes técnicas parece suponer justamente un olvido de su dimensión técnica. José Gaos ocupa un término medio por su propia crítica del cine, aunque comparte con García Bacca un escepticismo fenomenológico frente a la tecnificación del mundo moderno. Efectivamente, las imágenes animadas con velocidad aumentada —típicas del cine temprano— le brindan un ejemplo idóneo de la aceleración perniciosa del mundo tecnificado; por lo tanto, «Gaos sugiere una contraposición entre rapidez y perfección, señala el carácter retardado de algunas de las experiencias humanas más valiosas e importantes como la pasión, devaluada en mera colección de emociones cuando pierde su lentitud esencial».³⁷

34 GARCÍA BACCA, 1964, p. 218; cursiva en el original

35 GARCÍA BACCA, 1954, p. 41.

36 GARCÍA BACCA, 2000, p. 190. El artículo aparece por primera vez en *Cultura Universitaria* 30 (1952), Caracas, pp. 15-23; ARETXAGA BURGOS, 2000, p. 186.

37 SÁNCHEZ CUERVO, 2020, p. 289.

Esta diferencia de ritmo, entre el tiempo humano y el tiempo sometido a la técnica, impone un límite a la idea de las bellas artes tecnológicas, a la posibilidad de combinar lo artístico y lo técnico. Aun así, en su artículo «Sobre la técnica» (1959), publicado en el primer número de *Acta Politécnica Mexicana*, define la Edad Moderna por esa hibridez propia de lo que llama los «artefactos técnicos», que son una «nueva unión, nominal y más que nominal» de técnica y arte;³⁸ esta hibridez es lo propio del cine como arte moderno tecnológico. Así mismo, Gaos procede a una enumeración de las circunstancias que determinan la «tecnificación de nuestra vida» en comparación con épocas anteriores, comenzando por las lentes «de armazón o de contacto» y terminando con las «bombas atómicas».³⁹ En medio de esta enumeración, el cine aparece con naturaleza, bajo la categoría de espectáculo; se sobreentiende que representa la variante tecnológica del teatro.

El cine, como se infiere de la conversación con Aub, es una celebración de la irracionalidad, no solamente en su vertiente fantástica, sino también por la incongruencia cómica. Gaos cita como ejemplo las películas del cómico Max Linder y de los hermanos Marx, aunque es obvio como también la obra de Buñuel encaja con esta visión del cine. De forma paradójica entonces, el arte tecnológico, racionalista, propaga una visión del mundo irracional. En esto, el filósofo escéptico se posiciona más cerca de la postura crítica de Kracauer que del rechazo rotundo de García Bacca. Gaos hace hincapié en esta combinación que resulta, según lo que está diciendo, no solamente de su dimensión colectiva, sino también de la doble índole artística y técnica, porque «el cine tiene unas aspiraciones artísticas que no puede realizar ni lograr sino por medio de una instrumentación técnica cuyo volumen lo hace al mismo tiempo víctima del capitalismo».⁴⁰ Vemos la influencia de la división orteguiana en esta fórmula: el fenómeno cultural híbrido debe compaginar la dimensión duradera, diáfana del arte con los utensilios efímeros de la técnica, «gastados y desgastados», como diría Ortega.⁴¹ Gaos sabe exactamente de dónde vienen las dos componentes del cine: «Unas le entran por el lado de los directores con genio artístico, como Buñuel; y otras, por el de su carácter industrial, de un tamaño monumental».⁴² Esta hibridez es resaltada también en el artículo para la revista politécnica, a través de la diferenciación entre la producción y la reproducción. Mientras que esta última es mecánica, la producción, «en los estudios, o al natural», mantiene una «espontaneidad o libertad artística».⁴³ Sin embargo, ¿cómo conciliar esta libertad con la forma de producción colectiva, industrial? Esta ya no es, como en Pudovkin, sinónimo de una creación solidaria —o, como en Zambrano, promesa de un nuevo humanismo—, sino señal de las exigencias de productividad capitalista.

En resumen, los dos textos de Gaos perciben este nuevo arte tecnológico como una realidad filosóficamente ambigua. Su marca es la aceleración propiciada por la traslación vehicular y por la producción industrial. En varios lugares —en su artículo de 1959 y,

38 GAOS, 1959, p. 106.

39 *Ibidem*. La referencia a la bomba atómica, que recuerda a la de García Bacca, se explica en el trasfondo de la Guerra Fría, que alcanza un punto álgido al final de los años cincuenta; cf. VALENCIA FLORES, 2015, pp. 75 y 89.

40 AUB MOHRENTWITZ, 1984, p. 263.

41 Me refiero a ORTEGA Y GASSET, 1952, p. 186; agradezco la referencia a mi colega Wolfram Nitsch.

42 AUB MOHRENTWITZ, 1984, p. 263. Es un lugar común considerar el cine como arte colectivo; Kracauer (1966: 5) deduce de ello el hecho de que es un arte más representativo de la mentalidad de un pueblo que otros y cita a Pudovkin para corroborar lo «colectivo» de la producción cinematográfica.

43 GAOS, 1992, p. 732.

repetidamente, en su clase magistral de 1967—, Gaos imagina una novela filosófica moderna, un *Gulliver's Travels* de nuestro tiempo, en el que se represente la posibilidad de un uso contrario de los artefactos: vehículos que, en vez de ganar tiempo, retardan a sus usuarios. En el contexto de su artículo para la revista del Instituto Politécnico, asoma la alegoría cinematográfica de una representación novelesca de la vida, en la que las pasiones «se desarrollaran como en un prolongado *ralentí* cinematográfico».⁴⁴ Desarrolla esta alegoría en su clase magistral, en la que propone concretar los viajes de Gulliver al país de los «taquistas», los acelerados, y de los «bradistas», los retardados: contrapone entonces la imaginación de una vida que entra al *ralentí* a «las del cine primitivo, tan vertiginosas, que por ello solo nos resultan hoy arcaicas».⁴⁵ Se entiende así mejor por qué las obras preferidas del filósofo son *Tiempos modernos* de Chaplin o *Una noche en la ópera* de los hermanos Marx. Desde la tecnología misma podría entonces contestarse a la pregunta formulada: «¿Por qué causa ineluctable o por qué motivo eludible optó el hombre por la posibilidad moderna de la aceleración?»⁴⁶

Sin embargo, esta pregunta no puede conducir a una indagación auténticamente filosófica, porque la técnica solamente toca el margen de la esencia humana. En la «lucha entre la finitud temporal y la “infinitud” esencial del hombre» —el desfase señalado por la fenomenología—, el arte del cine solamente puede resaltar, de forma caricatural, lo primero, o sea, exagerar la temporalidad por sus recursos mecánicos.⁴⁷ Podemos decir que para Gaos tampoco es un «séptimo arte», sino que corresponde a una revolución que sustituye el antiguo sistema de las bellas artes por un nuevo sistema de las bellas artes «técnicas», un «bloque» del que cuesta desprender una obra especialmente significativa. En cierto sentido, esta visión de un conjunto tecnológico posindividualista coincide con las ideas de Marshall McLuhan en *La galaxia Gutenberg* (1962). Gaos concluye con una pregunta bastante mcluhaniana en su determinismo: «¿Se pensará realmente igual escribiendo a máquina que a mano; igual que escribiendo, dictando?»⁴⁸

Conclusión: la inconmensurabilidad de la metafísica y de la técnica

Podemos preguntarnos por qué Gaos no va por este camino —y no sigue los senderos trazados en su ensayo *La mano y el tiempo*—⁴⁹ para determinar las propiedades de este pensamiento moderno háptico. Como hemos visto, esta investigación hubiera podido hacerse, por ejemplo, a partir de los procedimientos de análisis del movimiento proporcionados por el film. ¿Por qué no se profundiza sobre la analogía del cine con el cuento filosófico o su capacidad de poner en escena la figura del *homo viator*, identificada por Antolín Sánchez Cuervo como la antípoda del «*homo faber* erigido en *homo oeconomicus*»?⁵⁰ Esta pregunta no es planteada solamente por Gaos. En los ensayos brillantes y sumamente originales de los tres exiliados encontramos las semillas, no solamente de las

44 *Ibidem*, p. 650; en negrita en el original, la cursiva es nuestra.

45 *Ibidem*, pp. 650 y 737.

46 GAOS, 1959, p. 110.

47 *Ibidem*, p. 106.

48 GAOS, 1992, p. 742.

49 La disyuntiva entre la teoría óptica y el conocimiento háptico se encuentra ya en GAOS, 1945, p. 33. Allí, sin embargo, se mantiene la opción de una «quirosofía», un pensamiento de la mano; *Ibidem*, p. 44.

50 SÁNCHEZ CUERVO, 2013, pp. 209 y 218.

teorías mediológicas de Baudry y McLuhan, sino también de la división operada por Deleuze entre la «imagen movimiento» y la «imagen tiempo». Aun así, ninguno de los tres intelectuales exiliados se anima a desarrollar, a partir de sus consideraciones teóricas, una «filosofía del cine». Una explicación posible es la inconmensurabilidad de la metafísica y de la técnica, una convicción fenomenológica compartida por los tres; el elogio de la metalepsis del payaso de Zambrano —elogio del espectáculo allende la técnica— y las «pantallas desgarradas» de García Bacca preparan, en este sentido, el reemplazo de lo teórico por lo háptico con el que termina la clase de Gaos. Otra explicación es la necesidad de concluir la historia de la idea del mundo definitivamente. Los exiliados coinciden en el hecho de que el tiempo presente no puede ser la cumbre de la razón, que más bien se trata de un momento de crisis, si no de un punto cero en el pensamiento metafísico. Gaos encuentra una fórmula famosa y elegante para este remate: la tecnificación contemporánea «reemplaza un mundo con una *idea* del mundo por un mundo sin *idea* del mundo». ⁵¹ Así termina la *Historia de nuestra idea del mundo*, con la disyuntiva entre la filosofía contemplativa y la técnica y revolución activa, con la idea, medio irónica, de que «los revolucionarios y los técnicos [...] son los auténticos señores de este mundo». ⁵² Decir esto puede verse como otra respuesta negativa a una pregunta formulada en otro ensayo poco después del bombardeo de Hiroshima: «¿Son filosóficos nuestros días?». ⁵³ A lo mejor, Carlos Marx, citado en este último párrafo, sea el autor que mejor pueda expresar la visión del mundo contemporáneo, pero esta visión, para Gaos, se manifiesta con la misma contundencia en Charles Chaplin y en los hermanos Marx.

Agradecimientos

Este capítulo no hubiera sido igual sin la revisión realizada por Susana Pinilla Alba e Isabel María Martín Jiménez, por lo tanto, no puedo terminar sin agradecer su preciosa ayuda. También quisiera agradecer a Laura Beatriz Moreno Rodríguez, coordinadora académica del Proyecto PAPIIT «América Latina y España: exilio y política en la órbita de la Guerra Fría», y a Omar Valiño Cedré, director de la Biblioteca Nacional de Cuba José Martí, por las imágenes de la revista *Bohemia* reproducidas en este artículo.

51 GAOS, 1992, p. 744; cursiva en el original.

53 GAOS, 1946.

52 *Ibidem*.

BIBLIOGRAFÍA

- ARETXAGA BURGOS, Roberto. «Hombre, Ciencia y Técnica en García Bacca», *Letras de Deusto* 30, 87, abril-junio (2000), pp. 179-186.
- «Bibliografía de y sobre García Bacca (Apéndice 2019)», *Cuadernos de Estudios Borjanos* LXIII (2020), pp. 225-283.
- AUB MOHRENWITZ, Max. *Conversaciones con Buñuel, seguidas de 45 entrevistas con familiares, amigos y colaboradores del cineasta aragonés*, selección de Federico Álvarez Arregui, Madrid, Aguilar, 1984.
- CABAÑAS BRAVO, Miguel. «México, refugio de los artistas españoles del exilio de 1939», en Elena Horz (ed.), *Pinceladas. Dos raíces, dos tierras, dos esperanzas*, Ciudad de México, Horz Asociados, 2014, pp. 36-70.
- GAOS, José. *2 exclusivas del hombre: la mano y el tiempo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1945.
- «¿Son filosóficos nuestros días?», *Cuadernos americanos* V, 25, 1 (1946), pp. 106-125.
- «Sobre la Técnica», *Acta Politécnica Mexicana* 1, 1 (1959), pp. 105-112.
- *Historia de nuestra idea del mundo*, México, FCE, 1992 (3.^a reimpr.) [1973].
- GARCÍA BACCA, Juan David. «De la caverna platónica al cine moderno (dos metáforas y una sola verdad)», *Orígenes* 11, 35bis (1954), pp. 40-42.
- *Introducción literaria a la filosofía*, Caracas, Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1964.
- «Actitud del hombre moderno frente a ciencia y técnica», en Roberto Aretxaga Burgos, *Hombre, Ciencia y Técnica en García Bacca*, *Letras de Deusto* 30, 87, abril-junio (2000), pp. 179-186.
- GUBERN GARRIGA-NOGUÉS, Román. *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*, Barcelona, Anagrama, 1999.
- KRACAUER, Siegfried. *From Caligari to Hitler. A psychological history of the German film*, Princeton, Princeton University Press, 1966 [1947].
- LÓPEZ-OCÓN CABRERA, Leoncio. «La enciclopedia de la editorial Atlante: un proyecto ¿frustrado? del exilio republicano en 1939», en Miguel Cabañas Bravo et al. (eds.), *Arte, ciencia y pensamiento del exilio republicano español de 1939*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2020, pp. 207-240.
- MOURIÑO LORENZO, José Manuel y ARROYO SERRANO, Santiago. «María Zambrano y el cine», *Monograma. Revista Iberoamericana de Cultura y Pensamiento* 7 (2020), pp. 367-377.
- ORTEGA HURTADO, Luis. *El periodismo en María Zambrano*, tesis doctoral dirigida por los doctores Juan Antonio García Galindo y Madeline Cámara Betancourt, Universidad de Málaga, 2016; disponible en línea: https://riuma.uma.es/xmlui/bitstream/handle/10630/13817/TD_ORTEGA_HURTADO_Luis_Pablo.pdf?sequence=1&isAllowed=y [consulta: 6-08-2022].
- ORTEGA Y GASSET, José. «Der Mythos des Menschen hinter der Technik», en Otto Bartning (ed.), *Mensch und Raum*, Darmstadt, Neue Darmstädter Verlagsanstalt, 1952, pp. 111-117.
- *La rebelión de las masas*, ed. de Raúl Berea Núñez, México, La guillotina, 2010 [1930].
- RENAU GARCÍA, Carlos y RENAU AYMAMI, Rosana. «Josep Renau. Diseño entre arte, política y propaganda», en Xavier Bermúdez Bañuelos et al. (eds.), *Undécima bienal internacional del cartel en México*, México, Trama Visual, 2010, pp. 148-165.
- SÁNCHEZ CUERVO, Antolín. «José Gaos y la crítica de la técnica», en Sergio Sevilla y Manuel E. Vázquez García (eds.), *Filosofía*

- y vida: debate sobre José Gaos, Madrid, Biblioteca Nueva, 2013, pp. 201-218.
- «Filosofía de la ciencia y de la técnica en el exilio», en Miguel Cabañas Bravo et al. (eds.), *Arte, ciencia y pensamiento del exilio republicano español de 1939*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2020, pp. 281-304.
 - «¿Un género menor? Los sueños y el cine», *Aurora: papeles del Seminario María Zambrano* 22 (2021), pp. 92-103.
- SOTO GARCÍA, Pamela. «El cine y las derivas bergsonianas en el pensamiento de María Zambrano», *Aurora: papeles del Seminario María Zambrano* 22 (2021), pp. 104-115.
- TRUEBA MIRA, Virginia. «Imágenes de la misericordia. Un posible diálogo de María Zambrano con el cine europeo de posguerra», *Aurora: papeles del Seminario María Zambrano* 14 (2013), pp. 64-77.
- VALENCIA FLORES, Abraham O. «Sobre la técnica. Reflexiones filosóficas de José Gaos para el IPN», *Innovación educativa* 15, 69, septiembre-diciembre (2015), pp. 73-96.
- ZAMBRANO, María. «Por qué se escribe», *Revista de Occidente* 132, junio (1934), pp. 318-328.
- «El realismo del cine italiano», *Bohemia* 22, 1 de junio (1952a), pp. 12-13 y 108-109.
 - «Cine en la Universidad», *Bohemia* 49, 7 de diciembre (1952b), pp. 23 y 120-121.
 - «Charlot o el histrionismo», *Bohemia* 9, 1 de marzo (1953a), pp. 3 y 137.
 - «El payaso y la filosofía», *Bohemia* 38, 20 de septiembre (1953b), pp. 29 y 128-129.

El cine en las publicaciones del exilio republicano en México en la década de los años cuarenta¹

Francisco José Sánchez Bernal
Universidad de Murcia

Introducción

La diáspora de 1939 trajo consigo la marcha de quienes participaban en la esfera cinematográfica española de aquel entonces. Si bien la industria fílmica española —raquítica antes, durante y después de la Guerra Civil— iniciaba un pequeño despegue, este se vio frenado por la contienda y la huida de buena parte de sus artífices. El exilio afectó a profesionales que dejaban su impronta a diferentes niveles, formas y a través de metodologías muy diversas. Una vez asentado, el franquismo utilizó la producción y la censura cinematográficas como armas de propaganda y control ideológico, imponiendo una visión y un entendimiento de España en buena parte monolíticos y triunfalistas. Un campo en el que el bando republicano, por motivos económicos derivados del carácter industrial del arte cinematográfico, no podía entrar de forma directa. Sin embargo, una vez asumido el valor artístico, social e ideológico del cine, a la vez que el ataque a cualquier creación cultural de inspiración franquista, la respuesta no se hizo esperar y vino en forma de crítica.

Las dificultades para realizar el ejercicio cinematográfico desde el punto de vista de la producción llevaron a la búsqueda de otros canales, siendo el literario el más apropiado para tales fines. La amplia red de publicaciones en el exilio, sumada al alto nivel de los literatos desterrados, hizo de la prensa el caldo de cultivo perfecto para llevar a cabo dicho contrataque. Son varias las secciones culturales del periodismo exiliado de la década de los cuarenta las que ponen la creación fílmica en el punto de mira. Su visión y análisis se encontraban fuertemente influenciados por las líneas editoriales, los partidos de pertenencia, las vivencias personales, el desarrollo de la política internacional, las relaciones con la España de posguerra y, en suma, el propio exilio. Todas estas perspectivas tienden a hacer un relato o interpretación paralela del cine español que se contrapone a los producidos en el país de origen. Por otro lado, pero utilizando la misma estructura de propaganda, aparecieron textos de diversos autores que, desvinculándose de lo político, plasmaron una serie de pautas, teorías cinematográficas o directrices estéticas de hondo calado español, pero trasladadas a diferentes puntos geográficos. Sin duda, se trata de unas reflexiones que, de no haber sido por el éxodo, hubieran dejado marca en la cinematografía nacional, apuntando hacia un cine español que pudo haber sido, pero no fue.

1 Este trabajo ha sido realizado en el marco del proyecto de I+D+i «Rostros y rastros en las identidades del arte del franquismo y el exilio» (MICIN/AEI: ref. PID2019-109271GB-I00.

Financiación: AEI/10.13039/501100011033) y al amparo de la ayuda para la formación del profesorado universitario (FPU19/03451) concedida por el Ministerio de Universidades.

La estructura informativa se focalizó principalmente en tres países: Francia, Argentina y, sobre todo, México. Este último no solo resalta cualitativa y cuantitativamente en la creación literaria de esta temática, sino que también supone un ejemplo de agrupación que superó ese entramado periodístico con el paso del tiempo y vino a convertirse en un grupo homogéneo, bien definido y con unos conceptos y metodologías claras en la segunda generación de exiliados. Lo que se pretende en estas líneas es realizar una aproximación hacia el contexto cinematográfico de la primera generación exiliada a través de la prensa republicana publicada en México, llenando un vacío historiográfico que cada vez se siente con más fuerza y ofreciendo, así, una visión general del asunto que permita vislumbrar las diferentes formas de entender y utilizar este nuevo arte por parte de los transterrados.

Concepción del cine en los años treinta

Desde antes de la proclamación de la Segunda República era evidente el nuevo abanico de posibilidades que abría el creciente desarrollo técnico y artístico del lenguaje cinematográfico, que avanzaba hacia una narrativa cada vez más eficaz. No fueron pocos los literatos que reflexionaron sobre este nuevo medio, tan influenciado en aquel entonces por la literatura. Entre los escritores que sufrieron el exilio una vez finalizada la contienda, son especialmente significativas las obras de Francisco Ayala, que en 1929 escribió *Indagación del cinema*; Benjamín Jarnés, que en 1936 publicó *Cita de ensueños (Figuras del cinema)*; y Manuel Villegas López, que en 1935 presentaba *Espectador de sombras. Crítica de films*, considerado el primer libro que recoge críticas cinematográficas, y *Arte de masas*, el año siguiente;² todo ello sin entrar a valorar la ingente cantidad de artículos más breves que fueron escritos al respecto.³ Esta efervescencia cultural también se manifestó en la aparición de proyectos periodísticos volcados directamente en la crítica fílmica, especialmente los encabezados por Juan Piqueras —que, suponemos, habría tenido la condición de exiliado de no haber sido fusilado el 20 de julio de 1936—. Su muerte, junto con la retirada de una parte de los escritores españoles del circuito nacional, frenó irremediablemente esta naciente disciplina.⁴

Entre el 27 de febrero y el 6 de marzo de 1939, el Palacio de Bellas Artes acogió unas conferencias del poeta Enrique Díez-Canedo que fueron publicadas poco después por La Casa de España en México bajo el título *El teatro y sus enemigos*,⁵ primera publicación de la institución y del escritor en el exilio. Este texto no tiene una especial relevancia desde el punto de vista estrictamente cinematográfico, pues, aunque sí alude directamente al cine, no se centra en él, sino que tan solo le dedica un capítulo en el que realiza una comparativa con el arte dramático. Sin embargo, sí se trata del primer ejemplo importante de este tipo de escritos y presenta —y señala— una serie de características que se repitieron durante todo ese periodo. La primera de ellas es que es un escritor quien se ocupa de tales reflexiones, algo en parte debido —tal y como apunta su autor— a que dicha industria carecía de una crítica especializada en ese momento. Otra cuestión clave es la forma en la que es abordado nuestro objeto de estudio, vinculándolo al teatro, denotando una relación y tensiones con el cine que venían de antaño y que se verían continuadas.

2 RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, 2009.

3 CANO BALLESTA, 2003, pp. 14-19.

4 GUBERN GARRIGA-NORTES, 1976, p. 63.

5 Díez-CANEDO REIXA, 1939.

Por último, lo anteriormente expuesto, sumado al hecho de que fuera La Casa de España en México la que publicara la obra, no hizo más que ilustrar las condiciones en las que vieron la luz gran parte de los textos posteriores, es decir, apareciendo el cine como tema subsidiario en una literatura promovida por instituciones exiliadas.

En cuanto a esos presuntos enemigos del teatro que cita Díez-Canedo, estos son el cine, el actor y el autor, a los que se refiere en este orden de la siguiente manera: «Uno es comparable al mundo, y es casi el mundo, porque lo refleja, lo idealiza y lo acapara. Otro al demonio, que todo lo urde y enreda. Otro, en fin, a la carne, que por definición es flaca, y vacila entre la exaltación de su soberbia y la dejadez de su abandono». Cabe decir que, aun calificándolos de enemigos del teatro, el poeta no asume tal enemistad, sino que se limita a realizar una comparativa entre ambos mundos y a establecer en qué medida la balanza se inclina hacia un lado u otro. De hecho, a título personal y advirtiendo de tales intenciones, manifiesta: «¿Cómo voy a declararme yo enemigo del cine, si quiero vivir en paz con mis contemporáneos, empezando por mi familia y amigos íntimos?». De esta frase extraemos una idea fundamental que parecen aplicar la mayoría de los intelectuales exiliados que se atrevieron a postular sobre cine, el que este es el arte que mejor capta su época y contemporaneidad, una noción que se ve reforzada cuando afirma: «Nos pasma el cine, porque es un poco nuestra obra, la obra de nuestro tiempo, a la que miramos con ojos de benevolencia en sus travesuras, como al hijo o al nieto».⁶

El teatro y sus enemigos no solo destaca por ser el primer texto del exilio que hace referencia al cine, sino que también deja entrever una serie de consideraciones al respecto que, más que ser propias de quien lo escribe, lo son de la generalidad de su época, lo que convierte estos conceptos en imprescindibles para entender las meditaciones en torno a esta materia. No obstante, y más importante que el evidente símbolo de modernidad que supone el cinematógrafo, lo es la dualidad espectáculo-arte sobre la que ya el mismo Díez-Canedo había postulado en la prensa española antes de su exilio. En este caso, se compara al cine con los géneros más populares —término utilizado con un sutil, pero intencionado, carácter peyorativo— de la novela y el folletín, pero no se le niega la posibilidad de llegar a realizar manifestaciones más elevadas sin beber de otras artes: «Estimo, antes bien, que, al perfeccionarlo, puede dar con sus obras maestras, y con ellas va dando ya, en espera de las que respondan pura y simplemente a sus maravillosos medios expresivos, sin deber nada a nadie, o haciendo olvidar como exhaustas e inútiles las fuentes de procedencia». Entre esas obras maestras, calificadas así por unanimidad por sus coetáneos, señala las películas de Chaplin y *La kermesse heroica* (Jaques Feyder, 1935). Con todo ello, en el caso de la literatura y la reflexión sobre el cine, la opinión es clara: «Y no he de citarlo, entre otras consideraciones, para no chocar con las violentas propagandas que constituyen uno de los recursos vitales del cine, que, como aún no ha encontrado, más que en escasa proporción, sus obras maestras, tampoco ha encontrado más que en germen y tímido rudimento, su crítica. Espectáculo totalitario hasta en eso».⁷ Por desgracia, esa ineficiencia de la disciplina crítica quedó evidenciada dentro del contexto exiliado durante toda la década de los años cuarenta, y no sería hasta el siguiente decenio cuando pudo asistirse a un verdadero desarrollo de la misma, que alcanzó un fuerte impacto dentro de la sociedad y de las cinematografías al alcance de su influencia.

6 *Ibidem.*

7 *Ibidem.*

El cine en el proceso de democratización de la cultura, *Romance: Revista Popular Hispanoamericana*

A pesar de ese comentario de Díez-Canedo, en el que subrayaba una inexistente crítica cinematográfica, lo cierto es que, aunque tímidamente, esta comenzaba a abrirse camino dentro de las revistas culturales. Un ejemplo de ello lo encontramos en una publicación periódica cuyo Consejo de Redacción estaba formado en su mayoría por exiliados, al menos en su primera etapa, nos referimos a *Romance: Revista Popular Hispanoamericana* (1940-1941). Siguiendo el camino iniciado durante la Guerra Civil por *Hora de España*, grupo que se encargó de desarrollar este proyecto, la revista intentaba acercar la cultura, en su sentido democratizador, a los lectores de habla hispana, alejándose de las lecturas políticas en pro de lo popular. Aunque no centró sus contenidos en la cultura española, sí se erigió como un vehículo de reconocimiento y unión de los exiliados ante Latinoamérica. Los primeros dieciséis números estuvieron presididos por el exiliado Juan Rejano, mientras que los últimos ocho lo fueron por el mexicano Martín Luis Guzmán, hasta que finalmente paró su edición por las tensiones ideológicas internas.⁸ Ese cambio de vertiente no se manifestó intensamente en la sección fija «Cine», presente en todos los números y que incluía breves crónicas de las películas proyectadas en México, además de alguna pequeña subsección de noticias. De forma menos directa, la publicación también albergó ensayos sobre el lenguaje filmico, promoción de alguna película en la que participaron exiliados y otras referencias a tener en cuenta. Todos los textos de «Cine» han quedado recogidos en *La mentira de las sombras*,⁹ en la que el editor, Juan Cano Ballesta, plantea una solución a una de las incógnitas que giraba en torno a ellos, su autoría. Solo los números 5, 6 y 7 fueron firmados por el escritor alicantino Juan Gil-Albert, pero un minucioso estudio de directrices temáticas, indagaciones estéticas y un análisis de estilo y contenido de los textos permite adjudicar su autoría al conjunto de la sección, inclusive en los ejemplares de la segunda etapa, en la que la colaboración española se vio mermada. Esta teoría, que aquí se toma como cierta, permite entender la valoración crítica más allá de la propia línea editorial, vinculando el juicio a unos pareceres cinematográficos personales que han sido ampliamente estudiados. Juan Gil-Albert, que ya había participado en la citada *Hora de España*, se exilió en México y Argentina hasta 1947, año en el que decidió volver a Valencia. Retornado a su país natal, continuó escribiendo sobre cine, aunque entonces en una clave más cercana al ensayo, culminando una estética cinematográfica propia en la que su trabajo en *Romance* juega un papel fundamental.¹⁰

Entre las características esenciales identificadas en la reedición de los textos de Gil-Albert, el investigador enumera una concepción del cine como sinónimo de irrealidad, distinción entre «estrellas» y «actores», predilección por el cine monocromático, alta estima de la actriz Bette Davis y una inclinación hacia el cine europeo —particularmente el francés— que se contraponen a una baja valoración de la industria estadounidense.¹¹ Sin embargo, tales criterios se corresponden con un análisis de carácter individual en el que se intenta reconocer rasgos estilísticos y narrativos que enlacen con el conjunto de

8 GONZÁLEZ NEIRA y VALENDER, 2018.

9 GIL-ALBERT SIMÓN, 2003.

10 Para un listado de los textos filmicos más relevantes de Juan Gil-Albert y la configuración de su estética cinematográfica, véase VALERO GÓMEZ, 2014, pp. 203-223.

11 CANO BALLESTA, 2003, pp. 45-46.

la obra del alicantino. En nuestro caso, lo que se pretende es introducirlo en un registro mucho más amplio, el del exilio y todo lo que este conlleva, por lo que aportamos nuevas apreciaciones. Una vez entendido que estas críticas cinematográficas nacieron en un contexto editorial concreto —marcado por el destierro de parte de la población española por situarse al lado izquierdo del abanico ideológico—, de la labor crítica de Gil-Albert es tan digno de estudio lo que se escribe como lo que se omite, refiriéndonos, en este último caso, al acusado tinte apolítico de casi todos los escritos. Por otro lado, de igual manera se muestra interesante su modo de concebir y de enjuiciar al «cine de habla española».

Aunque la sección de Gil-Albert se conforma a partir de pequeñas críticas —en ocasiones poco más que sinopsis— y breves noticias, llegamos a la conclusión de que esa medida del contenido ideológico debía ser premeditada, pues varios de los compañeros que vinieron después hicieron de un espacio periodístico mucho más limitado un terreno estrictamente político o presentaron una crítica destinada a quienes habían participado de sus mismas vivencias: la guerra y el peregrinaje. Esta constante, que se da con una menor fuerza en la segunda etapa de *Romance*, es patente desde su primer número, especialmente en la subsección dedicada a noticias sobre cinematografías nacionales y, más concretamente, cuando se abordan los casos francés y español —a los que no volvió a hacer una mención tan directa en el resto de números—. A colación del país galo, aparece una noticia sobre *La sierra de Teruel* (André Malraux, 1938) bajo el título «Un film sobre la Guerra Española»:

El final de la guerra española sorprendió al ilustre novelista francés André Malraux, terminando la realización de un film largo, inspirado en su novela *L'Espoir*. Con gran esfuerzo pudo salvar el material rodado en Barcelona, transportándolo a París, donde ha terminado esta película con la colaboración del escritor español Max Aub y música de Darius Milhaud.

Con motivo de su estreno en París, el crítico Georges Altman ha escrito: «Toda guerra es atroz, pero Sierra de Teruel, al revés de las películas donde los hombres se batan, no exalta sino la conciencia y la vida rota, valiente y fraternal de los pobres. ¿Los soldados, los opresores? No se les ve. Así en el célebre cuadro de Goya, donde los soldados fusilan a los paisanos a la luz trágica de las linternas, tampoco se ve el rostro de los que fusilan, sino el rostro de aquellos a quienes se mata, de los hombres.

Sierra de Teruel, no es un film como los otros. Es, sin duda, el único documento lírico que quedará sobre la lucha de un pueblo».

En el caso de España, la noticia «España. Abel Gance y Colón» es todavía más breve y ni tan siquiera hace referencias estilísticas o artísticas:

Ya hace tiempo que el viejo director cinematográfico Gance, trabaja por llevar al «ecran», la epopeya del descubrimiento de América. La guerra española retrasó el proyecto, ya que varias escenas tenían que ser tomadas en el convento de la Rábida y en puerto de Palos.

Con el fin de la guerra se disipan estos inconvenientes. Pero han surgido otros de distinto orden. La prensa de la Falange arremete contra Gance, tratando de imposibilitar toda ayuda oficial. El descubrimiento de América es un pilar donde puede sostenerse toda una doctrina imperialista necesaria, indispensable y oportuna. Y Gance, judío y extranjero, no puede, según esta prensa, contar con la confianza de la nueva España antijudía y nacionalista.¹²

12 GIL-ALBERT SIMÓN, 1940a, p. 17.

Sin embargo, este ejemplo, posiblemente el más politizado dentro de la historia de la sección, podría ser de otro autor; de hecho, ni tan siquiera aparece recogido en *La mentira de las sombras*. Sea como fuere, sigue la línea editorial de la revista, que, aunque deja claros sus orígenes republicanos, no entra de lleno en el debate. Se trata de dos menciones con un mero papel testimonial: una sobre un gran hito del cine republicano, el caso de *La sierra de Teruel*; y otra noticia que toca de forma superficial un tema que podría haber ocupado varias páginas, la censura franquista. El por qué estos asuntos no siguieron desarrollándose en *Romance* supone un misterio. Podríamos sospechar que se debió a la escasa valoración intelectual de la crítica de cine de aquel momento, a la intención de no dar una visión ideológica de la cultura, etc., pero muy posiblemente también influyeron el desconocimiento sobre lo sucedido en la cinematografía española una vez acabada la guerra y la falta de un estímulo en el país azteca que la colocara en el punto de mira. Durante la vida de la revista se exhibieron en México siete películas españolas, pero ninguna de ellas llegó a las dos semanas en cartelera ni fue comentada por Gil-Albert,¹³ lo que evidencia la poca fuerza del cine español de posguerra. Quizás sea por ello que, mientras sí se presentaba una predilección por el cine francés, se mencionaba al cine inglés y se criticaba continuamente al cine americano y al sistema capitalista en el que nació, no se daba esta distinción de nacionalidades en el caso hispanoamericano. Si bien podría pensarse que esto se corresponde con las líneas generales de la revista, lo cierto es que el crítico deja claro que lo hace por la falta de calidad que atraviesa la cinematografía de todos estos países. Así, cuando escribe sobre la película *En tiempos de don Porfirio* (Bustillo Oro, 1940), aun asumiendo que se trata de cine mexicano, la utiliza para lanzar toda una reflexión sobre este tema. Según el alcoyano, el film, como el resto de películas latinoamericanas o españolas, tiene el defecto de no ser cine, sino teatro, y dentro de este, del más rancio. Aun considerándola una buena película y decir que rompe con la miseria habitual de las producciones de habla española, no duda en achacarle el carácter sórdido, pequeño y casero que caracteriza «al cine hispanoamericano y muy especialmente al español».¹⁴ La baja estima que tiene por las cintas en esta lengua queda aún más patente cuando, a colación de una noticia sobre la creación de una escuela de cine, declara: «El día que los directores y, sobre todo, los actores del cine de habla española, estudien algo referente al arte dramático, podremos decir que existe un cine de habla española».¹⁵

Volviendo a la falta de interés por la discusión política, a pesar de estar transcurriendo de forma paralela la Segunda Guerra Mundial, es importante aclarar que tiene una mayor fuerza la crítica estilística de los films que la temática, incluyendo los análisis de las películas más polémicas. Véase el caso de *El gran dictador* (Charles Chaplin, 1940), una aguda y directa sátira sobre la dictadura nazi a la que se refiere así durante su estreno: «El primer film hablado de Charlot, «The Great Dictator», va a estrenarse el próximo mes en los Estados Unidos. Es la historia de un pobre bárbaro que, después de ser detenido, es tomado equivocadamente por el cruel dictador de un país imaginario. En esta página, reproducimos algunas escenas de dicho film, que, durante mucho tiempo, ha sido motivo de expectación».¹⁶ La noticia, que omite cualquier

13 AMADOR ROMERO y AYALA BLANCO, 1982, p. 380.

15 GIL-ALBERT SIMÓN, 1940c, p. 24.

14 GIL-ALBERT SIMÓN, 1940b, p. 24.

16 GIL-ALBERT SIMÓN, 1940d, p. 24.

tipo de contextualización, se completa con las notas al pie de las imágenes, que siguen las mismas directrices. Esta despolitización se vio mermada cuando *Romance* inició su nueva etapa; aunque la crítica al fascismo continuó sin ser una prioridad, se prosiguió con el compromiso de la democratización de la cultura. Tanto es así, que en el número 20 aparece otra lectura diferente de la misma película, en la que, esta vez sí, se relaciona directamente al personaje de Chaplin con el *führer* alemán, como cuando escribe: «Es entonces, cuando Charlie se lanza a hacer de Hynkel —léase de una vez Hitler— algo más que un pelele, cuando los aciertos son mayores»; o cuando, a colación de la motivación de la película, afirma: «A la brutalidad nazi cúlpese —si es que no merece gratitud decisión tan plausible—».¹⁷

Para finalizar con el trabajo de Gil-Albert, anteriormente señalábamos dónde ponía realmente el foco de atención y cuáles eran los intereses —puramente artísticos— que transmitía al lector, no siendo ninguno de ellos de índole política. No obstante, y a tenor de la perspectiva que guía el presente trabajo, parece pertinente reproducir las pocas líneas en las que el autor muestra su opinión sobre el cine político:

Un buen propósito y un excelente reparto. *Fugitivos del destino* se incorpora, con sobra de méritos, a la serie de películas incorporadas a su vez a un sentido del cine actual: el político. Un copioso grupo de producciones recientes ha de ser incluido en él. Y dentro de él, dentro de la orientación que, muy acertadamente a nuestro juicio, pretende llevar a la pantalla las inquietudes de la hora actual, del hoy más que nunca agitado torbellino del mundo, cabe distinguir tres rumbos o matices: el humano o dramático, el humorístico y el imaginativo. No quiero esto decir que solamente en el primero seamos capaces de hallar calidades intrínsecas de lo humano. Sin embargo, es en él donde dichas calidades se producen y manifiestan de una manera más lógica, más conforme al espíritu que ilustra, por lo común, los actos de la vida.

Con esta taxonomía se refiere, manteniendo este orden, al caso de los films: *La hora fatal* (William Nigh, 1940), *El gran dictador* (Charles Chaplin, 1940) y *Corresponsal extranjero* (Alfred Hitchcock, 1940); pero lo que le preocupa de ellas no es su contenido propagandístico, sino sus fórmulas narrativas y estilísticas, el cine como medio de expresión en sí mismo: «Mas repitámoslo, no es su mejor o peor calidad lo que nos importa a considerar ahora, sino su mayor o menor fuerza para servir como tipo representativo, no ya de un género, sino de una de las direcciones de ese género o manera peculiar que el cinema parece haber aceptado resueltamente»;¹⁸ algo sobre lo que volvió a reflexionar una vez de regreso en España y que lo ayudó a configurar una estética cinematográfica propia.

Aunque la sección de Gil-Albert fue la única dedicada al cine, *Romance* hizo referencia al mismo en otras ocasiones. Por su parte, el documentalista exiliado Carlos Velo escribió dos artículos dedicados a este arte, «Ritmo y cinema»¹⁹ y «Símbolos en plata»,²⁰ en los que postula sobre sus entresijos técnicos. También son varias las ocasiones en las que se da publicidad a la película chilena *Dos corazones y una tonada* (Carlos García Huidobro, 1939), en la que aparece como actriz la exiliada María Teresa León. Por último, y como ejemplo significativo de la percepción que tenía la España peregrina de su situa-

17 GIL-ALBERT SIMÓN, 1941a, p. 24.

18 GIL-ALBERT SIMÓN, 1941b, p. 24.

19 VELO CORBELAS, 1940a, p. 17.

20 VELO CORBELAS, 1940b, p. 3.

ción en ese momento, cabe destacar el artículo «*Vía Crucis*»,²¹ en el que los refugiados León Felipe, Ramón Gaya y Carlos Velo comentan la película *Las uvas de la ira* (John Ford, 1940), junto a los mexicanos Xavier Villarrutia, A. Quintero Álvarez y Octavio G. Barrera. En el caso de los exiliados, llama la atención el hecho de que se sitúen frente a un éxodo con el que no llegan a identificarse o, si así fuera, a expresarlo. ¿Un hecho derivado del carácter «neutral» de la revista, o de que todavía no habían tomado consciencia de su propia coyuntura?

Cine y propaganda, los casos de *Independencia*, *Reconquista de España* y *España Nueva*

Lo dilatado de un exilio que en un principio se creyó temporal, la dirección que estaba tomando el desarrollo de la Segunda Guerra Mundial y, por consiguiente, la posibilidad de una vuelta inmediata a España propiciaron la aparición de una prensa con un cariz diferente. Esas atmósferas, con un patente carácter español de reafirmación y sostenidas, en su mayoría, por su intención de emitir un mensaje político, hicieron del asunto cinematográfico un terreno cultural de primer orden a la hora de interpretar la historia y los discursos narrativos de las grandes masas. De esta clase de publicaciones destacaron *Independencia: Publicación de la Unión de Jóvenes Patriotas*; *Reconquista de España: Periódico Semanal. Órgano de la Unión Nacional Española en México y España Nueva*; *Semanario Republicano Independiente*.

En 1944, y bajo la dirección de Ángel Parlem —redactor jefe— y Juan Augusto López Marichal —secretario de Redacción—, comenzó su andadura *Independencia*, situada en la órbita del Partido Comunista de España (PCE) y en correspondencia con las labores informativas y propagandísticas propias de la Segunda Guerra Mundial.²² Con su Sección «Pantalla», elaborada por Dolores Puche, José Denis y Antonio Olmedo, se plasma una lectura filmica fuertemente influenciada por la condición de exiliado, el patriotismo y el compromiso político. La sección, presente en los números 4, 5, 6-7 y 9, aplica un análisis que prioriza el tema y el argumento de las cintas, elementos que facilitan la creación de una nota propagandística o de opinión en detrimento de un examen estilístico y formal. Aunque «Pantalla» solo aparece en la mitad de las entregas —únicamente se publicaron nueve números—, evoluciona rápidamente en ese breve espacio de tiempo, pasando del anonimato a la autoría de quien escribe, contando con un mayor espacio y abordando más películas en cada número. Pese a su efímera vida, supuso un paradigma de crítica diverso al utilizado por Gil-Albert, desarrollando unas pautas muy diferentes a las suyas. Se presta una mayor atención a las obras relacionadas con la Segunda Guerra Mundial y, en sus comentarios, no se duda en dejar claro que quien suscribe ha sido partícipe de una contienda similar, una guerra que se perdió y dio origen a la diáspora de los críticos. A modo de ejemplo, resalta el caso de *La cruz de Lorena* (Tay Garnett, 1943), en la que el hecho de que uno de los personajes no sea español indigna al crítico —anónimo en este caso—, lo que demuestra su familiarización con la historia y la guerra: «Finalmente, un señalado y fundamental error: el Rodríguez de la película no puede ser otra cosa que español. Eso de que le planten la nacionalidad chilena puede obedecer a un “compliment”

21 FELIPE, GAYA POMÉS y VELO CORBELAS, 1940, p. 11.

22 GLONDYS, 2018, pp. 64-66.

del director o de quien sea, pero inexacto e injusto [...]. Son estos detalles que se escapan, y que quizá no hieren a nadie, pero sí falsean las cosas del tiempo pasado».²³ Por otro lado, y como contraposición a la «impersonalidad» presente en *Romance*, estos escritos sugieren que ha ido surgiendo una nueva identidad que se aplica a la hora de ejercer el juicio artístico, la del transterrado, pero los escritores siempre la muestran con un cierto atisbo de esperanza. Así, cuando Antonio Olmedo comenta la película *La estirpe del dragón* (Jack Conway y Harold S. Bucquet, 1944), añade: «Allí queda claro que, en esta época negra que ya empieza a fenecer, es menester a veces abandonar su tierra de uno para mejor defenderla y defender la de todos»;²⁴ o cuando José Denis ahonda en el carácter pesimista de otra película, opina: «Más aún cuando llegue el desterrado a la locura y a la muerte, hay siempre hasta en sus últimos actos, algo que es esperanza y fe».²⁵ En definitiva, estas notas muestran un fin, unas metodologías y una tendencia periodística muy diferentes a lo visto previamente.

Por lo demás, y aun no contando con un espacio fijo dedicado a la cinematografía, encontramos el caso de *Reconquista de España*, vinculada también al PCE, pero no dependiente de este directamente,²⁶ y en la que aparecen algunas noticias altamente interesantes. Más arriba se contemplaba la posibilidad de dedicar una mayor extensión al caso de la censura y del control franquista del cine de posguerra. Este episodio es abordado por vez primera en el artículo «Cine. Presencia de Falange y la cinematografía española», firmado con las iniciales B. F. L., que no tienen relación con ninguno de los nombres del Consejo de Redacción. En él se ejerce una dura crítica a la interferencia falangista en el cine español. El primer punto a resaltar es el énfasis empleado a la hora de establecer el paralelismo y el colaboracionismo de Falange con el nazismo alemán y el fascismo italiano, apelando así a la atención internacional, que realmente tenía en el punto de mira a estos países y no a España; pero no se trata únicamente de evidenciar una conexión entre Franco y un fascismo de mayor calado, sino también de señalar lo antiespañol de su producción cinematográfica y el hermetismo ante la industria ajena a esta esfera ideológica. Esta forma de invocar la españolidad —o antiespañolidad— sigue dos direcciones: por un lado, se exime al falangismo del verdadero sentido patriótico y se niega que refleje los intereses de la sociedad y la psicología españolas; por otro, se apunta la facilidad que se brinda a Italia y Alemania para exhibir sus producciones —en detrimento de las de países democráticos— y la intromisión de los profesionales de este último país en los rodajes nacionales. El primer hecho se debería a que

la gazmoñería hipócrita, característica esencial de las tres castas que ejercen actualmente la censura, inspiró un Código de Moral cinematográfica. Prohibidos los anchos descotes, los temas de adulterio, los suicidios, los besos. Puritanismo glorioso que no ha impedido a los sacerdotes recomendar desde los púlpitos los asesinatos en masa, ni evitar las violaciones cometidas por los mercenarios marroquíes.

El asunto de ese secuestro fílmico alemán es algo más complejo, pero denota que el autor tiene un conocimiento real sobre la situación de la producción española del momento, aunque el acontecimiento sea exagerado en su artículo. Suponemos que cuando

23 ANÓNIMO, 1944, p. 7.

24 DENÍS, PUCHE y OLMEDO, 1945, p. 7.

25 PUCHE y DENÍS, 1944, p. 13.

26 GLONDYS, 2018, p. 66.

escribe: «Escenógrafos alemanes, camarógrafos alemanes, directores alemanes, película virgen alemana, son los cimientos de la industria fílmica española. De vez en cuando, un nombre español al frente de un título de crédito. Lo único español son los actores, porque seguramente a los alemanes se les notaría el acento»,²⁷ se refiere a casos como el de la productora hispanoalemana Hispano Film Produktion,²⁸ que desde la Guerra Civil comenzó a filmar películas propagandísticas y de ficción coproducidas por ambos países.²⁹ El texto continúa tratando la reducción de público que ha sufrido este tipo de cine, no solo en España, sino también en América, un mercado que se considera perdido por las pretensiones imperialistas falangistas. En este sentido, y tras un pequeño guiño a la industria mexicana —que según el texto habría triunfado en España como muestra de la gratitud que rinde el pueblo a la defensa de los valores democráticos que ha defendido su Gobierno—, entra de lleno en un tema candente, el intento de aproximación franquista a las cinematografías latinoamericanas:

Pero Falange no ha descuidado en su ambición hispano-americanista el uso del arma cinematográfica. Un miembro del Consejo falangista de la cinematografía española que recaló en tierras mexicanas como avanzada de reconocimiento no tuvo empacho en afirmar que el cine de habla española debía integrar un bloque para oponerlo a los peligros y nefastas influencias del cine anglo-sajón.

Este posible acercamiento entre los cines de habla española es un tema que se desarrolló con mayor fuerza en años posteriores.

Para finalizar, con *Reconquista de España* atendemos a una crítica sobre *Por quién doblas las campanas* (Sam Wood, 1943) de Natalia Valle —pseudónimo utilizado por la periodista exiliada Luisa Carnés—, en la que se ejerce un juicio que sigue en gran parte el paradigma crítico de *Independencia*.³⁰ La película, basada en la novela homónima de Hemingway, que participó como brigadista durante la contienda española, es considerada insultante en esta columna. La evaluación negativa estriba en una idea principal, la de que, a pesar de tratar sobre la guerra de España, esta no aparece por ninguna parte. Es más, no solamente se desvirtúa la historia, sino que se presupone que este falseamiento ha sido realizado deliberadamente. No se capta la esencia de la sociedad —el único héroe es un americano— y el conflicto bélico es presentado como un choque entre dos bloques —negando la auténtica soberanía y determinación de la causa republicana—. Todo ello hace del film una obra cualquiera de la industria estadounidense, pero también un apoyo propagandístico a los totalitarismos. Valle se lamenta de que Hemingway se haya vendido a la productora en lugar de defender la realidad histórica, además de que, en México, su país de acogida, se encuentren exhibidores que hayan colaborado con este proyecto y españoles dispuestos a acudir al visionado. Sobre esta última idea se cierra la meditación, no sin antes recalcar su condición de exiliada: «Solo favorece al régimen falangista [...]

27 B. F. L., 1945, p. 6.

28 Una profundización sobre este tema puede verse en NICOLÁS MESEGUER, 2017.

29 No se trata de la primera referencia de este tipo en la prensa exiliada. Ya en 1940, Juan Larrea decía: «En Roma es y no es Madrid donde se realizan las películas cinematográficas españolas que han de preparar el terreno de América para la

penetración totalitaria», refiriéndose, en este caso, a la coproducción hispanoitaliana realizada durante buena parte de la Segunda Guerra Mundial; véase LARREA CELAYETA, 1940. Para más información sobre este contexto productivo, consúltese MONGUILOT BENZAL, 2015.

30 El artículo está firmado con las iniciales N. V., que solo coinciden con este nombre de los que se muestran en el Consejo de Redacción.

ridiculiza al pueblo español y que falsea declaradamente su lucha de independencia, por la cual vivimos como “refugiados” en América tantos demócratas que tomamos parte en ella». ³¹ Teniendo en cuenta que se trata de reflexiones cinematográficas que aparecen de forma puntual en el contenido de la revista, entiéndanse dos cosas: en primer lugar, queda claro el interés que pone la editorial en las disciplinas artísticas populares o de masa con una narrativa ligada, o contextualizada, con la Guerra Civil; en segundo orden, y en correspondencia con lo anterior, la mayor preocupación es que capte un ambiente español verdadero, asimilándose este desde una perspectiva realista.

No obstante, es en *España Nueva* donde encontramos el mejor ejemplo de cómo el periodismo cinematográfico puede ser utilizado como un arma política. La revista arranca tras la victoria aliada, lo que influye enormemente en su línea editorial. Dirigida por Antonio María Sbert, *España Nueva* llama la atención por su fidelidad con los Gobiernos republicanos. La posibilidad de un retorno inmediato, debido a la derrota de los totalitarismos en la Segunda Guerra Mundial, hizo que gran parte de sus contenidos tuvieran un carácter propagandístico y se prestara una gran atención a la evolución de la política internacional, especialmente a aquellos aspectos que pudieran marcar el devenir español. Pese a que, a partir del número 74, las dificultades económicas hicieron que la mayoría de sus contenidos fueran políticos, hasta entonces se dio cobertura a la cultura exiliada, en la que el cine jugó un papel fundamental. ³²

Ya desde el principio se muestra la intención de profundizar en este tema. En el número 2 se presenta «El cine en la España Nueva», escrito por Mario Calvet —que había ejercido la crítica de cine en el periodo republicano—, que vio su continuación en el número 4. Cabe decir —a pesar del poco espacio dedicado al análisis de este texto— que posiblemente se trate de uno de los más serios de toda la década. En su artículo, Calvet reflexiona en torno a cómo será el cine una vez que la España desterrada recupere su país, una patria que debe «reconstruirse». En la primera parte se aplica una perspectiva institucional, es decir, se somete a discusión la relación que debe tener la cinematografía con el Estado. Entendiéndola como un arte, se aboga por una liberalización creativa y una menor regulación por parte del Gobierno, que tan solo debe interferir para garantizar una legislación sana y eficiente. Aun oponiéndose a la instrumentalización del cine, reconoce los intereses que puede tener la Administración de un país en él:

Naturalmente que el Estado ha de poseer elementos cinematográficos propios para sus fines concretos. El Ejército, la Aviación y la Armada necesitan de tan inestimables servicios. Y el Gobierno de un país, que se precie de moderno, ha de contar asimismo con una producción cinematográfica suya, de carácter oficial y científico, con vistas a la enseñanza primaria y superior, y a la formación de su Filmoteca. ³³

Por último, entra en las políticas de producción, distribución y exhibición que deberían llevar a la nueva España. Calvet no solo despliega todo su saber sobre un tema al que ya se había dedicado profesionalmente antes de verse exiliado, sino que muestra un total conocimiento sobre la industria cinematográfica franquista y antecede varias premisas sobre el patronazgo fílmico que vendrían de forma posterior, como la creación de una fil-

31 VALLE, 1945, p. 6.

33 CALVET ARCE, 1945a, p. 10.

32 GLONDYS, 2018, pp. 84-90.

moteca y el apoyo al cine artístico —y no propagandístico—, haciéndose esperar algunas de ellas hasta el mismo fin de la Dictadura. En su continuación, recogida en el número 4, el discurso gira alrededor de otros temas. El primero de ellos es la obligatoriedad del doblaje, a partir del cual se realiza una analogía entre Franco y los recién vencidos Mussolini y Hitler, una equiparación esperada por parte de los organismos internacionales y que debería llevar a la caída del régimen. El segundo debe entenderse como un tema político y no cinematográfico, nos referimos a toda una declaración de intenciones a la hora de aplicar justicia a los profesionales que habían permanecido y trabajado en la España de posguerra. Con respecto a esto último, defiende que los exiliados que sueñan con volver, aun cuando no pueden perdonar sin discriminación, tampoco predicán el odio como credo, y se pregunta: «¿No será suficiente prueba de atenuante para un artista el no tener la conciencia manchada por la delación, el crimen o el robo contra los gubernamentales de la España republicana, y que además puedan demostrar no haber ejercido represalias personales ni oficiales contra ese pueblo nuestro?». ³⁴

Sin embargo, *España Nueva* cuenta con una sección fija en la que focaliza toda su atención sobre el asunto cinematográfico, una colaboración que se prolonga del número 46 al 76, es decir, hasta poco después de dedicarse únicamente a contenidos políticos. En ella aparecen textos de índole muy diversa: anuncios de estrenos, información sobre los *star systems* mexicano, estadounidense y español, críticas, noticias, crónicas... La redacción de la misma está a cargo de Ernesto Monato, un personaje del que poco sabemos, aunque teniendo en cuenta su columna, imaginamos que no se trataba de una figura cualquiera dentro del sector, pues escribe diversas crónicas en las que comenta el trato directo con profesionales cinematográficos o la asistencia a eventos realizados para periodistas de cine. Una de las pocas referencias que hemos encontrado es su inmersión en la literatura policiaca en la revista mexicana *Selecciones*, en la que también trabajaba como traductor, y papeles puntuales como actor secundario. Estos estudios no ahondan en su personalidad, siendo el único dato más o menos relevante el que lo suponían español, ³⁵ un hecho que ahora podemos confirmar. Su mayor característica es la perenne impronta que le dejó la situación española del momento a todos los niveles: tiene siempre al cine español en el punto de mira, promociona el trabajo de sus colegas republicanos y ejecuta análisis políticos de las obras. Dentro de ello, es especialmente significativa la ausencia de películas bélicas en su espacio, contradiciendo los mecanismos utilizados por la prensa vinculada al PCE y a lo que realizaron los exiliados en Argentina en aquellos años. ³⁶ Monato demuestra un amplio conocimiento de la cinematografía de su país y la intención de seguir muy de cerca su desarrollo, por lo que son varios los films españoles sobre los que escribe.

Durante la efímera vida de la sección, de octubre de 1946 a principios de mayo de 1947, se estrenaron en México cuatro películas españolas, todas ellas comentadas por Monato: *Misión blanca* (Juan de Orduña, 1945), *Los amores de Espronceda* (*Espronceda*) (Fernando Alonso Casares, 1945), *Eugenia de Montijo* (José López Rubio, 1944) y *Los últimos de Filipinas* (Antonio Román, 1945). Parece que este seguimiento del cine nacional no era repentino, ni su motivación se encontraba únicamente en la línea editorial, pues en el nú-

34 CALVET ARCE, 1945b, p. 11.

36 MARTÍNEZ GARCÍA, 2019.

35 PALAFOX CABRERA, 2014, pp. 90-97.

mero 61, a la hora de seleccionar las tres mejores películas españolas del año, elige: *Reinar después de morir* (Inés de Castro) (J. M. Leita de Barros y Manuel Augusto García Viñolas, 1944), *La aldea maldita* (Florián Rey, 1942) y *Los amores de Espronceda*; tratándose, en los dos primeros casos, de películas estrenadas poco antes de que comenzara su colaboración con la publicación.³⁷ A ello debemos sumar la cantidad de información que arroja sobre los nuevos rodajes y estrenos acontecidos en España, especialmente en Barcelona, de donde podría proceder este enigmático personaje. Todos estos films son examinados desde el mismo prisma, dando pie a una serie de reflexiones que parecen mostrar un sentimiento de impotencia por parte del autor. Ya en la primera película comentada, *Misión blanca*, asistimos a esta perspectiva cuando, tras haber criticado la propaganda católica de la película, dice: «Por lo demás, la cinta es tolerable, y, aunque sólo sea porque nos trae un recuerdo de la Patria lejana, merece verse».³⁸ Esa contradicción, en la que por un lado critica el programa de censura franquista y, por otro, recomienda o halaga parcialmente la proyección, denota un modo de enfrentarse a este tipo de obras en el que vemos una honda huella del exilio, que hace ver lo español con añoranza, pero también con desagrado. De hecho, uno de los grandes esfuerzos de Monato, aunque trasladable al resto de críticos, es el discernir entre lo español y lo falangista, conceptos contradictorios entre sí y que imposibilitan que el film capte la verdadera esencia de su patria. A tenor de todo ello, parecen especialmente significativas las últimas palabras que dedica a *Los últimos de Filipinas*, que muestran con claridad la opinión de este colaborador:

En España hay actores, hay directores y hay argumentistas. Lo que no hay, ni habrá mientras las grandes potencias sigan adulando al dictadorzuelo más hábil de nuestros días, es libertad de expresión. Y sin esa libertad el cine español languidecerá, ahogado por una censura de sacristía que no le permitirá expresarse según las inquietudes de los directores. Los que de estos valgan un poco, emigrarán a Francia, o Inglaterra, buscando mejor aire que respirar.³⁹

Véase que, quizás de forma inconsciente y sin haberlo premeditado, en la última frase no se muestra tan esperanzador ante un posible regreso, como sí hacen el resto de redactores de la revista.

Por otro lado, y volviendo al México en el que se encuentra refugiado, las subsecciones de «Cinema» dan cobertura a una gran parte de los logros de los profesionales cinematográficos exiliados. A modo de cronista, Ernesto Monato da a conocer las actividades de actores, directores, guionistas e, incluso, artistas. Podría decirse que, durante los menos de ocho meses que duró su trabajo, se erigió como el gran centro informativo de la industria cinematográfica transterrada. Notifica importantes contratos conseguidos, los progresos de los actores más destacados, dedica un espacio llamado «Biografía al minuto» a la promoción de estos profesionales, pero también se detiene ante otros menos conocidos, comunica los primeros contactos de ellos con el cine e, incluso, escribe necrológicas de figuras casi anónimas. Todo esto lleva a pensar en una cierta organización, fuera tejida esta por la amistad y las vivencias comunes o de índole sindical, como sucedió en Francia con la Federación Española de la Industria de Espectáculos Públicos, dependiente de la Unión General de Trabajadores (UGT) y que, por lo que entendemos a partir de la lectura

37 AMADOR ROMERO y AYALA BLANCO, 1982.

39 MONATO, 1947, p. 9.

38 MONATO, 1946a, p. 8.

de varios documentos de archivo, tuvo representación en México y Argentina. De la misma manera, extraemos de sus crónicas que tuvo bastante relación con otros periodistas cinematográficos y grandes personalidades de la industria mexicana, pues no son pocas las ocasiones en las que dice haber sido invitado a eventos exclusivos.

Para finalizar, es imprescindible aludir a los dos momentos de tensión política que aparecieron en el seno de este contexto industrial, la marcha de Cantinflas a España y la llegada del compositor español Federico Moreno Torroba a México. En noviembre de 1946, *Nueva España* se hacía eco de sendos acontecimientos. «Cinema» recoge escuetamente la llegada del cómico mexicano y aplaude los pasodobles que se le dedican en virtud de su viaje a España. Lo referente a Moreno Torroba se comenta en otro artículo, anónimo y en la misma página que la sección fija, «Jorge Negrete no irá a España mientras dure el régimen de Franco», en el que se rescata una entrevista realizada en otro medio al actor mexicano, que en aquel momento era secretario de la Sección de Actores del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica de la República Mexicana. Aquí aparece la primera mención al músico español, cuya supuesta misión franquista levantó una fuerte polémica: «Nosotros nos oponemos a que actúen en México las compañías o los individuos que so capa de artistas vengan a hacer política. Y en el caso de Moreno Torroba, hemos podido comprobar que México le interesa más como campo político que como campo artístico... [...]. Y por ello nos oponemos a que entre, no obstante el pretexto de hacer una temporada de zarzuela». La entrevista sigue y Negrete responde lo siguiente cuando se le pregunta por un hipotético viaje a España: «No; a España, mientras dure el régimen de Franco, no... [...]. A España quiero ir, pero como le digo, no lo haré mientras subsista aquel régimen político... Siento una gran aversión por los dictadores».⁴⁰ Son evidentes las contradicciones que presenta la publicación a la hora de valorar la actitud de los dos grandes actores mexicanos en cuanto a Franco, mientras Monato solo informa del arribo de Cantinflas, muy criticado en aquel momento por esa visita a España, en el mismo espacio periodístico se resalta la animadversión de Negrete ante el dictador. Y es que parece que Monato tiene clara su opinión y simpatía por Cantinflas, a quien defiende y otorga la consciencia de la dualidad en la que está sumergida la sociedad española:

Cantinflas, que no cesa de recibir homenajes y banquetes en la Madre Patria, repite en todas partes la misma tonada: que ama a España y a los españoles [...]; pero jamás ha hecho una declaración de «franquismo», ni de adhesión al régimen. Que conste esto, para los que, maliciosamente, han insinuado que el gran actor cómico mexicano ha dado un virón a la derecha, halagado por tanto agasajo. Mario Moreno sabe distinguir, y no tememos que confunda a España con Franco, según es costumbre en estos tiempos.⁴¹

En una entrega posterior se pone punto final al asunto, tras reproducir unas palabras del propio actor, que niega cualquier tipo de comentario sobre la situación política o social de España, sentencia: «Cantinflas fue discreto y parco. No hizo alusiones directas a la tiranía franquista ni al estado económico de España. Él fue como artista, y como tal se cree con derecho a hacer declaraciones públicas que no se refieran a su trabajo»;⁴²

40 ANÓNIMO, 1946, p. 9.

42 MONATO, 1946d, p. 9.

41 MONATO, 1946b, p. 8.

una forma de cerrar que excusa al mexicano ante los compatriotas exiliados que habían esperado de él un rechazo incondicional al régimen. Volviendo al ajetreo que suscitó la gira del músico, el suceso se da por concluido tras las siguientes palabras del periodista:

El compositor Moreno Torroba y otros elementos artísticos que Franco había enviado a México so pretexto de una temporada de zarzuela española, abandonaron este país, expulsados por el Gobierno Mexicano, después de haber permanecido solo unas horas en México. Sus intenciones de derramar veneno falangista por estas latitudes fueron descubiertas a tiempo, afortunadamente. Jorge Negrete, secretario de la Sección de Actores del STPC, ha dicho que sólo serán aceptados para trabajar entre nosotros aquellos artistas españoles que no tengan conexiones con Falange, y aun esos serán vigilados, para expulsarles del Sindicato y recomendar de paso, al Gobierno que les aplique el artículo 33 si se salen del plato.⁴³

El cronista y crítico tiene a bien contar por separado lo sucedido alrededor del viaje de Cantinflas y la correspondiente llegada de Torroba, ya sea debido a la simpatía o amistad que profesaba hacia el mexicano o por no ver ningún tipo de relación entre este y el español. A pesar de ello, sí hubo quien vio un vínculo entre ambos artistas, concretamente, la ya citada Federación Española de la Industria de Espectáculos Públicos, que en el acta de enero de 1947 en Francia dice:

Informa ampliamente del gran trabajo político desarrollado por estos compañeros para impedir la entrada en México de la compañía falangista de Federico Moreno Torroba, compañía sufragada por Franco y Falange, como otras varias en gira por América y que, oportunamente, fueron desenmascarados por la Federación. El hecho de que no hayan conseguido impedir la entrada en México de este antiguo fascista, no supone un fracaso, ya que se han movido intereses muy fuertes; políticos y económicos en su favor: Cantinflas, Falange, Sociedad Daniel, Empresas, etc. Nuestros compañeros han movilizado a españoles y mexicanos, logrando una gran campaña y de esclarecimiento que retrasó la entrada en México y descubrió su objetivo de propaganda falangista. Se les ha escrito felicitándoles y ofreciéndoles los consejos necesarios que no les han faltado hasta la fecha.⁴⁴

Sería muy pretencioso suponer que Monato perteneció a la organización y que sus escritos formaban parte de una campaña organizada, más todavía cuando es prácticamente nada lo que se sabe de él y se desvía de la línea del sindicato. Sin embargo, es evidente que llevó al papel problemas ideológicos reales, prestando atención a cine y política por partes iguales, ofreciendo una visión personal del asunto y creando una información especialmente destinada a la esfera exiliada en México, pues no solo pudo acceder a las noticias del país al que se vieron obligados a huir y a los avances de quienes los habían acompañado en el peregrinaje, sino también a poner encima de la mesa esas tensiones de carácter político que se prolongaron durante otras tres décadas.

Conclusión

Aunque no hemos podido incluir aquí todos los textos sobre cine publicados durante dicha década en México, esta visión de conjunto permite extraer una serie de conclusiones. La primera de ellas es la precariedad de todo lo relacionado con lo cinematográfico.

43 MONATO, 1946c, p. 11.

44 AARD-285-06 del Archivo de la Fundación Pablo Iglesias.

Como se indicaba al inicio de estas líneas, el carácter industrial de este arte imposibilitaba el comienzo de una producción que reflejase los valores propios del exilio, lo que llevaba a que la atención más importante que pudiese prestarse viniera del ámbito literario, lo cual no excluye que estos escritos gozasen de una repercusión y estima muy limitados. Véase el caso de Gil-Albert, que ni tan siquiera firmaba sus textos —situados siempre en las últimas páginas de *Romance*—, o el de las publicaciones vinculadas al PCE, en las que el espacio de la sección de cine era escaso y su presencia intermitente. Hay que esperar hasta pasada la mitad del decenio, cuando apareció la Sección «Cinema» de *Monato*, para poder hablar de algo parecido a un verdadero periodismo cinematográfico, cuya existencia fue efímera. Sin duda, esta precariedad también se debió al escaso desarrollo de la disciplina, que no llegó a darse de forma profesional en México hasta los años cincuenta, gracias, en gran parte, a la acción de la segunda generación de exiliados.

Otro aspecto a destacar es la progresiva politización de los textos, que van desde lo casi neutral a la organización y la propaganda ideológica. Comenzamos el recorrido con el libro de Díez-Canedo, que muestra una baja estima del cine y de su crítica —que se entienden únicamente vinculándolos al teatro—; pasamos por la concepción de la cultura en su sentido democratizador con la que arranca *Romance*; más tarde empieza a hacerse patente esa nueva identidad colectiva que fue forjándose, la del exilio; y, finalmente, se usa como arma de propaganda en sucesos concretos y como elemento de reinterpretación histórica. Es importante recalcar que, en este último caso, no se trata únicamente de lanzar el mensaje político de la ideología predominante en la línea editorial de la publicación, sino también de continuar con esa reafirmación identitaria. Las lecturas comienzan a darse desde una perspectiva única, la del propio exilio, algo que queda latente en los textos, que ofrecen una visión realizada por y para quienes participan de él, creando una homogeneidad interpretativa de la España peregrina. Para entenderla, debemos tener en cuenta la dicotomía de las dos Españas, la de Franco y la de la República, contradictorias entre sí y en una perpetua lucha por captar la verdadera esencia del país. Esta nueva esfera progresa a partir de poner en el foco las películas bélicas —que evocan la Guerra Civil que los obligó a refugiarse—, obteniendo una mayor información de lo que sucede en la industria española —que no llega a mostrarse hasta la aparición de *Monato*—, y en la creación de una red organizativa de mayor envergadura o, por lo menos, que fuera capaz de atender al desarrollo del sector del espectáculo con una mayor eficacia —ya que no es hasta las tensiones con Torroba y la Sección «Cinema» cuando se evidencia dentro del periodismo cinematográfico la existencia de una red de comunicación—.

Para concluir, el análisis de estos textos también contribuye a entender cómo las vivencias propias del exilio y otras consideraciones estéticas personales lograron configurar, durante los años cincuenta, una línea única y coherente. Nos referimos a la actividad de esa segunda generación, a críticos como Emilio García Riera, José de la Colina o Jomi García Ascot, que, bajo el influjo del también exiliado Francisco Pina, consiguieron promover el desarrollo de la crítica de cine con unas bases bien asentadas en el exilio en un primer momento, pero que terminaron revolucionando la industria cinematográfica de su México de acogida.⁴⁵

45 RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, 2012.

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

Fuentes hemerográficas

- ANÓNIMO. «Pantalla», *Independencia: Publicación de la Unión de Jóvenes Patriotas* 5, primera quincena de octubre (1944), [s. p.], México D. F.
- «Jorge Negrete no irá a España mientras dure el régimen de Franco», *España Nueva: Semanario Republicano Independiente* 50, 16 de noviembre (1946), [s. p.], México D. F.
- B. F. L., «Cine. Presencia de Falange en la cinematografía española», *Reconquista de España: Periódico Semanal. Órgano de la Unión Nacional Española en México* 2, 20 de enero (1945), p. 6, México D. F.
- CALVET ARCE, Mario. «El cine en la España Nueva», *España Nueva: Semanario Republicano Independiente* 2, 30 de noviembre (1945a), p. 10, México D. F.
- «El cine en la España Nueva», *España Nueva: Semanario Republicano Independiente* 4, 15 de diciembre (1945b), p. 11, México D. F.
- DENÍS, José; PUCHE, Dolores y OLMEDO, Antonio. «Pantalla», *Independencia: Publicación de la Unión de Jóvenes Patriotas* 9, 16 de febrero (1945), p. 7, México D. F.
- FELIPE, León; GAYA POMÉS, Ramón y VELO CORBELAS, Carlos. «Vía Crucis», *Romance: Revista Popular Hispanoamericana* 9, 1 de junio (1940), p. 11, México D. F.
- GIL-ALBERT SIMÓN, Juan. «Cine», *Romance: Revista Popular Hispanoamericana* 1, 1 de febrero (1940a), p. 17, México D. F.
- «Cine», *Romance: Revista Popular Hispanoamericana* 7, 1 de mayo (1940b), p. 24, México D. F.
- «Cine», *Romance: Revista Popular Hispanoamericana* 12, 15 de julio (1940c), p. 24, México D. F.
- «Cine», *Romance: Revista Popular Hispanoamericana* 16, 15 de septiembre (1940d), p. 24, México D. F.
- «Cine», *Romance: Revista Popular Hispanoamericana* 20, 15 de enero (1941a), p. 24, México D. F.
- «Cine», *Romance: Revista Popular Hispanoamericana* 23, 22 de abril (1941b), p. 24, México D. F.
- LARREA CELAYETA, Juan. «Ojo al Cristo», *España Peregrina* 4, mayo (1940), pp. 65-70.
- MONATO, Ernesto. «Cinema», *España Nueva: Semanario Republicano Independiente* 46, 5 de octubre de (1946a), p. 8, México D. F.
- «Cinema», *España Nueva: Semanario Republicano Independiente* 52, 16 de noviembre (1946b), p. 8, México D. F.
- «Cinema», *España Nueva: Semanario Republicano Independiente* 56, 14 de diciembre (1946c), p. 11, México D. F.
- «Cinema», *España Nueva: Semanario Republicano Independiente* 57, 21 de diciembre (1946d), p. 9, México D. F.
- «Cinema», *España Nueva: Semanario Republicano Independiente* 65, 15 de febrero (1947), p. 9, México D. F.
- PUCHE, Dolores y DENÍS, José. «Pantalla», *Independencia: Publicación de la Unión de Jóvenes Patriotas* 6-7, noviembre (1944), [s. p.], México D. F.
- VALLE, Natalia. «Cine», *Reconquista de España: Periódico Semanal. Órgano de la Unión Nacional Española en México* 5, 15 de abril (1945), p. 6, México D. F.
- VELO CORBELAS, Carlos. «Ritmo y cinema», *Romance: Revista Popular Hispanoamericana* 2, 15 de febrero (1940a), p. 17, México D. F.
- «Símbolos en plata», *Romance: Revista Popular Hispanoamericana* 4, 15 de marzo (1940b), p. 3, México D. F.

Documentos de archivo

AARD-285-06 del Archivo de la Fundación Pablo Iglesias.

Bibliografía

- AMADOR ROMERO, María Luisa y AYALA BLANCO, Jorge. *Cartelera cinematográfica 1940-1949*, México D. F., UNAM, 1982.
- CANO BALLESTA, Juan. «Juan Gil-Albert, crítico de cine en la revista Romance», en J. Gil-Albert, *La mentira de las sombras. Crítica cinematográfica publicada en Romance*. Revista Popular Hispanoamericana. México, febrero de 1940-mayo de 1941. *Ensayo introductorio y edición de Juan Cano Ballesta*, Valencia, Pre-Textos e Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2003, pp. 11-67.
- DÍEZ-CANEDO REIXA, Enrique. *El teatro y sus enemigos*, Casa de España, 1939; disponible en línea: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-teatro-y-sus-enemigos--0/> [consulta: 19-09-2022].
- GIL-ALBERT SIMÓN, Juan. *La mentira de las sombras. Crítica cinematográfica publicada en Romance*. Revista Popular Hispanoamericana. México, febrero de 1940-mayo de 1941. *Ensayo introductorio y edición de Juan Cano Ballesta*, Valencia, Pre-Textos e Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2003.
- GLONDYS, Olga. «Introducción», en O. Glondys (ed.), *La prensa cultural de los exiliados republicanos. Los años 40*, Sevilla, Renacimiento, 2018, pp. 7-15.
- GONZÁLEZ NEIRA, Ana y VALENDER, James. «Juan Rejano y las publicaciones míticas del exilio republicano», en O. Glondys (ed.), *La prensa cultural de los exiliados republicanos. Los años 40*, Sevilla, Renacimiento, 2018, pp. 147-154.
- GUBERN GARRIGA-NORTES, Román. *Cine español en el exilio*, Barcelona, Lumen, 1976.
- MARTÍNEZ GARCÍA, Ana. «La crítica del cine bélico en las publicaciones del exilio español en Argentina: el caso de *Correo Literario* (1943-1945) y *Cabalgata* (1946-1948)», *Laberintos: revista de estudios sobre los exilios culturales españoles* 21 (2019), Valencia, pp. 271-294.
- MONGUILOT BENZAL, Félix. *Coproducción y colaboración cinematográfica hispano-italiana durante los años 1939-1943*, tesis doctoral dirigida por Joaquín Tomás Cánovas Belchí, Universidad de Murcia, 2015.
- NICOLÁS MESEGUER, Manuel. *Hispano Film Produktion: Una aventura españolista en el Tercer Reich*, Santander, Shangrila, 2017.
- PALAFox CABRERA, Jorge. *Las letras asesinas: Historia de la literatura policial mexicana (1930-1960)*, tesis para obtener el grado de maestro en Literatura Hispanoamericana, San Luis Potosí, El Colegio de San Luis, 2014.
- RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, Juan. «Exiliados republicanos en el cine latinoamericano de los años cuarenta», *Quaderns de Vallençana* 3 (2009), pp. 22-35, Montcada i Reixach.
- «En el balcón vacío y el Nuevo cine», en J. Lluch Prats (ed.), *En el balcón vacío. La segunda generación del exilio republicano en México*, Madrid, Ministerio de la Presidencia-AEMIC, 2012, pp. 93-133.
- VALERO GÓMEZ, Manuel. «Entre personalidad y silencio nativo: una estética cinematográfica para Juan Gil-Albert», *Monteagudo: Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura* 19 (2014), Murcia, pp. 203-223.

Las «contrabienales». Un arma de los artistas españoles del exilio contra el franquismo*

Miguel Cabañas Bravo
Instituto de Historia, CSIC

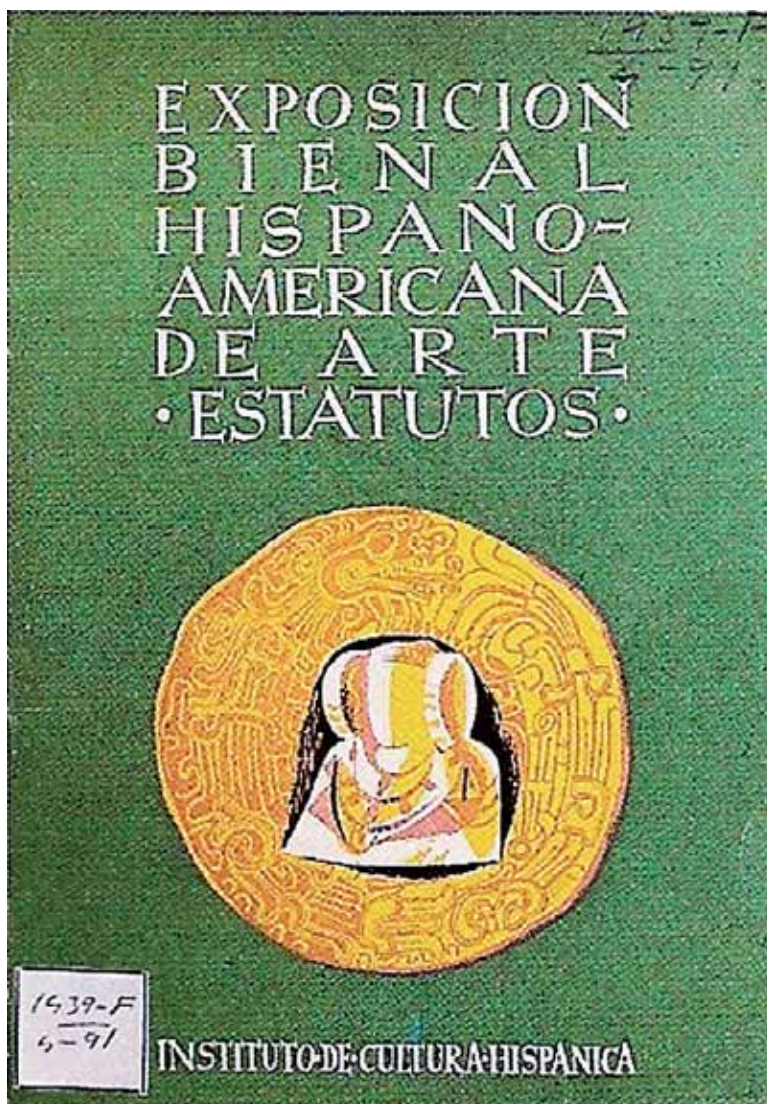


Figura 1

Estatutos definitivos de la Exposición Bienal Hispanoamericana de Arte. Madrid: ICH, 1951.

A mediados del siglo pasado, el panorama de desarrollo y acreditación artístico-cultural de los artistas españoles, que el desenlace de la Guerra Civil había seccionado entre los del interior y los lanzados al exilio, continuaba dividido en dos, por más que —también por entonces— comenzaron a surgir entre los intelectuales y creadores los primeros intentos de acercamiento y las actitudes que sirvieran de puente.

En medio de ese contexto, en los mismos inicios de la década de los años cincuenta, vino a hacer su aparición la Bienal Hispanoamericana de Arte. Un certamen internacional de arte contemporáneo dirigido a los artistas de la comunidad de países hispanos, que era el ámbito que más artistas exiliados españoles acogía y en el que las señas identitarias se habían preservado con mejores condiciones y especial fuerza.¹ La exploración de actitudes y el trazo de puentes para el regreso, en el campo artístico, también tuvo en ese momento su gran exponente de inicio a raíz de la convocatoria del certamen hispano.² Sin embargo, junto a ello, ese mismo certamen brindó, igualmente, la oportunidad —a los artistas españoles exiliados y a sus solidarizados colegas latinoamericanos— de mostrar la actitud contraria y su irreductible antifranquismo. De ahí que alzasen la voz y, agrupados en diferentes colectivos, además del boicot a sus citas, protagonizasen diferentes acciones de oposición como forma de denuncia del régimen convocante.

El lanzamiento de la Bienal Hispanoamericana de Arte parecía abrir paso, por primera vez, a unos y a otros. Las intenciones y el trasfondo de puente o captación franquista que quisieron verse en el certamen, además de las grandes adhesiones, las inhibiciones o las tempranas y agrias polémicas vividas por los artistas del interior, en el exterior fueron más allá del boicot a la invitación. De hecho, calaron entre los más notables colectivos de artistas españoles exiliados y sus colegas hispanos solidarizados, conduciéndolos a poner en pie una nueva arma de denuncia, con la cual apretaban la tuerca de la combatividad y el posicionamiento artístico ante los certámenes convocados por las dictaduras. Se trató de las pioneras actuaciones y exposiciones «contrabienales», convocadas fuera de España con un carácter eminentemente antifranquista y antidictatorial.

Este reformulado instrumento de oposición al franquismo, surgido en el ámbito artístico hispano, tuvo la virtud de movilizar y volver a unir bajo un mismo fin a la parte más visible y beligerante del colectivo de artistas españoles en el exilio, instalados en diferentes países y con posibilidades de acción muy diferentes, pero atrayendo la frecuente solidaridad de destacados colegas de la escena artística del país anfitrión de asiento. Además, el arma, puesta en marcha en 1951, pronto fue empleada por otros artistas hispanos ante las dictaduras, como ocurrió frente a Batista en Cuba, cuando entre 1953 y 1954 se organizó la II Bienal Hispanoamericana y se encontró con la oposición de las allí llamadas «antibienales».

Frente a tal tipo de posiciones, los organizadores del certamen, que desde sus inicios intentaron trazar puentes y mostrar actitudes integradoras hacia los exiliados, emprendieron también medidas preventivas y estrategias de contrarresto. Así, entre otras fórmu-

* La publicación de este trabajo se vincula al proyecto de I+D+i «Rostros y rastros en las identidades del arte del franquismo y el exilio» (MICINN-AEI, ref. PID2019-109271GB-I00). Buena parte de lo expuesto sintetiza y tiene apoyo en anteriores investigaciones del autor, que serán citadas oportunamente.

1 CABAÑAS BRAVO, 2019a.

2 CABAÑAS BRAVO, 2019b.

las que iremos viendo, a algunos españoles exiliados se les dieron las nacionalidades de sus países de residencia o se les integró en las representaciones de los mismos; con intención de amortiguar el diferente signo político, se dispusieron obras fuera de concurso y salas para grandes pioneros y referentes artísticos o se abrieron salas específicas —bajo etiquetas imprecisas— para artistas españoles exiliados y residentes en otros países —como se hizo en las ediciones de La Habana y Barcelona—. Del mismo modo, como visible exponente de esa nueva intención de servir de puente y promover la integración, fueron incluyéndose, entre los altos galardonados en el certamen, a recientes retornados o todavía exiliados. De ahí que, ya en la primera edición del certamen, el Gran Premio de Escultura fuera otorgado a Joan Rebull y el Gran Premio de Dibujo de la República de Perú a Francesc Galí; que en la segunda se concediera el Gran Premio Ciudad de La Habana a Pedro Flores o que, en la tercera, el Gran Premio de Dibujo fuera para José Vela Zanetti y el Gran Premio de Honor de Dibujo, de nuevo, para Galí —junto a Daniel Vázquez Díaz—. ³

Además, a partir de mediados de la década y coincidiendo con el lanzamiento y la celebración de la III Bienal Hispanoamericana, el trazo de esos puentes también comenzó a hacerse más evidente, aumentando en la concurrencia la captación de artistas españoles exiliados y latinoamericanos renuentes e indecisos, que fueron flexibilizando e individualizando más sus actitudes. La presencia en ella —aunque fuera en la sección retrospectiva— de la obra de Picasso, quien en las dos ediciones anteriores se había posicionado en contra y había actuado de resorte en la llamada a la solidaridad de otros artistas, resulta significativa a tal efecto. No obstante, lo cierto es que, en general, durante el segundo lustro de los años cincuenta, el tipo de actuación antifranquista colectiva referida fue disminuyendo entre los artistas españoles exiliados y sus colegas de acogida; lo que casi ocurría al mismo ritmo que tal acción iba trasladándose y aumentando en el interior de España; aunque el arma de unión «contrabienal» creado no se perdió y quedó ya como uno de los instrumentos empleados por los artistas en diferentes países y contextos.

Nuestra intención, por tanto, es analizar los citados movimientos de oposición a la Bienal Hispanoamericana para adentrarnos en los orígenes y en el primer desarrollo de este instrumento de unidad, autoafirmación y reivindicación de los colectivos de artistas ante el manejo de los certámenes por las dictaduras. Para ello nos detendremos, primero, en el contexto, las características y la significación del surgimiento de las «contrabienales», para, después, analizar su desarrollo, efectividad y trascendencia.

Surgimiento de las «contrabienales». Contexto, características y significación

La idea de celebrar un certamen bienal de arte contemporáneo, de carácter internacional, que resaltara y promocionara los vínculos culturales existentes entre los países hispanos, comenzó a gestarse en el verano de 1950, al amparo de la llamada «política de la Hispanidad». El objetivo más inmediato que se esgrimió, como argumentación de esta iniciativa oficial del Gobierno franquista, fue el de conmemorar con el mayor esplendor, en 1951, el quinto centenario del nacimiento de los Reyes Católicos y de Cristóbal Colón. Sin embargo, además de estrechar tales vínculos y celebrar la efeméride, tampoco quedaban fuera

3 Sobre estos premios, su contexto e implicaciones, véase CABAÑAS BRAVO, 2007, pp. 299-324; 2016 y 2019b, pp. 190-194.

sus objetivos: cara al exterior, buscar nuevos horizontes políticos para el régimen, y, cara al interior y a su escena artística, cercenar el proteccionismo oficial al clasicismo y abrir el camino a las nuevas inquietudes artísticas, incluyendo el establecimiento de puentes con los artistas del exilio.

En ese contexto nació la Bienal Hispanoamericana de Arte, magno certamen planificado desde el Instituto de Cultura Hispánica (ICH), estrechamente apoyado por el Ministerio de Asuntos Exteriores —del que dependía— y de su política de proyección hispana. Ello conllevó que, con el certamen, en principio se atendiera más a obtener rendimientos diplomáticos exteriores que a los puramente artísticos y culturales del interior.⁴ No obstante, estos últimos también acabaron revistiendo una gran trascendencia, ya que lograron dar fin al proteccionismo oficial hacia el clasicismo académico, reconocer el arte avanzado —desde la inicial abstracción al informalismo que luego se promocionaría— y considerar las capacidades de oposición al régimen de los artistas del exilio y latinoamericanos, diseñando progresivas medidas de atracción y captación. Sus citas, así, fueron desarrollándose durante los años cincuenta —con especial éxito en el primer lustro— y, a raíz del logro de su primera edición en 1951, el certamen se convirtió, sin duda, en el evento de arte contemporáneo más importante y trascendente de los convocados por el régimen franquista.⁵

Desde sus inicios, su organización y celebración conllevaron, además de numerosas controversias en la escena artística interior,⁶ fuertes oposiciones entre los artistas españoles desterrados y los latinoamericanos solidarizados. Rechazo que, aunque generalizado en esas escenas artísticas hispanas, realmente fue encauzado por los exiliados en París —encabezados por Picasso— y su manifiesto, extendiéndose pronto su propuesta por Latinoamérica, como luego veremos, pese a la contraria postura de Dalí y su calculada y provocadora llamada a la participación en confrontación con Picasso.⁷ Con todo, junto a la relevancia, oposición y difusión del certamen, también conviene insistir, por un lado, en lo significativo de su pionera vocación de acercar a los artistas españoles que residían fuera del país y su labor mediadora para atraer a algunos de ellos;⁸ por otro, en el destacando papel que sobre ello cumplió el principal organizador del certamen, el poeta Leopoldo Panero, que fuera su secretario general.⁹

Solo alcanzaron a celebrarse tres ediciones de este certamen internacional enfocado a los artistas de los países hispánicos, incluyendo, como «invitados de honor», a Portugal, Brasil, Filipinas, Estados Unidos y Canadá. Las tres tuvieron una serie de características formales, organizativas y estéticas comunes, que incluían los cauces oficiales de cita y organización, una reglamentación análoga con la división clásica del concurso en géneros, un peculiar sistema de selección que combinaba la invitación directa y los concursos selectivos previos y una parecida orientación promocional y estética, mesurada y ecléctica.

4 Además de lo anteriormente citado sobre aspectos y participaciones específicas en las diferentes ediciones del certamen, véanse también, del mismo autor, los siguientes trabajos generales para ampliar la información y las fuentes sobre el contexto, la organización y la oposición a las mismas, los cuales tendremos muy presentes en adelante: CABAÑAS BRAVO, 1996a; 1996c; 1995b; 1998; 2005a; 2011; 2013 y 2014a.

5 CABAÑAS BRAVO, 1996b, pp. xv-xvi; DÍAZ SÁNCHEZ y LLORENTE HERNÁNDEZ, 2004, p. 46; MARZO PÉREZ, 2006, pp. 31-32; MARZO PÉREZ y MAYAYO BOST, 2015, p. 159 y BARRAGÁN, 2020, pp. 158-168.

6 CABAÑAS BRAVO, 1996b, pp. 231-302.

7 *Ibidem*, pp. 305-326 y 503-514.

8 CABAÑAS BRAVO, 2005a; 2007, pp. 119-120, 299, 248-250 y 330-345; 2016 y 2019b, pp. 190-194.

9 CABAÑAS BRAVO, 2007, pp. 344-345; 2011 y 2012.

Además, para realzar las ediciones y el concurso, todas ellas contaron con muestras complementarias no concursantes, dedicadas a los precursores y maestros del arte hispano y a otros aspectos del mismo; así como, tras su clausura, con exposiciones antológicas de intención promocional. Igualmente, de forma no deseada, todas tuvieron que combatir, de forma más o menos acentuada, la persistente y diferente actitud externa de oposición y boicot a sus ediciones, que acarreó el rechazo al régimen convocante.

La celebración de sus ediciones, como establecían los estatutos del certamen (figura 1), debía realizarse alternativa y sucesivamente en España y en el país hispanoamericano que decidiera acoger la siguiente. De suerte que la I Bienal fue celebrada con mucha expectación en Madrid, entre octubre de 1951 y febrero de 1952, acrecentando su éxito en los meses siguientes con una exposición antológica exhibida en Barcelona. La II Bienal fue la también llamada del Caribe, que tuvo lugar, con cierto retraso, en La Habana, entre mayo y septiembre de 1954, completándose luego con exposiciones antológicas que recorrieron, a lo largo de nueve meses, diferentes ciudades de la República Dominicana (Santo Domingo), Venezuela (Caracas y Mérida) y Colombia (Bucaramanga, Medellín, Cali, Popayán, Tunja y Bogotá). Finalmente, la III Bienal regresó a España y recobró su periodicidad, realizándose en Barcelona entre septiembre de 1955 y enero de 1956, coronándose luego con exposiciones antológicas en Zaragoza y Ginebra.¹⁰

Sin embargo, dada la inestabilidad y los vaivenes políticos latinoamericanos, ya no pudo consumarse la IV Bienal, pese a haberse estado preparando intensamente hasta comienzos de los años sesenta. De hecho, entre 1956 y 1958 se gestionó su organización en Caracas, aunque la caída del presidente venezolano Marcos Pérez Jiménez y las hostilidades de los artistas venezolanos aconsejaron abandonar el proyecto. Seguidamente, uniendo su destino a la celebración de las reuniones de la Organización de Estados Americanos (OEA), entre 1959 y 1961 se intentó que fuera inaugurada en Quito. El proyecto y la organización estuvieron muy avanzados, pero la reiterada postergación de la XI Conferencia Interamericana, a la que se había asociado la edición, acabó por romper su ritmo, minar su prestigio y frustrar la realización de la edición. Leopoldo Panero y el ICH se replantearon entonces el futuro del certamen, creándole una sede fija en Barcelona, pero la repentina muerte del poeta, en agosto de 1962, agravó su declive y precipitó su final. No obstante, más bien se trató de una transformación o adaptación a los nuevos tiempos, sin perder su uso como herramienta diplomática.

Es decir, frente a los intereses de la política de la hispanidad que enmarcaron el desarrollo del certamen durante los años cincuenta, con la llegada de los años sesenta lo priorizado fue la orientación europeísta. Se decidió, así, transformar el certamen en las llamadas exposiciones de «Arte de América y España», de cuya organización se encargó el comisario Luis González Robles, con previsión de un itinerario de muestras por toda Europa inspirado en las anteriores antológicas. Su primera y única edición se inauguró en mayo de 1963 en Madrid, de ahí pasó a Barcelona, y luego, dividida, a otras ciudades europeas y españolas: Nápoles, Roma, Berna, Berlín, Lisboa, Salamanca, Sevilla, Valencia, San Sebastián y Bilbao. Los artistas latinoamericanos, ciertamente, también preferían hacerse presentes en el Viejo Continente, pero era la diplomacia española la principal interesada por sus vecinos

10 CABAÑAS BRAVO, 1995b, pp. 23-39; 1996a, pp. 11-19; 1996b, pp. xvi-xvii; 2007, pp. 33-67 y 2012.

europeos, dado que, en sus nuevos horizontes de política exterior, pretendía presentarse ante Europa como interlocutora con el arte y la cultura latinoamericanos.¹¹

Con todo, en este recorrido por el desarrollo del certamen, sin duda su primera edición sobresale como la más vital y trascendente en sus consecuencias. Y ello no solo —entre otros objetivos y corolarios en los que se ha insistido desde diversos ángulos— por la visible cristalización en ella del proceso artístico de renovación iniciado a finales de los años cuarenta, por el cauce abierto a la normalización interna y a la sincronización con el arte avanzado internacional —mediante el freno a los partidarios del academicismo y de la legitimación mediática del arte abstracto—, por su utilización como herramienta de promoción artística y de diplomacia política, por su apertura de importantes mercados y debates artísticos o por sus hondas repercusiones en la reorientación de la política artística del país;¹² sino también —y eso es en lo que queremos extendernos ahora— por su capacidad para dar respuesta a la oposición, al boicot y al activo papel que, frente al certamen convocado por el régimen, capitanearon colectivamente los artistas españoles del exilio con el respaldo de destacados colegas latinoamericanos.

No obstante, para llegar al hito que, en definitiva, terminó representando la I Bienal en el desarrollo del arte español de aquel momento, no fue suficiente con las primeras intenciones de promover la renovación artística y servir para trazar puentes con los exiliados, también hubo que implementar importantes actuaciones previas que combatieran el absentismo, el rechazo y la manifiesta oposición que pronto surgió. La organización del certamen se hizo pública en noviembre de 1950 de la mano de Leopoldo Panero, quien dio a conocer unos novedosos estatutos provisionales. Al presentarlos, ya se hacía referencia al relieve internacional del «pintor español» Picasso y a la necesidad del país de «desintoxicarse» de jurados academicistas que iban «consiguiendo poco a poco que nuestros Utrillo, Picasso, Miró, Mateo Hernández nos abandonen». Las enconadas posiciones y vehementes adhesiones y rechazos de los artistas renovadores y academicistas se sazonaron con las protestas de estos últimos, que, sintiéndose especialmente desplazados, hicieron llegar al Gobierno indignados escritos. Ello obligó al certamen a encaminarse hacia el eclecticismo. Sin embargo, queriendo garantizar la presencia del avance creativo, el poeta logró que, en el listado de artistas a los que en mayo de 1951 se enviaron invitaciones directas a participar, se recogieran más de 150 reputados artistas, entre los que se incluían exiliados, recientes retornados y figuras internacionales tan significativas como Pablo Picasso, Joan Miró y Salvador Dalí. Las posturas de estos tres últimos —claros referentes para los artistas más jóvenes—, de incentivar la participación de foráneos y españoles que «residían fuera», reflejan con su resonancia y repercusión los tipos de posiciones que adoptarían los artistas convocados y sus compatriotas. De manera que encontraremos desde el franco y combativo rechazo del malagueño, a quien veremos animar a los artistas al boicot y a las actuaciones de contestación, pasando por la cortés inhibición y el alejamiento del certamen de Miró, hasta llegar a la entusiasta y provocadora adhesión y participación del ampurdanés.¹³

11 CABAÑAS BRAVO, 1995b, pp. 45-111; 1996a, pp. 135-149; 1996b, pp. 203-208; 1996c; 1998; 2007, pp. 67-80 y 2012, pp. 204-207 y TUSELL GARCÍA, 2015, pp. 21-32.

12 CABAÑAS BRAVO, 1996b, pp. 3-28 y 653-664; DÍAZ SÁNCHEZ y LLORENTE HERNÁNDEZ, 2004, pp. 49-56; MARZO PÉREZ, 2006, pp. 31-43; DÍAZ SÁNCHEZ, 2013, pp. 103-109; MARZO PÉREZ y MAYAYO BOST, 2015, pp. 159-167 y BARRAGÁN, 2020, pp. 158-168.

13 CABAÑAS BRAVO, 1996b, pp. 231-373.

Tampoco fue fácil la captación de participantes de los distintos países invitados, que se gestionó por la vía diplomática. De hecho, las oposiciones al certamen fueron más evidentes y prósperas en los solares de mayor presencia de exiliados y de más frías relaciones con el franquismo. Así ocurrió tempranamente en Chile, donde, en octubre de 1950, el embajador español, José María Doussinague, informaba al ministro de Asuntos Exteriores de las dificultades que había en su país para participar en la I Bienal, porque las artes plásticas estaban en Chile, decía, «totalmente dominadas en lo oficial por elementos extremistas, filo-comunistas o comunistas declarados» y era muy difícil su colaboración en una empresa «cuya procedencia ha de suscitar de seguro recelos y prejuicios», lo cual solo hacía pensar en la concurrencia de artistas aislados y por propia iniciativa.

Pronto confirmó tal prevención no solo el boicot de los artistas chilenos a la invitación genérica cursada, sino también la aparición, en agosto de 1951, de un manifiesto de título revelador firmado por un significativo grupo de artistas, entre quienes se encontraban jóvenes exiliados como José Balmes o Roser Bru.¹⁴ Expresaban en él su rechazo al certamen y se referían a la desautorización moral del Gobierno de Franco para convocarlo, acusándolo de infringir leyes humanitarias, ser responsable de muertes de significativas personalidades y mantener alejados de la patria a «miles de eminentes artistas, escritores, catedráticos y políticos». Por ello, protestaban enérgicamente y concluían «invitando a todos los artistas a unirse a ese repudio, no concurriendo a dicha Exposición o retirando sus obras aquellos que hayan sido sorprendidos en su buena fe». Con todo, la movilización a través de cauces diplomáticos y privados hizo que la concurrencia chilena en la I Bienal fuera bastante abundante. Aunque, como luego veremos, cuando se convocó en La Habana la segunda edición, diferentes artistas volvieron a firmar, de nuevo, un manifiesto semejante de solidaridad con las protestas de los artistas cubanos.¹⁵

Los mismos recelos se abrieron paso en otros países invitados. Así, a finales de 1950, el encargado de negocios de España en La Habana, Germán de Baráibar, comunicó al director del ICH que el proyecto de la Bienal tropezaba allí «con la indiferencia si no con la hostilidad» de a quienes más competía apoyarlo. Al igual que ocurrió con Chile y otros países, la inmediata intervención diplomática acabó logrando que Cuba tuviera una destacada presencia en la edición de Madrid, aunque sus artistas tuvieron ocasión de volver a mostrar una fuerte oposición cuando, copatrocinada por las dictaduras española y cubana, se convocase la segunda edición en La Habana.

En Perú, por otro lado, a comienzos de febrero de 1951, el embajador de España en Lima, Fernando María Castiella, también comunicó, con alarma y prevención, al Ministerio Asuntos Exteriores —esperando que se actuara en consecuencia— que en la prensa limeña habían aparecido desautorizaciones del certamen, las cuales también comentaban el rechazo que sufría la cita por parte de artistas de México, Brasil, Argentina, Chile y el propio Perú, repudio que seguirían manteniendo mientras no participaran los «auté-

14 «¡Viva la muerte! Abajo la inteligencia», *Las Noticias Gráficas*, Santiago de Chile, 12-8-1951. Firman el manifiesto: Carlos Sotomayor, Lily Garáfulic, Camilo Mori, Gregorio de la Fuente, María Fuentealba, José Balmes, Gustavo Poblete, Juan Egenau, Julio Antonio Vásquez, Germán Montero,

Mireya Lafuente, Julio Escámez, Emilio Piera, Sergio Mallol, Lucy Lortsch, Roser Bru, Waldo Vila, Gracia Barrios, Jaime Catalán, Emilio Canepa y Ricardo Bindis.

15 CABAÑAS BRAVO, 1996a, pp. 29 y 97; 1996b, pp. 231-257, 463-468 y 517 y 2020, p. 135.

ticos representantes de la actual pintura española» —citándose los nombres de Picasso, Palmeiro, Parra o «los integrantes del grupo español de París»—.

Y, en efecto, en marzo de 1951, el Gobierno de Brasil presentaba sus excusas a la Embajada de España por tener que rechazar la invitación a participar en la Bienal de Madrid, y, ante la insistencia diplomática, lo reafirmó argumentando la coincidencia con la Bienal de São Paulo. Un certamen paralelo que, desde algunos sectores españoles, se percibió como una afrenta al certamen español, en la misma línea de rechazo que pronto adquiriría forma de «contrabienal». La presencia brasileña, ante la presión diplomática, finalmente se resumió en una representación tardía y de baja consistencia en la sección de arquitectura.¹⁶

En cuanto a Argentina, su Gobierno realmente hizo un gran vacío a la invitación diplomática española, y solo a través de un gran esfuerzo por otras vías de la Embajada de España se consiguió una amplia y muy ecléctica representación de dicho país, sobre la que informó en agosto el embajador Emilio de Navasqués, que se había abstenido «de invitar a aquellos artistas cuya significación política adversa a nuestro país hacía obligada la reserva, doblemente por lo ineludible de la negativa por parte de los interesados». También por entonces se celebró, en una galería de Buenos Aires, una significativa exposición de artistas españoles de la Escuela de París, la mayoría de ellos luego concurrentes a la «contrabienal de París», y, en revistas tan significativas para el exilio español o para el arte argentino como *España Republicana* o *Ver y Estimar*, pronto proliferó información sobre la oposición internacional al certamen. Posteriormente, cuando se convocó la Bienal en La Habana, no fue extraño que creciera entre los artistas argentinos el boicot, la solidaridad y la llamada a no participar.¹⁷

El contrarresto de este tipo de oposiciones y los deseos de conseguir una participación abundante —más que acreditada y prestigiosa— de los artistas iberoamericanos obligó a los organizadores del certamen, durante el verano de 1951, no solo a tratar de intensificar la importante labor diplomática que ya venía ejerciendo España en los diferentes países invitados, sino también a reforzarla con la intervención presencial del director del ICH, Alfredo Sánchez Bella, quien, con intención de incentivar la concurrencia y arrancar compromisos, entre julio y septiembre de 1951 hubo de viajar por varios países latinoamericanos: Brasil, Bolivia, Paraguay, Perú, Chile, Argentina y Uruguay. Consiguió, así, entrevistarse con diversas personalidades y hacerse con diferentes promesas de participación y premios para el certamen, además de orientar la participación y la selección de varios países e impulsar la expedición de representaciones a Madrid.¹⁸

Aun así, por el lado opositor, conforme avanzó el mes de septiembre de 1951 y fue conociéndose entre los artistas latinoamericanos la carta-manifiesto de Picasso y su llamada a actuar frente al certamen, en varios países se dejó sentir su clara incidencia. Fue el caso de Colombia, a pesar de que le restara efectividad su tardío conocimiento, dado que la selección ya se había realizado y enviado a Madrid cuando se supo del texto. No obstante, su aparición alarmó al embajador español José María Alfaro, quien el 19 de septiembre comunicó al ministro de Asunto Exteriores que «algunos elementos

16 CABAÑAS BRAVO, 1996b, pp. 427-430 y 517-518. Sobre las relaciones que luego mantendrían las bienales hispanoamericana y paulista, véanse *ibidem*, pp. 189-201 y RIBEIRO DOS SANTOS, 2018, pp. 163-183.

17 CABAÑAS BRAVO, 1996b, pp. 450-463 y 518.

18 Sobre este viaje, las actitudes en los diferentes países y la importancia de su representación, véase CABAÑAS BRAVO, 1996b, pp. 271-272 y 375-470 y 2005a.

—entre los que colean dos o tres exiliados resentidos— han intentado deslucir el triunfo de la concurrencia colombiana a la Bienal de Madrid». Para ello, decía, «sin duda bajo instigaciones recibidas de los centros de exiliados de París», habían intentado «mover una campaña, para organizar una posible exposición, con otros elementos que los que concurren a Madrid, en la misma fecha». Atribuía la iniciativa a lo propuesto en el manifiesto encabezado por Picasso y, aunque expresaba que la propuesta, hasta el momento, había tenido poco eco en Colombia, sí aludía al escrito, favorable a la iniciativa, publicado por Eduardo Zalamea Borda, subdirector del vespertino *El Espectador* de Bogotá. No tenemos noticia, sin embargo, de que ello acabara plasmándose en algún tipo de muestra contrabienal, pero tampoco puede descartarse que apareciera en Colombia algún texto de repulsa firmado por los artistas disidentes, como ocurrió con ocasión de la Bienal de La Habana, cuando un número importante de ellos —Alipio Jaramillo, Marco Ospina, Jorge Elías Triana, Eduardo Ramírez Villamizar, Ignacio Gómez Jaramillo, Enrique Grau Araujo, León Cano y Jorge Moreno Clavijo— firmó un manifiesto negándose a concurrir a tal edición «bajo la burda propaganda de un régimen fascista».¹⁹

Posiblemente, la ausencia de Guatemala en la I Bienal tuviera causas semejantes, dado que, en la edición de La Habana, también un grupo de artistas guatemaltecos envió una carta abierta al pueblo cubano expresando su negativa a participar en «actos de propaganda franquista» y su solidaridad con «los buenos artistas cubanos que ya han repudiado el turbio proyecto de Franco». Igualmente, no parece distante el caso de la ausencia en la edición madrileña de Uruguay, cuyo Gobierno no congeniaba con el de Franco y cuyos artistas también formularon un escrito de rechazo a la edición cubana.²⁰

Con todo, donde la incidencia del citado escrito encabezado por Picasso tuvo una plasmación más fiel a la propuesta, culminada con muestras «contrabienales», fue en Caracas, París y México, capitales de países con una fuerte y significativa presencia del exilio español y donde fueron abriéndose por este orden. Hablaremos seguidamente de cada una de ellas y de sus singularidades, aunque previamente hemos de referirnos al manifiesto que propuso la medida y del que partieron estas iniciativas.

Aunque en mayo de 1951 se cursaron las invitaciones personales a participar en el certamen, que incluían a Pablo Picasso y a algún otro artista de la Escuela de París, el malagueño no solo dejó sin contestación la oferta, sino que también encabezó la firma de una carta-manifiesto —«Carta a los artistas españoles e hispanoamericanos»— (figura 2) que fue publicada el 6 de septiembre de 1951 en el diario *El Nacional* de Caracas; texto que también firmaban, por parte del Comité Organizador, el escultor Baltasar Lobo, el escritor Arturo Serrano Plaja y el poeta Antonio Aparicio, los tres con una especial amistad por entonces con el maestro.²¹ Su aparición en la capital venezolana, por otro lado, ha de ponerse en relación con la celebración en su Museo de Bellas Artes, en el mes de agosto, de una exposición de artistas españoles de la Escuela de París, la cual exhibió obra, entre otros, de Picasso, Lobo, Manuel Ángeles Ortiz, Bores, Óscar Domínguez, Pedro Flores, Joaquín Peinado y Hernando Viñes.²²

19 CABAÑAS BRAVO, 1996b, pp. 444-446 y 518-519.

20 *Ibidem*, pp. 383, 449-450 y 519.

21 Sobre su amistad con Lobo, véase CABAÑAS BRAVO, 2017; y con Serrano Plaja y Aparicio, consúltese LÓPEZ GARCÍA, 2020, pp. 66-69, 183-217 y 249-290.

22 CABAÑAS BRAVO, 1994, pp. 339-340; 1996b, p. 520 y 2017, p. 77.

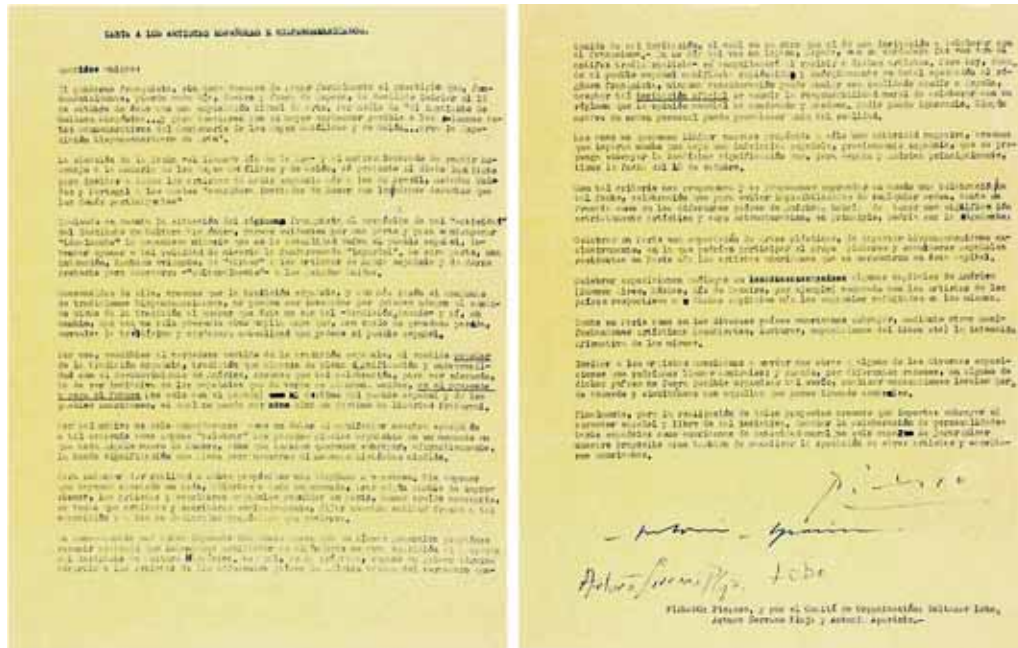


Figura 2

«Carta a los artistas españoles e hispanoamericanos» de Picasso y otros exiliados de París
contra la Bial Hispanoamericana de Arte, 1951. Fondo Miguel Prieto, MNCARS, Arch. FMP 132.

El escrito se iniciaba presentando el certamen que se preveía inaugurar el 12 de octubre en Madrid, con intención de conmemorar solemnemente el centenario de los Reyes Católicos y de Colón. Proseguía apuntando los propósitos del ICH que consideraban «evidentes» al convocarlo: «por una parte, y para contrapesar “idealmente” la espantosa miseria que en la actualidad sufre el pueblo español, intentar oponer a tal realidad de miseria la fanfarronada “imperial”. De otra parte, una intención, también evidente, de “atraer” a los artistas de habla española y de darse pretexto para acercarse “culturalmente” a los Estados Unidos». Consideraban sus firmantes que la tradición hispanoamericana no podía ser invocada por quienes querían hacer de ella presente «que, con vuelo de grandeza pasada, envuelva la tristísima y verdadera actualidad que padece el pueblo español», por lo que la iniciativa de tal celebración debía corresponder a otros españoles. Ante ello, igualmente estimaban que era «un deber el manifestar nuestra oposición a tal escarnio como supone “celebrar” las pasadas glorias españolas en un momento en que toda España muere de hambre», y querían «subrayar afirmativamente la honda significación que tiene para nosotros el momento histórico aludido».

Tras tal introducción, los artistas y escritores reunidos en París que lo firmaban, exponían el doble objetivo que perseguían con su escrito. A saber, por un lado,

manifestar de algún modo nuestra oposición al proyecto del Instituto de Cultura Hispánica. Lo cual, en la práctica, supone en primer término advertir a los artistas de los diferentes países de América acerca del verdadero contenido de tal invitación, el cual no es otro que el de una invitación a colaborar con el franquismo. [...] acudir a España, aceptar tal invitación oficial es asumir la responsabilidad moral de colaborar con un régimen que la opinión mundial ha condenado y condena. Nadie puede ignorarlo. Ningún motivo de orden personal puede prevalecer ante tal realidad.

Por otro, se pretendía: «Que haya una iniciativa española, precisamente española, que se proponga subrayar la hondísima significación que para España y América principalmente, tiene la fecha del 12 de octubre». Y, para reafirmar y dar plasmación efectiva a tales criterios, proponían celebrar la fecha organizando exposiciones que la resaltarán.

Sin embargo, donde residía la principal novedad que se planteaba para repudiar el certamen convocado era en el cauce propuesto, que no era otro que celebraciones artísticas alternativas fuera del país, que pronto serían motejadas en él como acciones y exposiciones «contrabienales». Es decir, los firmantes proponían un doble plan, llamando a secundarlo a los artistas americanos y españoles exiliados. Esto es, en primer lugar: «Celebrar en París una exposición de artes plásticas, de carácter hispanoamericano exclusivamente, en la que podrían participar el grupo de pintores y escultores españoles residentes en París más los artistas americanos que se encuentren en esta capital». A la vez, en segundo lugar: «Celebrar exposiciones análogas en algunas capitales de América (Buenos Aires, Méjico, Río de Janeiro, por ejemplo), contando con los artistas de los países respectivos a dichas capitales, más los españoles refugiados en los mismos». Tales muestras, que el manifiesto llamaba «centrales», debían subrayar, tanto en París como en América, su carácter afirmativo «mediante otras manifestaciones artísticas (conciertos, lecturas, exposiciones del libro, etc.)». Paralelamente, los firmantes proponían invitar a los artistas americanos a enviar sus obras a algunas de las diversas exposiciones «centrales» y, cuando no fuera posible organizar el envío desde alguno de los países citados, «realizar exposiciones locales, pero de acuerdo y simultáneas con aquellas que hemos llamado centrales». Por último, el texto concluía reclamando algo que consideraba importante en tales proyectos: «Subrayar el carácter español y libre de tal iniciativa; recabar la colaboración de personalidades, tanto españolas como americanas, de autoridad moral no solo capaz de jerarquizar nuestro propósito, sino también de canalizar la oposición de otros artistas y escritores americanos».²³

En Venezuela, la noticia y el contenido del manifiesto se extendieron muy pronto, y su amplio y temprano conocimiento posibilitó la organización de las acciones «contrabienales» que comentaremos. De hecho, el 8 de septiembre comentaba la propuesta el semanario caraqueño *Morrocoy Azul*, animando a no acudir a la Bienal de Madrid, para alarma —por la proyección que pudiera tener— de los servicios diplomáticos del Ministerio de Asuntos Exteriores español, pese a que la representación venezolana y los premios ofertados por el país ya estuvieran ultimados. En España, igualmente, el escrito no tuvo gran incidencia sobre la participación, dado que, cuando se conoció, la concurrencia ya había sido seleccionada, aunque sí tuvo otras importantes repercusiones. Fue el crítico de arte y miembro de la Junta Organizadora del certamen, Manuel Sánchez Camargo, quien primero dio noticia en el país de la existencia de este «manifiesto de Picasso», en un artículo publicado el primero de octubre en el diario *Arriba*. Allí presentaba el escrito, esencialmente, como una simple actitud política antifranquista del malagueño, que respondía negativa y resentidamente ante un certamen muy bien acogido y que era motivo de orgullo del régimen; pero también comentaba la demanda que hacía a los artistas de no acudir a la Bienal madrileña, ofreciéndoles el contrarresto de concurrir a la

23 CABAÑAS BRAVO, 1996a, pp. 26-28 y 1996b, pp. 310-313.

que calificaba de «peregrina idea de realizar en París una contrabienal», terminando con el agradecimiento irónico de la propaganda que hacía al certamen.

El término de «contrabienal» y su identificación con Picasso hicieron fortuna, aunque nada se decía allí de la propuesta de realizar otras contrabienales paralelas en las capitales americanas ni de la participación de otros artistas y escritores en el escrito; tampoco se comentó mucho más este llamando «manifiesto de Picasso» en la prensa española, hasta que el 11 de octubre, víspera de la inauguración de la I Bienal, el propio ICH, no solo dio a conocer a la prensa la participación de Salvador Dalí, a quien igualmente se le había cursado una invitación personal en mayo, sino también el famoso telegrama que este había enviado a Sánchez Bella. En ese breve cable, sabiendo de la actitud de rechazo de Picasso, el de Figueras aprovechaba para hostigarle remarcando su comunismo y confrontado su posición, que decía ser de entusiasta adhesión al certamen. Asimismo, anunciaba que arribaría para la solemne clausura de la Bienal con una significativa exposición y, en oposición a Picasso, terminaba haciendo un llamamiento y ruego «a los pintores españoles y americanos de no secundarle».

La noticia y la reproducción del telegrama se extendieron rapidísimamente en la prensa y fueron muy numerosos los comentarios aparecidos. Por lo general, se comentaba y contraponía la actitud «antipatriótica» y «comunistoide» de Picasso y la «patriótica» y «entusiasta» de Dalí, acudiendo con frecuencia a pulsar las opiniones de reconocidos críticos de arte, comentaristas o personalidades relacionadas con la organización del certamen: César González Ruano, Leopoldo Panero, Luis Trabazo, Luis Figuerola-Ferretti, Juan Albertí, Ramón Solís, López Sancho, Alberto Clavería, Pérez Lozano, Paulino Posada, etc. De hecho, la misma revista *Correo Literario*, del ICH, ya inaugurado el certamen y para acallar comentarios, se sintió obligada a publicar —ya íntegro— el «manifiesto de Picasso», que vio la luz en su primer número de noviembre, aunque rematado con un sarcástico comentario alusivo a su inanidad.²⁴

Este hecho, no obstante, fue complementado y contrarrestado con la famosa conferencia «Picasso i yo», que Dalí anunció y pronunció estrepitosamente, en el marco de la Bienal, el 11 de noviembre en el Teatro de María Guerrero de Madrid. Acudieron más de cinco mil personas —el aforo era menor a mil— y se armó un tremendo alboroto con el nuevo hostigamiento de Dalí al malagueño en su intervención, que finalizó con la propuesta de firmar un telegrama dirigido a Picasso, en el cual resaltar el antagonismo de su comunismo con la España del momento, aunque siguieran considerando a su «genio anárquico como inseparable de nuestro imperio espiritual» y a su «obra como una gloria de la pintura española».

El telegrama, que fue interpretado como la petición a Picasso de adjuvar del comunismo y regresar a España —a lo que el figuerense había aludido anteriormente—, y que recibió la firma y adhesión de numerosas y destacadas personalidades del mundo de la cultura, el arte y la política, no solo fue objeto de diferentes encuestas periodísticas a figuras de la intelectualidad española, sino que todavía fue más reforzado y realizado con el banquete que se ofreció a Dalí dos días después en el Hotel Palace de Madrid, al que acudieron unos

24 Tras el texto, se anotaba: «He aquí el famoso manifiesto que iba a pulverizar la Bienal. Como sus autores y firmantes se han quejado, según parece, de la escasa difusión que ha logrado por sus propios medios, nosotros nos prestamos muy gustosamente a publicarlo sin quitar ni poner coma —aunque bien

lo necesita el pobre—, y sin añadir por nuestra parte palabra alguna. Cuando se escribe así, las propias palabras dictan su justo comentario. Lean, pues, y comenten. Pero bajito, por favor. No se indignen. La cosa no merece la pena»; «Este es el manifiesto de Picasso...», 1951.

250 destacados comensales y se adhirieron otras muchas figuras de los citados ámbitos. Por otro lado, el telegrama resultó aún más influyente al lanzarse —como toda la incursión en la Bienal de Dalí, sus propuestas y sus acciones— en medio de la agria polémica artística que había estallado hacía unos días. Polémica que, con extraordinaria cobertura y desarrollo mediático, enfrentaba vehementemente a los partidarios del «arte nuevo» y el «arte viejo» y que pronto se entremezcló con la que generó el fallo del jurado sobre los premios del certamen. Extendiendo la anterior, en ella también polemizaron enérgicamente renovadores y clasicistas, e incluso tuvo cierto reavivamiento cuando, el 22 de enero de 1952 y cerrando ya los eventos de la edición madrileña del certamen, se inauguró la exposición de Dalí, que en febrero viajó a Barcelona, con gran avidez, junto a una muestra antológica de la I Bienal.²⁵

En consecuencia, al igual que había ocurrido en Venezuela y en otros países, la tardía aparición del manifiesto encabezado por Picasso conllevó que su llamada al boicot no tuviera excesiva influencia en la participación en la Bienal madrileña de los artistas españoles exiliados e iberoamericanos, ni tampoco en el interior, dado que la mayoría de las selecciones ya estaban hechas; aunque no por ello hay que subestimar su influencia. Por el contrario, además del prestigio e influjo de su firma, gracias a la suplementaria y alta notoriedad propagandista que sumó la controvertida actuación de Dalí en torno al certamen, el escrito amplificó su influencia y proyección mediática e internacional, alcanzando mayor audiencia e intensificando el proceder contestatario de los artistas exiliados y americanos concernidos. De hecho, desde que se conociera la acción del figuerense, los comentarios periodísticos y profesionales sobre la Bienal, el manifiesto y sus propuestas, por lo general, contrastaron las actitudes de Picasso y Dalí, convirtiéndolos en abanderados de las dos grandes posturas ante el certamen. Fuera de España, muy diferentes publicaciones y críticos de arte exiliados y de las tierras de acogida se hicieron eco de ello, sobresaliendo los países donde luego pudieron consumarse las contrabienales. Es así como, a finales de noviembre de 1951, preguntado el director del ICH en una entrevista por la influencia del escrito, respondía: «Indudablemente, el manifiesto del comunista Picasso ha impedido que vengan a la Bienal el grupo de Españoles de la Escuela de París y algunos mejicanos. El comunismo ha manejado muy bien el arma de las Bellas Artes y ha hecho de ellas su bandera política».²⁶

Por tanto, con independencia de la reducida influencia del manifiesto en las representaciones nacionales que contuvo la I Bienal, conviene que nos fijemos en ese otro tipo de proyección que ejerció su conocimiento —potenciado por las actuaciones comentadas—, ya que animó más a diferentes artistas e intelectuales a organizar exposiciones contrabienales, como las realizadas en Caracas, París y México, que enseguida comentaremos. Además, aparte de conducir a los organizadores a implementar diversas soluciones para captar a los artistas exiliados en las siguientes ediciones, entre la diferente y más significativa trascendencia del escrito debe consignarse, insistamos, que fijó una fórmula de oposición de los artistas frente a las convocatorias de las dictaduras. Fórmula que —consumada o en conato— volvería a registrarse en las siguientes ediciones del certamen en La Habana y Barcelona, además de en otros espacios solidarios de exhibición colectiva de entonces y del futuro.

25 Sobre el manifiesto, la intervención de Dalí, las polémicas suscitadas y sus proyecciones, véase CABAÑAS BRAVO, 1994, 1995a y 1996b, pp. 312-326 y 505-625.

26 CABAÑAS BRAVO, 1996b, p. 325.

Desarrollo de las primeras «contrabienales». Presencia, efectividad y trascendencia

Dadas la propuesta del manifiesto lanzado desde París en septiembre de 1951 y las posiciones y los ambientes desfavorables hacia el certamen hispanoamericano, vistos en diferentes países invitados, fue precisamente en las capitales de Francia, Venezuela y México, todas ellas grandes núcleos receptores de exiliados españoles, donde más claramente prosperaron y se plasmaron las acciones «contrabienales».

Sin embargo, su culminación en muestras de respuesta al certamen madrileño fue bastante desigual y su celebración no fue simultánea, como proponía el escrito. Por el contrario, las tres se inauguraron y desarrollaron en fechas distantes y con profundas diferencias tanto en su organización y características como en la interpretación del manifiesto de Picasso, al que, no obstante, todas declararon tener a gala responder. Así, en el tiempo, primero se inauguró la de Caracas, luego la de París y, finalmente, la de Ciudad de México; pero solo la primera, la venezolana, coincidió con la fiesta del 12 de octubre, según lo propuesto. La de París, en cambio, no se abrió hasta el 30 de noviembre, y la de México, muy retrasada, fue inaugurada el 12 de febrero de 1952; aunque, con su clausura dos meses después, la mexicana también cerraba el ciclo de las acciones contrabienales, viniendo a coincidir su celebración con la Exposición Antológica de la I Bienal, que por el mismo tiempo se exhibió en el Museo del Parque de la Ciudadela de Barcelona, coronando y cerrando con un nuevo éxito la edición de Madrid.

Por otro lado, cabe indicar que, cada una de las contrabienales indicadas insistió en aspectos diferentes de los propuestos por el manifiesto, con los cuales se adaptaron a su propio ámbito y buscaron su propia proyección. De esta suerte, en ellas se abarcaron desde los planteamientos casi localistas —pero culturalmente más participativos— de la caraqueña a las pretensiones de internacionalidad y centralización de la parisina, pasando por los aspectos de unidad, solidaridad y combatividad que priorizaron los creadores de la mexicana. Así, la actividad expositiva de Caracas, aunque alcanzó menor proyección exterior, puede considerarse la que más al pie de la letra siguió el manifiesto. De hecho, se trató de un acto cultural y reivindicativo de «la España democrática», con bastante sabor a solidaridad local y nacional, en el que la participación fue casi única de venezolanos, pero involucrando tanto a los artistas plásticos como a otros sectores culturales.

La muestra de París, en cambio, se situó justo en el extremo opuesto. Fue de difícil organización y acabó realizándose en una galería privada, con limitación de exhibición de apenas una obra por artista participante. En su dilatada vocación hispana, lo cierto es que el evento no logró grandes resultados, aunque sí consiguió cierta representatividad y significación, dado que obtuvo la concurrencia de un buen número de artistas españoles de la Escuela de París, presididos por Picasso, y una representación significativa en nombres de doce países americanos.

Finalmente, la más tardía, celebrada en la capital mexicana, solo convocó a los artistas mexicanos y españoles exiliados residentes. Sin embargo, pese a centrarse en esta representación dual, tuvo amplia concurrencia de ambos colectivos y logró remarcar la unidad y solidaridad de los mismos hacia las causas antifranquistas; una posición que, hasta entonces, había sido muy infrecuentemente mostrada en actos organizados conjuntamente. Por tanto, de todas las contrabienales celebradas, la mexicana fue la más comprometida, combativa y concurrida, lo que le otorgaba una gran significación y la si-

tuaba en un punto clave de la intensidad con la que los artistas del exilio manifestaron su oposición al franquismo. Aunque —en esta línea reivindicativa y solidaria—, dado el progresivo debilitamiento que en adelante fueron adquiriendo las actuaciones de los artistas exiliados, podemos considerar al conjunto de las muestras y acciones contrabienales que comentamos, por un lado, como punto álgido y, por otro y casi a la vez, como canto del cisne de las actuaciones artísticas impulsadas por la generación más madura del exilio.

Tal consideración hace conveniente analizar más en detalle la variedad y características de estas muestras, lo que ayudará a situarlas mejor y ponderar su efectividad y relevancia de cara a las aplicaciones y reorientaciones futuras que tuvieron sus fórmulas. Seguiremos para ello el orden cronológico de su inauguración en las tres capitales aludidas: Caracas, París y Ciudad de México.

Sobre el contexto de la primera, hay que señalar que, en un principio, el Gobierno de Venezuela se inclinó a apoyar y participar en el proyecto de la Bienal Hispanoamericana. En junio de 1951, sin embargo, comunicó a la Embajada de España su declinación de la invitación, a lo que siguió un gran número de gestiones diplomáticas por parte de esta para que reconsiderara tal decisión, se anulara el acuerdo del Ministerio de Educación Nacional venezolano y se iniciara una rápida selección y exposición de participantes. Proceso que, en efecto, concluyó con la inauguración de la muestra seleccionada el 17 de agosto en el Museo de Bellas Artes de Caracas y el envío a Madrid de esta representación venezolana. No obstante, después de la citada rectificación, selección y exposición en el museo de la representación, la misma institución acogía y presentaba en agosto otras dos exposiciones: una del pintor y muralista venezolano Gabriel Bracho, posteriormente uno de los principales organizadores de la contrabienal caraqueña, y otra de los artistas españoles de la Escuela de París, encabezados por el escultor Baltasar Lobo, muy ligado al país a través del arquitecto Carlos Raúl Villanueva y sus encargos para la Ciudad Universitaria de la capital.

Dado el ambiente creado, no es extraño que el 6 de septiembre fuera publicado en *El Nacional* de Caracas el comentado manifiesto que encabezaban Picasso entre los artistas y Lobo entre los miembros del Comité Organizador. El escrito tuvo, seguidamente, muy buena acogida entre los intelectuales y artistas y recibió el apoyo y la difusión de publicaciones como el semanario *Morrocoy Azul*, que insistió en que el certamen era «una manifestación política y una maniobra del falangismo para fortalecerse en el poder» y pedía a los artistas americanos y venezolanos que no cayeran en la trampa de un régimen desautorizado para patrocinar actuaciones culturales. Por otro lado, dada la implicación en su aparición, la acción venezolana de rechazo al certamen también fue la más fiel a la propuesta del manifiesto de celebrar la fecha del 12 de octubre con exposiciones reivindicativas de artes plásticas; las cuales, además, fueron subrayadas con otras manifestaciones creativas —conciertos, lecturas, exposiciones de libros, etc.— que las afirmaban y que obtuvieron la colaboración de altas personalidades americanas y españolas que ayudaron a «canalizar la oposición de otros artistas y escritores americanos».

En efecto, de esta suerte, lo que se realizó en Caracas fue, en realidad, una «Semana de la Cultura» que, organizada por los artistas a instancias de tal manifiesto y como adhesión a su postura, se inauguró el significativo día 12 de octubre —coincidiendo con el certamen madrileño— y se concluyó el día 20, conteniendo entre sus variadas actuaciones dos exposiciones diferentes. El principal impulsor y organizador de esta Semana fue el Taller Libre de Arte, que invitó a participar en los actos programados a relevantes

escritores, pintores, músicos y, en general, artistas e intelectuales venezolanos. Con ello esperaba «reivindicar así para el 12 de octubre aquel significado de acontecimiento creador de vínculos de fusión histórica y espiritual entre los pueblos americanos y el pueblo español, que una acartonada tradición académica quiso siempre ocultarlos en beneficio de un criterio racista tan anti-español como anti-americano».

En las mismas salas del Taller se inauguró una muestra reivindicativa de caricaturas humorísticas, una de las facetas de Bracho; pero lo más destacado se celebró en el Ateneo de Caracas, el cual prestó una amplia colaboración y en el que se desarrolló propiamente la exposición contrabienal protagonizada por los pintores y escultores venezolanos. En su escenario fue también donde el muralista Gabriel Bracho, gran intérprete del realismo social venezolano, leyó el mensaje de salutación y positiva contestación del Taller y los artistas expositores al llamamiento del manifiesto; donde el poeta Juan Liscano ahondó en el mismo tema o el historiador Mario Briceño Iragorry habló sobre el sentido de la hispanidad. Igualmente, el Ateneo ofreció un concierto de Antonio Esteves y el Orfeón Universitario, mientras Aquiles Nazoa realizó un recital de sus poesías en el Instituto Escuela y otros muchos intelectuales y creadores de la vida caraqueña fueron actuando a lo largo de la semana para realzar el protagonismo de los artistas y el sentido cultural: Mario Picón Salas, Luz Machado de Arnao, Ida Gramcko, Manuel Trujillo, Lucila Velázquez, Ernesto Luis Rodríguez, Alarico Gómez, Carlos Augusto León, J. D. Armas Chitty, Eliseo Jiménez Sierra, Francisco Salazar, Balbino Blanco, Agustín Rodríguez, Antonio Nieves, Juan F. Palacios, Heriberto Colmenares, Candelario Prieto, Cruz Ávila, César Henríquez o Federico Reina.²⁷

Muy diferente fue la anunciada exposición parisina, que contó con escaso patrocinio particular y fue difícil de producir y divulgar. Así, pese al llamamiento del manifiesto para el 12 de octubre, lo cierto es que no pudo ser inaugurada hasta el 30 de noviembre.²⁸ Se celebró, bajo el rótulo «Exposition Hispano-Américaine», en la Galerie Henri Tronche de París y contó con un pequeño catálogo que anunciaba su cierre el 22 de diciembre, aunque en realidad fue prorrogada, en dos ocasiones, varias semanas más, permanecido abierta hasta más allá de mediados de enero de 1952. Picasso mismo realizó la cubierta de dicho catálogo (figura 3) y el cartel de la muestra, para los que elocuentemente dibujó a don Quijote y Sancho Panza acogiendo entre las manos una paloma de la paz. Sus páginas se inician luego con el significativo poema de Antonio Machado «Una España joven» (de *Elogios*, 1914) y continúan con un largo «Prefacio», en castellano y francés, que firma el poeta Antonio Aparicio, en el que se plantean los motivos y propósitos de la muestra. Finalmente, el catálogo reseña la presencia de cuarenta expositores, cada uno con una única obra, salvo Picasso, que lo hacía con tres, *Bodegón con erizos y lámpara sobre la mesa*, *Café Royan* y *Mujer sentada*.²⁹

27 Respecto a Venezuela, la contrabienal y su participación a lo largo del certamen hispano, véase CABAÑAS BRAVO, 1996a, pp. 31-32 y 1996b, pp. 411-418 y 520-523.

28 El libro dedicado a la Escuela de París por Mercedes Guillén (1960, entre pp. 80-81: 6 arriba, y 88-89: 8), aunque sin citar —prevenidamente— el acontecimiento, muestra un par de fotografías de artistas asistentes al acto inaugural.

29 APARICIO, 29-11-1951. Sobre el dibujo litográfico realizado por Picasso el 4 de noviembre para la exposición y la tirada de 300 ejemplares del cartel, que se acompañó de cien pruebas con firma adicional para ser vendidas en la citada galería a beneficio de los exiliados españoles —a la que siguieron otras—, véase: OROZCO, 2016, pp. 229-232. Sobre la relación de Aparicio con Picasso y los artistas residentes en París, consúltase LÓPEZ GARCÍA, 2020, pp. 249-290.



Figura 3

Pablo Picasso, cubierta del catálogo *Exposition Hispano-Americaine* (la «Contrabienal»), París, Galerie H. Tronche, noviembre-diciembre 1951.

El explicativo e introductorio texto de Aparicio se inicia señalando la simultaneidad de celebración de las exposiciones de Madrid y París y el carácter de oposición de la segunda a la primera. Subraya el amparo de la autoridad moral de Picasso con el que se realizaba la parisina y la ausencia, en el certamen de Madrid, de artistas liberales y progresistas españoles y americanos, pese a que, más de uno, hubiera sido «incluido sin consentimiento propio en el catálogo, [y] ha cableografiado su protesta desde Méjico, Venezuela y Brasil». Para Aparicio, faltaban en Madrid los nombres hispanos más notables —Picasso, Rivera, Siqueiros o Portinari— y los creadores españoles que habían tenido que «emigrar para poder seguir viviendo y creando». Por el contrario, quienes exponían en París eran «pintores y escultores españoles unidos en grupo desde hace varios años por rasgos y sentimientos comunes», que, para mantener su independencia de espíritu, habían tenido que «alejarse de España para poder mantenerse fiel a su esencia, tanto a la de su pasado como a la de su disputado porvenir». Matiza también que, en la producción que exhibían, no se trataba de «arte desterrado, arte que rompió su contacto con la savia profunda de la patria», sino de «arte del exilio». Al igual que ellos, otros muchos artistas desterrados habían encontrado libertad y solidaridad en los países de América, lo que

los ligaba profundamente a ellos y hacía necesario que estuvieran presentes en cualquier «acto de la vida española»; justificándose con ello que, en la exposición organizada en París, se juntaran «los nombres de los artistas españoles con los nombres de los artistas de Chile, Guatemala, Méjico, Brasil, Argentina, Colombia, Uruguay, Venezuela, Bolivia, etc.», aunque, dadas las circunstancias, fuera «en escasa medida numérica».

En efecto, la muestra de la Galerie Henri Tronche fue ciertamente de muy reducidas dimensiones y escaso el número expositores. Entre los cuarenta artistas registrados (figura 4), quince eran españoles exiliados «unidos en grupo» y pertenecientes en su totalidad a la llamada Escuela Española de París. Fueron los verdaderos promotores del evento, hallándose entre ellos los pintores Pablo Picasso, Antoni Clavé, Óscar Domínguez, Joan Fin, Pedro Flores, Ismael de la Serna, Manuel Ángeles Ortiz, Ginés Parra, José Palmeiro, Joaquín Peinado, Hernando Viñes y Manuel Colmeiro y los escultores Honorio García Condoy, Apel.les Fenosa y Baltasar Lobo. Por el lado latinoamericano, les seguían numéricamente los seis artistas venezolanos —Armando Barrios, Omar Carreño, Luis Guevara, Héctor Poleo, Adela Rico de Poleo y Pedro Rojas— y el grupo argentino —Antonio Berni, Juan Carlos Castagnino, Alicia Pérez Penalva y Damonte Taborda—. Los mexicanos, con más fama internacional, quedaban representados por Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Chávez Morado; los chilenos, por Nemesio Antúnez, René Gallinato y José Venturelli; los uruguayos, por Carmelo Arden-Quin —que casi podríamos considerar argentino— y Joaquín Torres García; los guatemaltecos, por Carlos Mérida —casi mexicano— y León Soto; y, solo evidenciados por un artista, aparecían los de Cuba (Wifredo Lam), Perú (José Bresciani), Ecuador (Araceli Gisbert), Bolivia (Luis Luksic), Colombia (Alejandro Obregón) y Brasil (Waldo Tiberio).



Figura 4

Varios artistas presentes en la inauguración de la «contrabienal» de París el 30-11-1951: Ginés Parra, Joaquín Peinado, Honorio Condoy, De la Serna, Apel.les Fenosa, Manuel Ángeles Ortiz y otros artistas latinoamericanos; GUILLÉN, 1960.

En cifras, por tanto, la exposición de París fue bastante reducida, aunque supo contar con figuras de reconocida fama internacional —como Picasso, Rivera, Siqueiros, Mérida o Lam— o de indudable importancia ya por entonces —como Antoni Clavé, Óscar Domínguez, Baltasar Lobo, Arden-Quin, Berni, Castagnino, Pérez Penalva, Chávez Morado, Alejandro Obregón, Armando Barrios y Antúnez, entre otros—. Sin embargo, varios hechos, como la escasa obra presente de cada uno, el que algún artista expuesto —como Torres García— ya hubieran fallecido o la apariencia de una implicación y representación remota en otros —especialmente entre los mexicanos y venezolanos, que, además, habían tenido ya o preparaban su propia contrabienal—, hacen pensar que fuera frecuente acudir a autorizaciones y colecciones privadas cuando el artista no residía en París. Por otro lado, a la crítica francesa, aunque puntualmente se hiciera eco de las palabras de Aparicio y citara a Picasso y el protagonismo de los artistas exiliados, lo cierto es que le pasó bastante desapercibida la singularidad de la muestra y su objetivo, tratándola como una más de las exposiciones temporales de una galería que, supletoriamente, contenía una cierta y lejana carga política.

Visibles indicios y respuestas, no obstante, señalan que la muestra tuvo cierto éxito y que, pese al retardo en referenciarla, fue muy sentida en España. En tales aspectos, pues, hay que recordar la presencia en ella de abundantes y significativos artistas internacionales, su prórroga un par de veces hasta mediar enero de 1952 o que, en España, además de menudear las crónicas y alusiones que rechazaron la afrenta, se acusara oficialmente el golpe, previniendo para las siguientes ediciones del certamen actuaciones concretas frente a la posición de los artistas españoles exiliados en París. Es así como, cuando tardíamente se supo en España del evento, los organizadores de la Bienal insistieron en resaltar la poca relevancia y el escaso número de artistas y obras registrados en comparación con la cita madrileña. Para la prensa española, «la contrabienal fue un fracaso de organización, de público y de repercusión» que no permitía parangonarla con el certamen español. Y se defendió a este con ahínco, replicando ante posturas como la mostrada por Jean Creach, enviado especial a España del diario parisino *Le Monde*, a quien reprocharon sus intentos de descrédito para restar importancia a la Bienal. Por otro lado, la contrabienal parisina, como veremos, claramente sirvió también para que, en las siguientes ediciones del certamen, se tuviera muy presentes, y singularmente, a los artistas españoles exiliados y residentes en París, a quienes se les ofrecieron invitaciones y espacios especiales para exponer en ellas.³⁰

Mucho más complicada y tardía que la de París fue, en comparación, la organización e inauguración de la contrabienal mexicana, que también acabó siendo bastante más concurrida, popular, solidaria y significativa en la trayectoria de los exiliados españoles en México; pues, superando un largo tiempo de desconocimiento de las identidades estéticas y la desconexión profesional, nació con ánimo de repetirse anualmente y consiguió unir y contar para la ocasión con muchos de los más destacados artistas mexicanos y españoles acogidos en el país.

En efecto, resumiendo mucho los complejos prolegómenos que culminaron en su celebración,³¹ situémonos en Ciudad de México hacia septiembre de 1951. Fue por en-

30 CABAÑAS BRAVO, 1996a, pp. 32-36 y 1996b, pp. 523-531.

31 CABAÑAS BRAVO, 1996a, pp. 37-62; 1996b, pp. 383-399 y 2005b, pp. 237-246.

tonces cuando se consiguió implicación y unidad de acción en el rechazo a la invitación a participar en la I Bienal Hispanoamericana. Respuesta unitaria que hay que entender en el contexto de las acciones de protesta que venían manteniendo los mexicanos y los españoles refugiados ante las deportaciones de republicanos, la firma del acuerdo militar hispano-estadounidense, los contactos hispanomexicanos para establecer relaciones diplomáticas o la represión derivada de la huelga de Barcelona. A ello se añadió que, aunque dispersamente, en ese mes de septiembre, varios diarios mexicanos ofrecieron información sobre la organización de la Bienal en Madrid, que incluía la noticia de la pretendida presencia de los muralistas Clemente Orozco y Rufino Tamayo. Tal hecho provocó, entre los artistas mexicanos, una reacción en cadena de acusaciones y desmentidos por parte de Tamayo, la viuda de Orozco, Diego Rivera —como vicepresidente de la Federación de Organismos de Ayuda a la República Española (FOARE)— y otras personalidades, unidos a varios agrios manifiestos contra la Bienal madrileña, que la prensa se encargó de airear y que firmaban, en cabeza, Rivera, Siqueiros, Chávez Morado, Leopoldo Méndez, Raúl Anguiano, Xavier Guerrero, Pablo O'Higgins, Alberto Beltrán, Frida Kahlo y otros muchos y relevantes artistas e intelectuales mexicanos.

Ese clima de disgusto y oposición al régimen convocante, además, vino a complicarse más todavía cuando, también en septiembre, se conoció la llamada de rechazo al certamen y contestación con «contrabienales» lanzada en su manifiesto por Picasso y los creadores exiliados de París. Las publicaciones de sus compatriotas refugiados en México divulgaron cuanto pudieron el escrito, abogando por adoptar una posición conjunta de los artistas mexicanos y españoles que, positiva y solidariamente, mostrara su repulsa y oposición al certamen franquista. En principio, tal acción colectiva se centró en la fecha propuesta del 12 de octubre, Día de la Hispanidad y de inauguración del magno evento madrileño. Sin embargo, fue retrasándose, dado que también se pretendía que tan inusual empeño conjunto no fuera meramente coyuntural, sino que se tratara de una gran muestra solidaria y reivindicativa que, por un lado, reuniera a ambos colectivos y, por otro, tuviera continuidad futura en forma de certamen conjunto anual.

Con todo, con vista a resignificar ese 12 de octubre, la actuación fue siendo respaldada por unos y otros colectivos y sus instituciones. Así, por parte de los exiliados, el 13 de ese mes se publicaba la que llamaron «Declaración de los pintores españoles republicanos residentes en México», que firmaron Antonio Rodríguez Luna, Miguel Prieto, Josep Renau, José Moreno Villa, Roberto Fernández Balbuena, José Bardasano, Elvira Gascón, Gabriel García Maroto, Ceferino Palencia, Ernesto Guasp, José García Narezco, Manuel Ballester, Germán Horacio, María Luisa Martín, Joan Renau, Vicente Rojo, Augusto Fernández y Juana Francisca Rubio de Bardasano. Un texto ante la Bienal en el que, como «pintores españoles en el destierro», manifestaban su satisfacción por «la repulsa general que ha merecido esta fanfarronada *imperial*, al querer asociar a su régimen de terror y de traición la conciencia más pura del arte hispanoamericano», terminando por condenar «enérgicamente esta farsa, con la que el régimen franquista pretende ganar un prestigio que ha perdido, dentro y fuera de España».

Tal declaración quedaba arropada por distintas acciones emprendidas en paralelo por ambos colectivos de artistas en sus agrupaciones e instituciones. Como en La Casa de España Republicana, donde, el 10 de octubre, el pintor Diego Rivera y el periodista Fernando Benítez pronunciaron sendas conferencias en la misma línea y se hizo público un «Acuer-

do» de los asistentes, encabezado por León Felipe y Diego Rivera y que firmaron muchos otros creadores e intelectuales mexicanos y españoles, solidarizándose con Picasso y comprometiéndose a respaldar «las manifestaciones artísticas que tiendan a exaltar la dignidad del pueblo español y de sus artistas e intelectuales republicanos y patriotas». Igualmente, el Taller de Gráfica Popular y sus artistas hicieron pública su adhesión al manifiesto de Picasso e invitaron «a todos los verdaderos artistas mexicanos y latinoamericanos» a hacer lo mismo. El diario *El Popular* hizo una intensa campaña respecto a esa misma llamada parisina y fue anunciando los progresos de la acción; especialmente la que tomaba forma de muestra conjunta de artistas mexicanos y españoles «como una noble réplica —decía el 21 de octubre— a la exposición que hace el franquismo en España, con obras que carecen de toda validez social y que han sido elegidas para darle un cariz de sentido estético al brutal régimen militarista de Franco». A la par, también se manifestaron otras reputadas instituciones del exilio, como el Ateneo Español de México, que el Día de la Hispanidad se dirigió a la opinión pública mediante un escrito —firmado en su nombre por Joaquín D'Harcourt, su presidente, Antonio Rodríguez Luna, su secretario de Artes Plásticas, y José Luis de la Loma, su secretario general— en el que formulaba una amplia protesta denunciando la «maniobra» de la Bienal, con intención —decía— de poner «en guardia a los artistas hispanoamericanos contra la propaganda encubierta que significa».

Antes de acabar el año, Josep Renau ya había realizado el cartel promocional de la muestra gestada, denominada oficialmente «Iª Exposición Conjunta de Artistas Plásticos Mexicanos y Españoles Residentes en México» (figura 5). Sin embargo, hasta finales de enero de 1952 no pudieron anunciarse la fecha y el lugar definitivos de su inauguración. Quedó fijada para el 12 de febrero en el Pabellón de La Flor, anexo al Museo de la Fauna y la Flora en el Bosque de Chapultepec. Se pretendía que la convocatoria tuviera periodicidad anual y fomentara la unidad entre mexicanos y españoles, esperándose, para esa primera edición, más de cien artistas y unas trescientas obras y dándose ya a conocer algunos de los oradores intervinientes en la magna ceremonia inaugural.

En efecto, tal ceremonia fue especialmente multitudinaria, con asistencia de destacadas personalidades, diplomáticos, periodistas y profesionales de la cultura y de las artes, a la vez que era captada por numerosos fotógrafos y noticieros cinematográficos y de televisión. Los artistas mexicanos y españoles —comentó la prensa— habían respondido muy generosamente a la convocatoria cursada por prestigiosas personalidades del arte y de la cultura. La muestra, que permaneció abierta hasta el 12 de abril, dejaba claro que su principal finalidad era «atender a la sagrada misión del compañerismo ideológico» y que la corriente imperante en ella se orientaba hacia «las modernas teorías del arte», tanto en procedimiento como «en cuanto a concepto ideológico».

Ese mismo compromiso y compañerismo «ideológico» que ponían de relieve los artistas y la producción exhibida fueron también en los que insistieron los solidarios discursos inaugurales. Correspondió pronunciarlos al escritor José Mancisidor, presidente de la FOARE, que subrayó el gran relieve que alcanzaban en la muestra la fraternidad y la libertad y el alto puesto que ocupaban los pintores mexicanos y españoles en las luchas sociales. En nombre de los organizadores y de los pintores españoles, también habló Miguel Prieto, quien agradeció la acogida a los colegas mexicanos y a las personalidades que habían posibilitado la exposición y sus fines, destacando, sobre todo, la alta significación que, para los artistas españoles, tenía «ver reunidos aquí a la inmensa mayoría de los ar-



Figura 5

Josep Renau, cartel anunciador de la «Iª Exposición conjunta de artistas plásticos mexicanos y españoles residentes en México», 1951. Fundación Pablo Iglesias.

tistas mexicanos, en estrecha colaboración unos con otros, unidos en torno a lo que para nosotros es tan sagrado: la lucha del pueblo español por sus libertades». Finalmente, dio por inaugurada la muestra el discurso de Fernando Gamboa, gran amigo de los exiliados y subdirector del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), quien enfatizó la importancia que podría adquirir el certamen de repetirse anualmente, su sentido opuesto al de Madrid y el apoyo del pueblo mexicano.

La exposición de Chapultepec, que permaneció abierta dos meses y, por vez primera, mostraba una amplia unidad, colaboración y compromiso entre los artistas mexicanos y españoles más prominentes de entonces —todos, además, comprometidos en lo ideológico y en mantenerse unidos mediante nuevas ediciones anuales—, también contó con una extensa participación y producción plástica, que hubo de centrarse esencialmente en la pintura y en el grabado. Algunos recuentos cercanos a los organizadores concluyeron que habían concurrido unas trescientas obras de sesenta y tres artistas autóctonos y veintiocho españoles. Se hallaban, entre los más representativos, los mexicanos Diego Rivera, Alfaro Siqueiros, Rufino Tamayo, Xavier Guerrero, Chávez Morado, Pablo O'Higgins, María Izquierdo, Olga Costa, Angelina Beloff, Leopoldo Méndez, Rodríguez

Lozano, Raúl Anguiano, Germán Cueto, Guillermo Meza, Jesús Guerrero Galván, Orozco Romero, Adolfo Mexiac, Erasto Cortés, Isidro Ocampo, García Bustos, Fanny Rabel, Betty Mora, Andrea Gómez, Mariana Yampolsky, Federico Silva, Ignacio Aguirre, Alberto Beltrán, Nicolás Moreno, Ezequiel Negrete, Luis Nishizawa, Santos Balmori, etc. Y, entre los españoles más significativos, José Moreno Villa, Miguel Prieto, Antonio Rodríguez Luna, Josep Renau, Elvira Gascón, Roberto Fernández Balbuena, Manuela Ballester, José Bardasano, Juana Francisca Rubio, Ceferino Palencia, Augusto Fernández, Ramón Peinador, Pablo Almela, Ceferino Colinas, Giménez Botey, Camps Ribera, Marín Bosqued, Germán Horacio, Joan Renau, Pablo Almela o, entre los más jóvenes, José García Narezo, María Luisa Martín, Vicente Rojo, Jordi Camps y Luis Alaminos.

Los críticos y periodistas se hicieron gran eco de la muestra en sus crónicas, destacando —aparte de diarios como *El Nacional*, *Excélsior* o *El Popular*— la amplitud con la que se trató en el suplemento *México en la Cultura*, del diario *Novedades*. Así, escribieron para este, entre otros, Juan Arreola, José Moreno Villa, Ceferino Palencia o Enrique González Casanova, quienes se centraron en la participación de diferentes artistas y en aspectos estéticos, resaltando la fraternidad, la solidaridad y la gran participación conseguidas o la alta relevancia de contribuciones como la del grabado o la presencia femenina. Aunque la muestra también recibió extensos comentarios en revistas de los exiliados, como *Las Españas*, *Pont Blau*, *España* y *La Paz* y, sobre todo, *Nuestro Tiempo* —especialmente en su casi monográfico número 6, de julio de 1952—, publicaciones en la que artistas como el mexicano José Chávez Morado y el español Josep Renau desgranaron su visión sobre ella desde una posición altamente comprometida y combativa. A este respecto, también conviene señalar el tipo de arte exhibido; de hecho, el «compañerismo ideológico» de base con el que expresar la aversión hacia el régimen franquista fue visiblemente acompañado, como asimismo corroboran algunas significativas ausencias —a veces también explicables por otras causas—, por el señoreo del realismo social o crítico, especialmente en la sección de grabado, pero también en el resto. Ello indica, en consecuencia, que hubo un alto grado de politización entre los concurrentes, tanto españoles como mexicanos, en cuya producción incluso fue más explícito. Tales ingredientes, pues, nos sitúan y adjetivan esta contrabienal preferentemente como un acto de afirmación política, más que artística; algo que no es extraño, dado que, en lo artístico, unos y otros, por entonces, seguían caminos bastante diferentes y las conexiones entre ambos se establecían, principalmente, por la vía de lo ideológico.³²

En España, cuando tardíamente se supo de esta reivindicativa muestra mexicana —precisamente a través de *Nuestro Tiempo*—, ya estaba lejos el peligro, y lo cierto es que fue poco estimada y valorada. No obstante, hubo intentos de desacreditarla en artículos de términos muy duros, como lo hizo en respuesta —al igual que lo había hecho ante el manifiesto de Picasso— el crítico Manuel Sánchez Camargo en marzo de 1953, a través de la revista *Cuadernos Hispanoamericanos*, del ICH.³³

Con todo —y con independencia de unas y otras reacciones y acusaciones sobre las ocultas pretensiones, las ausencias o el tipo de arte presente—, lo cierto es que, en España, el evento sí provocó que, en las siguientes ediciones, se extremaran la sensibilidad y el cui-

32 Sobre el desarrollo, los protagonistas, las obras y las crónicas de esta contrabienal, véase CABAÑAS BRAVO, 1996a, pp. 63-91; 1996b, pp. 531-550 y 2005b, pp. 246-263.

33 SÁNCHEZ CAMARGO, 1953, pp. 349-353.

dado con la representación mexicana, que siguió buscándose, pero de forma mucho más discreta y concertada. Mientras, en México, la inicial buena acogida de su escena artística, la acción conjunta y la voluntad de permanencia del certamen pronto perdieron fuerza.

En efecto, el consenso mostrado para realizar esta «I Exposición Conjunta» no volvió a tener continuidad en la forma anual anunciada y deseada. El certamen no se convocó de nuevo y tampoco se reeditó la actitud unitaria de ambos colectivos ante las siguientes ediciones de la Bienal Hispanoamericana. Por el contrario, como veremos seguidamente, estos fueron dividiéndose en grupos ideológicos y artísticos más pequeños y, sobre todo, las posturas fueron haciéndose cada vez más individuales.³⁴ Sin embargo, más o menos coincidiendo con las siguientes ediciones de la Bienal y bajo cierto aire ideológico anti-franquista, el esfuerzo cohesivo de presentarse y exponer juntos sí tuvo cierta continuidad en la capital mexicana, especialmente por parte del lado español. Fue el caso —con convocatorias de objetivos reformulados— de varias muestras conjuntas organizadas por el INBA. La primera de ellas fue «Artistas huéspedes de la plástica mexicana», realizada en el Salón de la Plástica Mexicana en junio de 1954, la cual reunió a veintiocho artistas procedentes de varios países y residentes en México, sobresaliendo entre ellos los españoles Fernández Balbuena, Enrique Climent, Ceferino Colinas, Elvira Gascón, Ramón Gaya, José Moreno Villa, Ceferino Palencia, Miguel Prieto, Rodríguez Luna, Arturo Souto o Francisco Tortosa; y, en el mismo sentido, la «Exposición de pinturas y esculturas de artistas españoles residentes en México», celebrada en el Museo Nacional de Artes Plásticas en septiembre y octubre de 1956, en la cual se exhibió obra de treinta y un artistas españoles, entre ellos Francisco Albert, Pablo Almela, Aurelio Arteta, Fernández Balbuena, José Bardasano, José Bartolí, Juan Bueno, Ceferino Colinas, Alberto Fernández Ballesteros, García Lesmes, Elvira Gascón, Ramón Gaya, Germán Horacio, Giménez Botey, Luis Marín Bosqued, Juan Oliva, Ceferino Palencia, José Luis Pasajes, Ricardo Marín, Ramón Peina-dor, Ramón Pontones, Miguel Prieto, Pilar Puig, Cristóbal Ruiz, Juana Francisca Rubio, Isidro Sánchez, Arturo Souto, Luis Antonio Vila y Víctor Trapote, alguno incluso ya fallecido. Igualmente, entre otras citas de carácter parejo, las instituciones del exilio impulsaron la «Exposición de Artistas Españoles», patrocinada por la Embajada de la República Española en México y celebrada en la Galería Artistas Mexicanos Unidos en noviembre de 1956, a la cual concurrieron más de cincuenta artistas refugiados, entre ellos Antonio Ballester, Bardasano, Jesús Martí, Renau, Ras, Vicente Rojo o Remedios Varo.³⁵

Con todo, en el plano internacional o exterior, donde más llegaron a notarse las nuevas divisiones de los artistas, tanto de los mexicanos como de los colegas latinoamericanos solidarizados y de los españoles exiliados en estos países y en París, fue fundamentalmente ante la convocatoria en Cuba de la II Bienal Hispanoamericana. Al señalar los estatutos reformados del certamen la posibilidad de la realización alternativa de las ediciones de España y de otros países, se había acordado que se celebrara en La Habana, donde el Gobierno del general Fulgencio Batista se aprestó a copatrocinarla con el de Franco, para ser incluida como acto destacado en la conmemoración, en 1953, del Centenario Martiniano. No obstante, la tardanza en terminar la construcción del Palacio-Museo Nacional de Bellas Artes y, sobre todo, las amplias protestas que protagonizaron los artistas e intelectua-

34 Sobre la nueva actitud frente al certamen en México, véase CABAÑAS BRAVO, 1996a, pp. 93-149; 1996b, pp. 548-550 y 2005b, pp. 269-298.

35 CABAÑAS BRAVO, 2005b, pp. 269 y 279 y 2014b, p. 68.

les ante tal copatrocinio de ambas dictaduras, obligaron a retrasar su inauguración hasta el 18 de mayo de 1954, permaneciendo luego abierta hasta el 11 de septiembre.

Efectivamente, la también conocida como Bienal del Caribe había sido precedida, entre los artistas cubanos, por diferentes y tempranas acciones y escritos de protesta, que fueron contando con la solidaridad de otros artistas americanos y españoles exiliados. Tales acciones culminaron con la celebración de una famosa exposición contrabienal —o «antibienal», como prefirieron llamarla en Cuba—. Se trató de la combativa exposición inaugurada en el Lyceum Club de La Habana el 28 de enero de 1954, en la que concurrieron obras de más de cuarenta artistas cubanos, contando con la solidaridad de músicos, escritores, intelectuales, etc. Seguidamente, fue llevada a la Universidad de Oriente de Santiago de Cuba y a Camagüey. Además, se sumó a tal acto el Primer Festival Universitario de Arte Cubano Contemporáneo, organizado por la FEU (Federación Estudiantil Universitaria) e inaugurado en los salones de la Escuela de Derecho de la Universidad de La Habana el 17 de mayo de 1954 —la víspera de la apertura de la II Bienal—, en el que participaron otros tantos artistas e intelectuales con diversos eventos; pero nos importa subrayar cómo esta posición «antibienalista», que contaba con el precedente de los movimientos de repulsa que había originado la primera edición del certamen, también obtuvo la solidaridad de numerosos artistas de otros países, expresada en diferentes escritos.

Los enviaron, por diferentes medios, artistas de Guatemala, Colombia, Argentina, Chile, Uruguay y de otros lugares, resultando especialmente significativos los que, ya desunidos, remitieron desde México, por un lado, los artistas «artepuristas» —encabezados por Rufino Tamayo y otros creadores mexicanos: Carlos Mérida, Alberto Gironella, Carlos Orozco Romero, José Luis Cuevas, Raúl Anguiano, González Camarena, Vlady, Enrique Echeverría, Machila Armida, Fernando Belain, Alfonso Michel, Héctor Xavier; y españoles exiliados: Rodríguez Luna, Enrique Climent, José Bartolí, Ramón Gaya, Arturo Souto y Francisco Tortosa—, que expresaban su voluntad de no participar en la II Bienal y su postura contraria a «los eventos preparados por la dictadura franquista»; y, por otro, los partidarios del realismo social —encabezados por Diego Rivera, Alfaro Siqueiros, Xavier Guerrero, Leopoldo Méndez y José Chávez Morado—, quienes hacían constar que, ante «el terror fascista, los artistas e intelectuales españoles más representativos viven desde hace años en el destierro», añadiendo su solidaridad y repulsa ante «la farsa de la II Bienal Hispanoamericana». Se unían así, con posiciones críticas semejantes, a las que, desde diciembre de 1953, venían manteniendo —respectivamente desde la prensa y la emisora Radio Checoslovaquia— Juan Rejano y Josep Renau contra los regímenes organizadores de esta nueva «mascarada artística».

Igualmente, en tal línea de desunión, fueron muy significativas, respecto a los artistas españoles exiliados en París, tanto la participación de algunos de ellos en la edición habanera como el cable solidario, adhiriéndose a la protesta de los «antibienalistas» cubanos, remitido por otro sector; cable que encabezaba la firma de Picasso, seguida de las de Antoni Clavé, Joaquín Peinado, Baltasar Lobo, Ismael de la Serna, Manuel Ángeles Ortiz, Hernando Viñes, Ceballos, Francesc Riba-Rovira, Blasco Mentor, Eduardo Pisano y Orlando Pelayo. Ciertamente, esta última actitud ya había sido prevista por los organizadores de la II Bienal, cuyo impacto habían intentado amortiguar y contrarrestar con perseverancia y diplomacia. De manera que, en la edición habanera, ya hubo grandes avances en torno a la concurrencia de estos artistas exiliados, puesto que crearon una sala específica bajo

el rótulo de «Escuela Española de París» y, con cabida para otros desterrados, habilitaron otra bajo el título de «Artistas extranjeros residentes en Cuba», principalmente integrada por españoles.³⁶ Asimismo, las representaciones de algunos países también acogieron a emigrados españoles y, sobre todo, consiguió captarse una informe veintena de artistas españoles exiliados y residentes en París, algunos tan significativos como Óscar Domínguez, Emilio Grau-Sala y Pedro Flores, que previamente se habían posicionado contra la I Bienal y ahora recibían el elogio y uno de los grandes galardones del certamen, como en el caso de Flores, que obtuvo el Gran Premio Ciudad de La Habana.³⁷

En la última edición que pudo celebrarse, la III Bienal de Barcelona, la desunión y las disensiones que veíamos en La Habana todavía se fragmentaron e individualizaron más. Fue alojada en los Palacios Municipal de Exposiciones y de la Virreina, en la Capilla de Santa Águeda y en el Salón Tinell, siendo inaugurada el 24 de septiembre de 1955, festividad de La Merced, con muchas novedades e incentivos hasta su clausura el 6 de enero de 1956; aunque la edición tampoco se libró de propuestas y acciones «contrabienales» sazonadas con duros ataques por parte de algunos artistas convocados. En la II Bienal ya habían logrado superarse muchos prejuicios y recelos entre los artistas españoles exiliados y residentes fuera; y, siguiendo con el ensayo de trazar puentes, también en la edición de Barcelona se reservó una sala especial para los pintores de la «Escuela Española de París» —aunque, de nuevo, se entremezclaran viejos artistas antifranquistas con otros más jóvenes en tránsito formativo por esa capital— y se organizó una muestra retrospectiva de creadores considerados como grandes maestros y precursores hispano-americanos —que incluía desde Picasso, con amplia representación, a Orozco—. También se consiguieron significativas representaciones de México, Uruguay, Colombia o Venezuela, donde antes se habían cosechado sonados rechazos en la participación de sus artistas.³⁸ Sin embargo, tales medidas no evitaron que, de nuevo, el certamen tuviera que hacer frente a las hostilidades contra el régimen convocante, las ausencias de reputadas representaciones y artistas hispanos e, incluso, las denuncias de corruptelas.

36 La sala de la «Escuela Española de París», habilitada para artistas españoles exiliados o residentes entonces en esa capital, pero que finalmente fue entremezclada en el catálogo con el resto de la participación española, mostró obra de Francisco Alcaraz, Mariano Andreu, Óscar Domínguez, Pedro Flores, María Girona, Emilio Grau Sala, Alexis Hinsberger, Ginés Liébana, Antonio Martín Romo, Xavier Oriach, Antonio Uría Monzón, Xavier Valls, August Puig, Juan Antonio Roda, José Luis Rey-Vila, Alejo Vidal-Quadras, Carlos García González, Carlos Sansegundo o Francisco Boadella, entre otros. La sala de los «Artistas extranjeros residentes en Cuba», más diferenciada en el catálogo general, contó con trece pintores, de los cuales nueve eran españoles: José Lloveras de Reina, Antonio Martínez Andrés, César Oñativía, José Oriol Gisbert, Vicente Pérez García, Luis Rey, Francisco J. Coll, M.^a Teresa Ripoll y Carolina Tapias.

37 Sobre esta edición y sus oposiciones, véase CABAÑAS BRAVO, 1996a, pp. 93-110; 2005b, pp. 270-273; 2012, pp. 193-200; 2007, pp. 57-62; 2013 y 2014a; FIGUEREDO CABRERA, 2015 y GUERRA CABRERA, 2020, pp. 277-279.

38 Es así como, entre los artistas de la representación de México, estuvieron Ángel Zamarripa, Trinidad Osorio, Manuel González Galván, Pastor Velázquez, Nefero, Manuel Felguérez, Gilberto Aceves, Roberto Dóniz, Joaquín Martínez Navarrete, etc. En la de Uruguay concurrieron Carmelo de Arzadun, Carlos Aliseris, José Cuneo, Lincoln Fraésno, Nomberto Berdia, Luis Alberto Solari, José Echave, Leandro Silva, Pablo Serrano, etc. Entre los artistas de Colombia: Alejandro Obregón, Fernando Botero, Ignacio Gómez Jaramillo, Marco Ospina, Ramírez Villamizar, etc.; y, entre los de Venezuela, Armando Reverón, Pedro Centeno, Pedro León Castro, Antonio Alcántara, Magda Andrade, Pablo Benavides, Oswaldo Vigas, Julio César Rovaina, Virgilio Trompón, Pascual Navarro, etc. Por otra parte, en todas estas representaciones aparecían también artistas españoles exiliados y emigrados indiferenciados: entre los mexicanos, Francisco Camps Ribera y José Cañas; entre los uruguayos, Pablo Serrano y José Luis Zorrilla de San Martín; entre los colombianos, Alejandro Obregón; entre los venezolanos, Jesús Sabater; entre los argentinos, Manuel Rueda y Carlos García González; entre los dominicanos, José Vela Zanetti y Antonio Prasts Ventós; entre los filipinos, Fernando Zóbel, etc.



Figura 6

Rufino Tamayo: «Carta abierta a los pintores demagogos de México», 3-10-1955, *México en la Cultura*, suplemento cultural de *Novedades*, Ciudad de México, 9-10-1955.

Así, la Bienal catalana se encontró con expresiones de rechazo y propuestas de exposiciones «contrabienales» como las también surgidas entre los muralistas brasileños y los artistas uruguayos y argentinos. Por otro lado, incluso entre los artistas de un mismo país, también se atacó duramente a quienes se atrevieron a participar o defender el certamen, como ocurrió con el muralista Rufino Tamayo en México, que el 3 de octubre de 1955 firmaba una agria «Carta abierta a los pintores demagogos de México» (figura 6) —publicada en el diario *Novedades* el 9 de octubre de 1955—, en la que asegura que los representantes de la Bienal le habían prometido el gran premio si acudía y acusa a los artistas concurrentes de su país —incluidos los exiliados españoles— de estar haciendo el juego al franquismo. Con todo, respecto a la participación y a los países invitados, pese a las oposiciones y el boicot, el conjunto fue muy amplio. De hecho, desde la organización se resaltó que, por primera vez, el certamen había conseguido la representación de casi todos los países —claro es que silenciaban relevantes ausencias, como la de Chile, que tampoco había participado en la II Bienal, además de otras menos significativas como las de Nicaragua, Haití y Jamaica, que sí habían estado en Cuba—; y, ciertamente, en Barcelona se hicieron más evidentes los logros en la integración que en las anteriores ediciones. Incluso, pese al eclecticismo que siguió pesando en la orientación estética del certamen, esta III Bienal fue la más avanzada, confirmando y oficializando el triunfo en España de las tendencias abstractas, que tan alto apuntaron con el informalismo matérico de Antoni Tàpies.³⁹

Finalmente, cerrando el ciclo, ya comentamos que, clausurada la edición de Barcelona, entre 1956 y 1961 se estuvo organizando la IV Bienal Hispanoamericana, que, en un principio, estaba previsto celebrar en Caracas y, seguidamente, tras la caída del presidente y unida a la OEA, desde 1959 en Quito; no obstante, el certamen tampoco se salvó en esos momentos del rechazo entre los artistas. Dado el panorama, el propio pintor y muralista ecuatoriano Oswaldo Guayasamín, ganador del Gran Premio de Pintura de la Bienal de Barcelona, se prestó, en noviembre de 1959, para presionar directamente ante las autoridades brasileñas y al muralista Cándido Portinari con objeto de conseguir una

39 Sobre la edición y sus oposiciones, véase CABAÑAS BRAVO, 1996a, pp. 111-134; 1996b, p. 549; 2005b, pp. 273-279; 2007, pp. 62-66 y 2012, pp. 200-204 y MARCH ROIG, 2015, pp. 33-54.

buena representación del país. También por entonces, la comisión organizadora ecuatoriana propuso a la Unión Panamericana que llevara a la IV Bienal una sala con su nombre. Sin embargo, como informó confidencialmente el jefe de la Sección de Artes Visuales de la misma, el crítico cubano José Gómez Sicre, sus gestiones ante los artistas fueron «por completo infructuosas en lo que toca a los valores más prominentes del arte latinoamericano». De hecho, la cooperación para constituir esta sala que fue solicitada a varios artistas de México, Venezuela, Perú, Chile, Nicaragua y Cuba, puso de relieve nuevas «oposiciones contrabienal», la hostilidad de los artistas de cierto renombre a asociarse con la Bienal Hispanoamericana y su deseo de que España se retirara del proyecto. Así se lo expusieron directamente, ante sus consultas, los pintores mexicanos Rufino Tamayo y José Luis Cuevas, el venezolano Alejandro Otero, el peruano Fernando Sziszlo, los «chilenos modernos» o los cubanos Cundo Bermúdez y Mario Carreño. Además, en ocasiones, al igual que ocurrió con estos últimos artistas y con otros de la Cuba revolucionaria, la negativa no solo era a concurrir, sino que la acompañaron de llamamientos a sus colegas latinoamericanos para adoptar idéntica actitud. La misma Unión Panamericana, de hecho, también tanteó a otros artistas, que ofrecieron, igualmente, respuestas negativas o elusivas, como en el caso del nicaragüense Armando Morales —que ya había sido galardonado en la II Bienal—, o intentaron sortear la conexión española y ecuatoriana, como en el caso de Manuel Rendón —también premiado ya en la I y II Bienales—. ⁴⁰

Esto ocurría, no obstante, al tiempo que los artistas exiliados españoles perdían combatividad y pensaban con más fuerza en los puentes tendidos desde su país;⁴¹ consiguiéndose un mayor concurso de los mismos en el certamen antes rechazado, gracias al propósito de integrar a los residentes y exiliados en el extranjero y facilitar su concurrencia, sobresaliendo, en tal sentido, las gestiones con los de París, a través de la Embajada de España, y con algunos de los más destacados de México, mediante correspondencia directa con Leopoldo Panero desde la Secretaría de la Bienal en Madrid;⁴² a par, cada vez eran más arduos los esfuerzos de los organizadores del certamen por conseguir una representación de calidad que encarnara bien a los artistas de los diversos países latinoamericanos, ideológicamente más concienciados, conectados y combativos. De manera que, cuando a finales de 1959 se produjo el aplazamiento indefinido de la XI Conferencia de la OEA, arrastrando con ello la suerte de la celebración de la IV Bienal Hispanoamericana en Quito, fijada entre marzo y abril de 1960, entre los organizadores se vivió como una liberación. Y cuando Ecuador volvió a proponer al ICH reanudar los trabajos para su inauguración en marzo de 1961, coincidiendo con la nueva cita de la XI Conferencia, lo cierto es que España ya había renunciado a intervenir en organizar la edición quiteña y, tras la actitud pasiva y expectante adoptada, en realidad barajaba otros proyectos sobre la continuidad del certamen, los cuales miraban más hacia Europa.

40 Sobre las citadas gestiones y el proyecto de la IV Bienal, véase CABAÑAS BRAVO, 1995b, pp. 69-111; 1996a, 135-149; 1996c y 1998.

41 CABAÑAS BRAVO, 2019b.

42 CABAÑAS BRAVO, 2007, pp. 240-252.

BIBLIOGRAFÍA

- APARICIO, Antonio (introd.). *Exposition Hispano-Américaine. Galerie Henri Tronche, 6 Av. Percier, 30 Novembre-22 Decembre 1951*. París, París, Mourlot Frères-Galerie Henri Tronche-L'Organisation Artistique, 29-11-1951.
- BARRAGÁN, Paco. *From Roman Feria to Global Art Fair, From Olympia Festival to Neo-Liberal Biennial: On the «Biennialization» of Art Fairs and the «Fairization» of Biennials*, Miami (Florida), Artpulse, 2020.
- CABAÑAS BRAVO, Miguel. «Caracas: Un intento frustrado de continuidad de las Bienales Hispanoamericanas de Arte» I y II. *Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del Arte*, t. 7 y t. 8, Madrid, 1994, pp. 325-363 y 1995a, pp. 355-367.
- *El ocaso de la política artística americanista del franquismo. La imposible continuidad de las bienales hispanoamericanas de arte*, Toluca (México), Instituto Mexiquense de Cultura-Museo Taller Nishizawa, 1995b.
- *Artistas contra Franco. La oposición de los artistas mexicanos y españoles exiliados a las Bienales Hispanoamericanas de Arte*, Ciudad de México, UNAM, 1996a.
- *La política artística del franquismo. El hito de la Bienal Hispano-Americana de Arte*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1996b.
- «Postrimerías de un instrumento de la política artística del franquismo. El final de las Bienales Hispanoamericanas de Arte», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA* 62 (1996c), Valladolid, pp. 497-520.
- «La reorientación de una convocatoria artística de vocación política: Las Bienales Hispanoamericanas y los designios diplomáticos», *Cuadernos de Arte e Iconografía* 7, 14 (1998), Madrid, pp. 433-492.
- «Presencia e influencia en España del arte americano a través de las Bienales Hispanoamericanas», en M. Cabañas Bravo (coord.), *El arte foráneo en España. Presencia e influencia*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2005a, pp. 467-485.
- Rodríguez Luna, *el pintor del exilio republicano español*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2005b.
- *Exilio e interior en la bisagra del Siglo de Plata español. El poeta Leopoldo Panero y el pintor Vela Zanetti en el marco artístico de los años cincuenta*, León, Ayuntamiento de Astorga, 2007.
- «Los viajes misionarios de la poesía y el arte al Caribe en la diplomacia franquista», en M. Cabañas Bravo, A. López-Yarto y W. Rincón García (eds.), *El arte y el viaje*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2011, pp. 699-718.
- «Leopoldo Panero y las Bienales Hispanoamericanas de Arte», *Astórica* 31 (2012), León, pp. 183-208.
- «La crítica ocasión de la Bienal II Hispanoamericana de Arte», *Revista de Historiaografía* 19, X-2 (2013), Madrid, pp. 37-55.
- «Arte, crítica, diplomacia, posición ideológica y relato discrepante en la II Bienal Hispanoamericana de Arte (La Habana, 1954)», en P. Barreiro López y J. Díaz Sánchez (eds.), *Crítica(s). Discrepancias e hibridaciones de la Guerra Fría a la globalización*, Murcia, CENDEAC, (2014a), pp. 117-136.
- «México, refugio de los artistas españoles del exilio de 1939», en Elena Horz (ed.), *Pinceladas. Dos raíces, dos tierras, dos esperanzas*, Ciudad de México, Horz Asociados, 2014b, pp. 36-70.

- «Joan Rebull, el exilio francés y la Bienal Hispanoamericana de Arte», en P. Aumente Rivas y M. Á. Chaves Martín (coords.), *Estudios de arte y cultura visual*, Madrid, Icono Catorce, 2016, pp. 127-160.
 - «Baltasar Lobo recuperado del exilio galo. De Alberto a Laurens, de la Escuela de Vallecas a la Escuela de París», en J. Del Campo San José (comis.), *Baltasar Lobo. Escultura en plenitud*, catálogo de exposición, Burgos, Fundación Caja de Burgos, 2017, pp. 41-85.
 - «Los tránsitos de la identidad artística en el exilio español de 1939», en M. Cabañas Bravo (ed.), *Identidades y tránsitos artísticos en el exilio español de 1939 hacia Latinoamérica*, Madrid, Doce Calles, 2019a, pp. 19-83.
 - «Un puente del franquismo para atraer a los artistas expulsos: la Bienal Hispanoamericana y las posturas de Rebull, Lobo, Renau y Galí», en M. Cabañas Bravo, I. Murga Castro y W. Rincón García (eds.), *Represión, exilio y posguerras. Las consecuencias de las guerras contemporáneas en el arte español*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2019b, pp. 48-54.
 - «El exilio artístico en Chile. Una aproximación», en M. Cabañas Bravo, I. Murga Castro, M. A. Puig-Samper y A. Sánchez Cuervo (eds.), *Arte, ciencia y pensamiento del exilio republicano español de 1939*, Madrid, Ministerio de la Presidencia, 2020, pp. 101-135.
- DÍAZ SÁNCHEZ, Julián. *La idea de arte abstracto en la España de Franco*, Madrid, Cátedra, 2013.
- DÍAZ SÁNCHEZ, Julián y LLORENTE HERNÁNDEZ, Ángel. *La crítica de arte en España (1939-1976)*, Madrid, Istmo, 2004.
- «Este es el manifiesto de Picasso. Propone una contrabienal española... en París», *Correo Literario* 34-35, Madrid, 1-11-1951, pp. 1 y 8.
- FIGUEREDO CABRERA, Katia. «La Segunda Bienal Hispanoamericana de Arte», *Espacio Laical* 3-4 (2015), La Habana, pp. 174-203.
- GUERRA CABRERA, José Carlos. Óscar Domínguez. *Obra, contexto y tragedia*, Tenerife, J. C. Guerra Cabrera, 2020.
- GUILLÉN, Mercedes. *Artistas españoles de la Escuela de París*, Madrid, Taurus, 1960.
- LÓPEZ GARCÍA, José-Ramón. *Frente al signo infinito. Pablo Picasso y los poetas del exilio republicano de 1939*, Madrid, Visor Libros, 2020.
- MARCH ROIG, Eva. «Franquismo y vanguardia: La III Bienal Hispanoamericana de Arte», *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII* 3 (2015), pp. 33-54.
- MARZO PÉREZ, Jorge Luis. *Arte moderno y franquismo. Los orígenes conservadores de la vanguardia y de la política artística en España*, Gerona, Fundació Espais, 2006.
- MARZO PÉREZ, Jorge Luis y MAYAYO BOST, Patricia. *Arte en España (1939-2015). Ideas, prácticas, políticas*, Madrid, Cátedra, 2015.
- OROZCO, Miguel. *Picasso litógrafo y militante*, Málaga, Fundación Picasso, 2016.
- RIBEIRO DOS SANTOS, Renata. «La Bienal Hispanoamericana y su legado en las representaciones españolas en la Bienal de Sao Paulo (1953-1957)», en I. Henares Cuellar y L. Caparrós Masegosa (eds.), *Las artes entre la dictadura de Primo de Rivera y el franquismo. Modelos de fomento y apreciación (1923-1959)*, Granada, Comares, 2018, pp. 163-183.
- SÁNCHEZ CAMARGO, Manuel. «Algo sobre la Exposición de Artistas Mejicanos y Españoles», *Cuadernos Hispanoamericanos* 39, Madrid, marzo (1953), pp. 349-353.
- TAMAYO, Rufino. «Carta abierta a los pintores demagogos de México», *Novedades* (suplemento *México en la cultura*), Ciudad de México, 9-10-1955.
- TUSELL GARCÍA, Genoveva. «The Exhibition Arte de América y España (1963): The Continuation of the Spirit of the Hispanoamerican Biennials», *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII* 3 (2015), pp. 21-32.

Experiencias colectivas artísticas obreras durante el primer peronismo

Yanina Andrea Leonardi

CONICET-Universidad de Buenos Aires

En la Argentina, durante los dos primeros mandatos de gobierno de Juan Perón, comprendidos entre los años 1946 y 1955, se produjeron una serie de experiencias artísticas, protagonizadas por los sectores obreros, de gran trascendencia para el período. Una de las novedades que aportó esta gestión residió en la incursión del Estado en la esfera cultural a partir de una planificación que, en algunos casos, comprendió a los obreros como receptores o productores exclusivos. La Confederación General del Trabajo (CGT) fue quien articuló los lineamientos oficiales en materia cultural, ideando un plan que promovía la formación y modernización del movimiento obrero. Dicha entidad, desde esa función mediadora, postuló en su proyecto a la educación, el esparcimiento y la capacitación como sus núcleos centrales, complementando así el objetivo de la inserción social propuesto por la planificación nacional.

El propósito de este capítulo es analizar el proyecto cultural de la CGT, durante el primer peronismo, desde sus prácticas y formaciones artísticas, con el fin de comprender el papel otorgado al arte desde una entidad obrera, conocer las distintas disciplinas artísticas incluidas y las características del personal técnico empleado. Asimismo, nos interesa poner en tensión estas prácticas artísticas de orden sindical con la tradición precedente dedicada al arte obrero —que respondía a otros posicionamientos ideológicos—, con el fin de establecer puntos de ruptura, continuidad o resignificación durante un período tan trascendente en la historia argentina del siglo xx. Consideramos que el estudio de estas experiencias artísticas de orden sindical nos permite indagar en las creencias, conductas e imaginarios presentes en la conformación de una identidad obrera en el marco del primer peronismo.

I

Uno de los acontecimientos notables que presenta el período 1946-1955 —durante los dos mandatos de gobierno de Juan Domingo Perón— fue, como hemos comentado anteriormente, la incursión de las políticas públicas en la esfera cultural, a partir de la concreción de un proyecto de gran complejidad que en algunos casos tuvo a los obreros como receptores o productores exclusivos del mismo. Se interpeló a ese cuerpo social desde distintas entidades, con fines netamente educativos e instructivos. Entre ellas, la Confederación General del Trabajo fue quien articuló los lineamientos oficiales en materia cultural, ideando un plan que promovía la formación y modernización del movimiento obrero, que se ejecutaba con asiduidad a través de la labor de distintas formaciones creadas. Entonces, la CGT, como entidad mediadora entre el Estado y los trabajadores, postuló en su proyecto cultural a la educación, el esparcimiento y la capacitación como

sus núcleos centrales, complementando así el objetivo de la inserción social propuesto por la planificación nacional.

En esta oportunidad nos interesa analizar el proyecto cultural de la CGT durante el primer peronismo, deteniéndonos, específicamente, en las prácticas y formaciones artísticas que lo integraban, así como en la particularidad y funcionalidad de las mismas. Además, conviene observar las tradiciones que allí convergían en lo que respecta a la vinculación entre el arte y la política. Esta tarea permite abordar aspectos no tan transitados por las investigaciones que se han ocupado del movimiento obrero en la Argentina; asimismo, profundizar en las intervenciones culturales del primer peronismo en su complejidad y, en este caso puntual, desde la central obrera. Por último, considerar que el análisis de estas experiencias y prácticas artísticas nos permite reflexionar sobre la cultura obrera argentina, advirtiendo sus especificidades en el marco de los Gobiernos de Juan Perón.

II

Durante los primeros Gobiernos peronistas —1946-1955— se diseñó una planificación cultural a nivel nacional, convirtiéndose en una de las novedades del período. Dicha intervención del Estado en materia cultural debe comprenderse en un clima de época en el que —según señala la investigadora Patricia Berrotarán—¹ las estrategias planificadoras, instaladas con fuerza una vez culminada la Segunda Guerra Mundial, respondían a la necesidad de refundar un nuevo pacto social con la ciudadanía y a la convicción basada en que el Estado era capaz de modificar el rumbo de los fenómenos económicos y sociales. En este sentido, sectores ideológicos diversos coincidían en la necesidad de asegurar la legitimidad del Estado, de sus estructuras y de sus intervenciones, constituyéndose, así, en aparatos estatales fuertes capaces de controlar el territorio, las actividades y la sociedad. Una de las innovaciones de dicha gestión fue el rol central desempeñado por la planificación en la labor del Estado, siendo determinadas las líneas de acción a seguir por el organismo centralizado encargado de su articulación y por el personal técnico adecuado para llevarlo a cabo.

Los alcances de la planificación también incursionaban en la esfera cultural, otro de los aspectos novedosos del período en cuestión. En efecto, los fundamentos de sus políticas culturales, en los que se consideraba al arte como una herramienta pedagógica y social, tenían como objetivo la inclusión de nuevos sectores sociales hasta el momento marginados, que operarían como factores determinantes a la hora de construir un consenso en una sociedad reticente a la incorporación de las masas a la vida social, política e, incluso, cultural.

Dentro de esta interpelación a las masas, se distinguió a los obreros como cuerpo social específico, destinándoles algunas actividades concretas. Por ejemplo, algunos organismos oficiales, como la Secretaría de Cultura y la Subsecretaría de Informaciones del Gobierno de la Nación, eran los encargados de llevar a cabo la organización de los eventos culturales y artísticos, entre ellos, la asistencia a recitales y a funciones teatrales en entidades oficiales. Esas prácticas tenían como antecedentes algunas experiencias con-

1 BERROTARÁN, 2004, pp. 15-16.

cretadas durante la gestión de Juan D. Perón en la Secretaría de Trabajo y Previsión, en la que el arte cumplía un rol social a la vez que educativo. Una vez que Perón arribó a dicha dependencia, a partir del golpe de Estado de junio de 1943, comenzaron a gestionarse las funciones teatrales para obreros en el Teatro Nacional de Comedia² o la asistencia de los mismos a conciertos en el Teatro Colón. La CGT intervenía en la organización de dichos acontecimientos que, a partir de 1946, se convirtieron en un proyecto sistemático. Asimismo, desde el Ministerio de Trabajo también se organizaron eventualmente algunas actividades artísticas para los obreros, ofreciéndoles el rol de creadores, como los certámenes de literatura (1951)³ o de artes plásticas.

A partir de la sanción de la Ley 13229, el 26 de agosto de 1948, se creó la Universidad Obrera Nacional (UON), cuyo funcionamiento fue reglamentado por el decreto del Poder Ejecutivo Nacional (7-10-1952), inaugurándose oficialmente en marzo de 1953. Si bien todas las actividades y entidades mencionadas tuvieron trascendencia a la hora de pensar las problemáticas obreras durante el período, fue a raíz del surgimiento de la planificación cultural de la CGT cuando se pensó en la cultura obrera de un modo sistemático, abordando la formación de los trabajadores desde diferentes áreas.

Por un lado, el proyecto cultural de la CGT manejó con autonomía su ejecución, así como el diseño de actividades y formaciones, a la vez que la selección del personal técnico para llevar a cabo la empresa. Sin embargo, por otro lado, a la hora de definir contenidos, se adhirió a los fundamentos y al lineamiento de la planificación cultural estatal, convirtiéndose en la entidad elegida desde el Estado como la encargada para llevar a cabo la formación cultural de los trabajadores siguiendo el Segundo Plan Quinquenal. Dicha mixtura no le quitó trascendencia a su proyecto cultural y educativo, cuyas prácticas se caracterizaron por generar formas asociativas a la vez que establecer nuevos hábitos culturales entre los trabajadores, al brindarles el derecho a la recreación, el ocio y el consumo cultural, al mismo tiempo que a la capacitación necesaria. En este sentido, la CGT, en su accionar dirigido a un público masivo, se constituyó en un actor clave a la hora de pensar la modernización cultural que tuvo lugar durante esos años.

III

En octubre de 1947, dando cumplimiento a la resolución del Congreso extraordinario realizado en dicha fecha⁴ —«cuyo espíritu era el de posibilitar por todos los medios la elevación de la cultura general del trabajador y superar muy especialmente la eficacia de los cuadros sindicales del movimiento»—,⁵ la CGT organizó el Departamento de Cultura. Una de sus primeras medidas fue la creación, en marzo de 1948, de la Escuela Sindical.

2 En 1947, ya durante la primera gestión de Perón como presidente de la nación, esta sala pasó a denominarse Teatro Nacional Cervantes.

3 «2000 obreros presentes en un cotejo literario», *El Líder*, 3-06-1951.

4 El Congreso Nacional llevado a cabo entre los días 16 y 19 de octubre de 1947, de carácter extraordinario, fue uno de los más importantes convocado por la CGT, ya sea por haber reunido a más de cinco mil delegados provenientes de todo el país como por la relevancia de los temas tratados, entre ellos, la creación de las escuelas sindicales.

5 *Educación Sindical. Apuntes para trabajar*, Buenos Aires, Instituto de capacitación Sindical, Secretaría de Cultural, Sindicato de Luz y Fuerza Capital Federal, 1974, p. 15.

También, en ese mismo espacio, el 12 de mayo de 1948 tuvo lugar la inauguración de la Biblioteca Pública del Trabajo María Eva Duarte de Perón. Se trataba de una biblioteca especializada en el tema, contemplada a la hora de pensar la formación gremial. Rápidamente, ese Departamento fue reorganizado y complejizado y pasó a denominarse Subsecretaría de Educación y Cultura. Su competencia abarcaba diversas áreas de índole formativa; entre ellas, las más destacadas fueron: Deporte Obrero, Medicina del Trabajo, Biblioteca, Música, Coro, Teatro, Legislación del Trabajo y Escuelas Sindicales, entre otras.

Esa dependencia de la CGT contó con un conjunto de hombres encargados de llevar a cabo la planificación cultural.⁶ Los nombres de José María Fernández Unsaín,⁷ César Jaimes⁸ y Sebastián Lombardo⁹ —designados como los encargados de las cuestiones artísticas— fueron recurrentes en la planificación teatral tanto a nivel nacional como bonaerense, más allá de su participación en las formaciones artísticas de la CGT. Se trataba, en los tres casos, de artistas vinculados a una cultura popular urbana o folclórica, en sintonía con los contenidos de las políticas culturales oficiales. Su origen provinciano —muy recurrente en el personal técnico elegido por el Estado durante esos años—, así como su inserción en una cultura nacional popular, los posicionaba en un lugar marginal dentro del campo intelectual de la época. Por ejemplo, al revisar los diferentes proyectos culturales —es decir, tanto aquellos de índole estatal nacional, municipal y provincial, como también los gremiales— llevados a cabo durante el período, nos encontramos con equipos técnicos integrados por artistas e intelectuales provenientes de posicionamientos ideológicos diversos y con una procedencia que se aleja de una primacía porteña.

El proyecto cultural diseñado y llevado a cabo por la CGT estuvo integrado por diversas actividades y formaciones que se desarrollaron inicialmente en la Capital Federal y luego se propagaron en las provincias. La CGT consideró la estructuración de su proyecto cultural en dos grandes áreas: una sindical, que incluía la formación técnica propiamente dicha impartida en las escuelas sindicales, y otra artística y recreativa, en la que se nucleaban actividades artísticas y deportivas. En su conjunto, ofrecían al obrero una capacitación integral —que también incluía aspectos recreativos— que intervenía directamente en el diseño de su ocio.

6 José G. Espejo y Antonio Valerga ocuparon la Dirección y Subdirección, respectivamente; por otra parte, se conformaron algunas asesorías técnicas artísticas: Sebastián Lombardo ocupó la de música, José María Fernández Unsaín y César Jaimes la de teatro, y la dirección de la Escuela Sindical estuvo a cargo del Prof. José P. Liberal, que, posteriormente, fue reemplazado por el Prof. Juan Lyon.

7 José María Fernández Unsaín nació en Paraná, Entre Ríos, en 1918. Era periodista, dramaturgo, guionista y director de cine; ocupó el cargo de director del Teatro Obrero de la CGT y estuvo al frente de diversas instituciones oficiales culturales durante el primer peronismo, como el Teatro Nacional Cervantes o la Comisión Nacional de Cultura.

8 César Jaimes nació en Buenos Aires en 1908, pero residió en Castelar, provincia de Buenos Aires. Se dedicó a la música y al teatro, siendo autor de textos dramáticos de carácter propagandístico durante el período, como *El hombre y su pueblo*, representado por el Teatro Obrero de la CGT.

9 Lombardo fue director del Teatro Argentino de La Plata entre 1953 y 1955. Nació el 26 de mayo de 1907 en Chacabuco, provincia de Buenos Aires, y era músico, compositor, pianista y arreglador. Para profundizar en su gestión, véase CADÚS, 2015, pp. 81-107.

IV

Si bien la CGT tuvo a su cargo la organización de actividades artísticas —como la asistencia a espectáculos musicales y teatrales realizados en instituciones oficiales—, también desarrolló formaciones que enseñaban al obrero disciplinas artísticas concretas, como el teatro, la música o el canto. Es decir, los trabajadores intervenían en la planificación de la CGT, ya fuera como consumidores o como productores culturales. Estas formaciones fueron las siguientes: el Teatro Obrero (1948), el Coro Obrero (1949) y la Orquesta Obrera (1952). Esta última, de creación más tardía, fue la que menos trascendencia tuvo con respecto a las anteriores. Todas tenían como propósito democratizar un patrimonio cultural entre los sectores populares, función que era destacada en la promoción de sus funciones en la prensa periódica.¹⁰

Los contenidos culturales difundidos por las formaciones artísticas obreras coincidían con los postulados de la doctrina peronista. En este sentido, la política cultural inscribía sus bases en el mapa de la cultura occidental y latina a través de su vertiente hispánica. De este modo, el Gobierno establecía su aparato cultural sobre postulados tradicionalistas que no implicaban una actitud rupturista con el pasado, al contrario, retomaban valores de la cultura preexistente que fueron resignificados en función del ideario peronista. Entre ellos, cobraban relevancia los valores pertenecientes al cristianismo y al nacionalismo. Es así como la oferta cultural del Gobierno y, por extensión, de la CGT se centraron en la postulación de un arte nacional en desmedro de lo foráneo, entablando cierto paralelismo entre la dependencia económica —que el peronismo cuestionaba— y la dependencia cultural.

Asimismo, otra de las operaciones implementadas fue la aplicación de una «tradición selectiva» —en términos de Raymond Williams—¹¹ en la opción de sus contenidos, que consistió en la selección de determinadas tradiciones de representación a las que se les otorgaron nuevas significaciones en el presente. Esa práctica se tradujo en la recuperación de estéticas populares como el nativismo, el sainete, el folklore y el tango, entre otras.

La tarea llevada a cabo por las formaciones artísticas tenía dos instancias de realización, una organizada por la CGT y otra por algunos gremios en particular, situados en barrios porteños y localidades provinciales. En el primero de los casos, generalmente se trataba de eventos de gran magnitud que tenían protagonismo en las festividades nacionales o pertenecientes a la liturgia peronista. En cambio, en el caso de los gremios, se trataba de una labor cotidiana inserta en un espacio comunitario, en el que el obrero encontraba, en su ámbito laboral, una oferta de actividades que podía realizar junto a sus compañeros en un tiempo externo al del trabajo. En ambos casos se constituían ámbitos en los que comulgaban la educación con el esparcimiento, el trabajo colectivo con el arte y las ideas políticas.

El Teatro Obrero de la CGT fue la primera formación artística que integró esta planificación. Creado en 1948, fue dirigido por José María Fernández Unsaín y codirigido por César Jaimes. El funcionamiento del elenco residía en la reunión de obreros

10 «Esta es, pues, la tercera creación de carácter cultural que se realiza en su beneficio: antes lo fue el Teatro Obrero, meritorio conjunto vocacional; luego, el disciplinado Coro Obrero, y ahora la Orquesta Obrera de la CGT, con lo que se demuestra

una vez más que la cultura ha dejado de ser un privilegio de las clases social o económicamente mejor colocadas», *Mundo Peronista* 17, año 1, marzo (1952), p. 10.

11 WILLIAMS, 1980.

pertenecientes a distintos gremios que, después de su jornada laboral, concurrían a los ensayos y clases formativas que estaban a cargo de las autoridades del grupo. El estreno de las producciones del Teatro Obrero se realizaba generalmente en el Teatro Nacional Cervantes, con la presencia —en la mayoría de los casos— del presidente y de la primera dama, al igual que la de otras autoridades nacionales o municipales. Posteriormente, el elenco iniciaba una gira que comprendía la realización de funciones en las salas barriales de la capital federal y del conurbano y en los teatros más representativos de las ciudades provinciales. En una segunda etapa, coincidente con la mayor centralidad que le otorgaba al teatro el Segundo Plan Quinquenal, se formaron nuevos elencos obreros en el resto del país, que adoptaron la misma metodología de funcionamiento que el grupo inicial.

El repertorio del Teatro Obrero de la CGT estuvo integrado por piezas nativistas como *Hacia las cumbres* y *Cuando muere el día*, ambas pertenecientes a Belisario Roldán; *La isla de don Quijote* y *Se dio vuelta la casa*, las dos de Claudio Martínez Payva; *Madre tierra* y *La nueva fuerza*, ambas de Alejandro Berruti; sainetes como *Mateo*, de Armando Discépolo; y clásicos universales como el *Médico a palos*, de Molière, en versión de Pedro Escudero. Además, se incluyeron piezas escritas especialmente para el elenco, afines al ideario peronista, sumándose así al teatro de propaganda, que potenciaban el carácter nacional del corpus.

Con respecto al Teatro Obrero, conviene señalar la larga tradición de experiencias teatrales de intervención política en el mundo del trabajo, que confluían y se resignifican en él y que fueron organizadas por distintas fuerzas políticas de izquierda, como socialistas, anarquistas y comunistas, entre otras, y también por formaciones religiosas como los Círculos Obreros Católicos, quienes disputaban un espacio dentro del movimiento obrero. Igualmente, es interesante pensar a cada trabajador como un agente activo portador de esa tradición en cada una de sus prácticas, que se sumaban y resignificaban en función de nuevos objetivos. En efecto, el vínculo entre Estado y obreros a través del teatro y el arte no debe considerarse como algo novedoso del primer peronismo, sino como un encuentro que formaba parte de una larga tradición en la Argentina y que no se limitaba al intercambio entre dos factores —Estado y cuerpo obrero—, sino entre tres: militancia, cuerpo obrero y Estado. Esta tríada es la que nos permite recorrer la conformación de una tradición que tuvo su punto de inicio hacia fines del siglo XIX, con las primeras experiencias dadas dentro del mundo del trabajo desde las agrupaciones anarquistas, su punto culmen con la creación del Teatro Obrero de la CGT en 1948,¹² y su repliegue abrupto, a mediados de la década de los años cincuenta, con el derrocamiento del Gobierno de Perón por parte del golpe militar de la autodenominada Revolución libertadora y el inicio de la desperonización y posterior persecución del movimiento obrero.

Por otra parte, en 1949, la CGT creó el Coro Obrero, formación de carácter mixto que pretendía congrega a trabajadores de distintos ámbitos.¹³ La estructura de fun-

12 Para un análisis sobre esta formación y la tradición precedente, véase LEONARDI, 2012.

13 «En 1949, la CGT se impuso la tarea de crear el Coro Obrero Argentino, compuesto por trabajadores de las distintas tareas laborales, se tuvo la sensación de que con el correr del tiempo, éste sería una verdadera institución cultural de la central obrera misma. Las voces femeninas y masculinas

que lo componen, han tenido ya la satisfacción consagratoria del aplauso, habiendo permitido por añadidura, extender la cultura musical, interpretativa y vocacional entre obreras y obreros de las fábricas, talleres, el comercio, el transporte, sirviendo de poderoso de expansión y unidad espiritual entre los mismos»; *El Líder*, 2-06-1951.

cionamiento de esta formación era similar a la del Teatro Obrero: se estudiaba y ensayaba en un horario externo a la jornada laboral, con un grupo integrado por obreros y obreras de diversos gremios. Si bien inicialmente el grupo era dependiente de la CGT, después, y como consecuencia del accionar de la planificación cultural de la entidad que lo encabezaba, se crearon formaciones menores en gremios de localidades provinciales, que actuaban tanto en los eventos de su comunidad como en otros lugares.

En 1951, la formación central del Coro Obrero ya estaba constituida, pero, como las autoridades de la CGT pretendían que llegara a congregar tres mil voces, se llevó a cabo la reapertura de la inscripción.¹⁴ En respuesta a los lineamientos de los contenidos de las políticas culturales oficiales, el repertorio del Coro Obrero tuvo un carácter predominantemente nacional y folclórico, incorporando canciones como *Alborada*, *La Criolla*, *La Media Caña*, trozos de la ópera *El Matrero* y otras pertenecientes al cancionero autóctono. Al mismo tiempo, se agregó un repertorio de carácter político que integraba la liturgia peronista: en cada una de sus presentaciones, el Coro Obrero interpretaba la *Marcha de la CGT*, *Los muchachos peronistas* y *Evita Capitana*.

En cierto modo, la actuación del Coro Obrero estuvo más estrechamente vinculada a los eventos organizados directamente por la CGT que la del Teatro Obrero, cuyas presentaciones cobraron cierta autonomía. Ciertamente, el desempeño artístico de esta formación coral fue una de las atracciones que integraron los eventos celebratorios en los que la CGT participaba. Estos eran el 1.º de Mayo, Día de los Trabajadores, en el que la CGT ostentaba la organización total del evento; y el 17 de octubre, Día de la Lealtad, en el que intervenía con algunas actividades en particular.

Ambos acontecimientos formaban lo que podríamos denominar las «fiestas peronistas», constituidas por celebraciones a través de eventos de gran espectacularidad y la ocupación masiva del espacio público, cuyo fin era celebrar comunitariamente los logros obtenidos por los trabajadores durante los años de gestión peronista. En ese proceso de «peronización» de las fechas conmemorativas, el 1.º de Mayo resultó seguramente la más afectada, ya que su celebración creció notablemente, sistematizándose y complejizándose debido a la intervención del Estado y a la participación masiva de los sectores populares. Efectivamente, durante el primer peronismo, muchas fechas patrias devinieron en celebraciones de gran espectacularidad, conformadas por intervenciones artísticas diversas, despliegue escenográfico y la ocupación del espacio público como uno de sus elementos centrales. Allí confluían cruces entre espectáculo y política, característica recurrente en la época.

Si bien el carácter «festivo» del 1.º de Mayo era previo a la llegada del peronismo —tal como la bibliografía especializada ha señalado—,¹⁵ fue por aquellos años cuando la denominación «Fiesta del Trabajo» adquirió oficialidad y desplazó a otras anteriores. Al mismo tiempo, resultó una de las fechas conmemorativas más afectadas, debido a la vinculación directa que se realizó, en el evento, con las reformas laborales implementa-

14 «Para el Coro de la CGT reabren la inscripción», *El líder*, 2-06-1951.

15 Leandro García señala que, en la etapa previa a la irrupción del peronismo, se registraron algunos eventos festivos en las conmemoraciones del 1.º de Mayo realizados en algunas localidades provinciales; véase GARCÍA, 2014.

das por el Estado durante el período. Uno de los atractivos principales, desde 1948, fue la elección de la «Reina Nacional del Trabajo», además, en ese mismo acto, del desfile de carrozas que ilustraba los derechos del trabajador.¹⁶

Así, el clima festivo dejó de ser un elemento de tensión a la hora de asumir la conmemoración de la fecha para convertirse en una fiesta «oficial» de los trabajadores, en la que el arte y la cultura popular jugaron un rol central en la interpelación a los sectores populares. Igualmente, el gran despliegue artístico que se desarrollaba en el espacio público, creaba un clima de armonía, contraponiéndose a las escenas de confrontación vividas por los trabajadores en el pasado.

El Coro Obrero de la CGT participó reiteradamente en dicho evento, teniendo a su cargo la interpretación del Himno Nacional y, con posterioridad a los discursos por parte de Perón, de Eva Duarte y del secretario general José Espejo, de las marchas peronistas mencionadas anteriormente.

El otro acto inserto en la liturgia peronista, en el que esta formación coral tenía participación, era el 17 de octubre. Concretamente, en los festejos de 1951, el Coro Obrero de la CGT integró la programación artística de la Semana de la Lealtad, presentándose en el Teatro Colón. La gala, que fue presenciada por autoridades gubernamentales como el presidente y su esposa; el ministro de Trabajo, José María Freyre; el director nacional de Cultura, José María Castiñeira de Dios; y el secretario general de la central obrera, José Espejo, pretendía constituirse en un espectáculo de jerarquía que reuniese los elementos más trascendentes de la planificación oficial: un grupo de artistas obreros que accedían al arte a raíz de la intervención de la políticas públicas, haciendo uso de uno de los espacios más elitistas de la cultura argentina, como el Teatro Colón, en un claro gesto de democratización del patrimonio cultural, al que se sumaba la interpretación de un repertorio nacional.

Esta apropiación de los espacios y de los bienes culturales por parte de los trabajadores se hizo presente en el discurso del secretario gremial:

Le sucedió el señor Espejo, quien destacó la feliz circunstancia de que un coro obrero actuara en el Colón, hoy accesible a los hombres de condición humilde. Agregó que, lograda la humanización del capital, se persigue también la humanización de la cultura que, como todos los bienes sociales, tiene sentido si se la aproxima al hombre para que sirva del medio de perfección y de felicidad (*La Razón*, 14-10-1951).

Sin embargo, la presencia de los obreros en el Teatro Colón, como espacio paradigmático de la alta cultura, no generó una real democratización de este ámbito en el período posterior al derrocamiento del peronismo, convirtiéndose en una experiencia aislada dada solamente en dicho período, que generaba reacciones adversas en el público habitual de la sala.

16 Para un análisis de la Fiesta del Trabajo y la resignificación de la conmemoración del 1.º de Mayo durante el primer peronismo, véase LEONARDI, 2018.

V. Algunas consideraciones a modo de conclusión

A lo largo de este trabajo se ha abordado el proyecto cultural de la CGT, que tuvo como fin la formación cultural y sindical de la clase obrera; centrándose en dos de las formaciones artísticas¹⁷ de intervención política llevadas a cabo por la central obrera durante el primer peronismo, con el fin de conocer la particularidad y funcionalidad de las mismas, al igual que el proyecto cultural en el que estaban insertas. Todas estas formaciones y actividades se constituyeron en los instrumentos que integraron en ese período una cultura obrera, entendida como el desarrollo de formas asociativas y hábitos ligados a la instrucción y a la recreación de los trabajadores, que se concretaban en prácticas celebratorias.

Cabe señalar que la construcción de un proyecto que reunía a los obreros, la educación, el esparcimiento y los sindicatos como elementos centrales concretó el inicio de un proceso de modernización cultural que se sustentaba en el ingreso masivo de nuevos agentes culturales y que modificaba notablemente la estructura social del país, a la vez que contribuía a la constitución de una nueva fuerza social que adquirió representación en la vida política nacional.

La planificación se basaba en una concepción moderna del trabajador que realizaba complejas operaciones en su diseño, particularmente en su estructuración temporal y espacial. En efecto, esta construcción del obrero pretendía señalar cambios con respecto al pasado; intención que ligaba dicha representación con el proceso de industrialización y modernización que afectaba al país en ese período: un obrero dotado de herramientas y uniforme y con acceso a una capacitación —que era uno de los derechos de los trabajadores— rompía con la explotación y la precariedad laboral padecidas anteriormente. En este mismo sentido rupturista operaba el acceso al ocio y a la recreación por parte de la clase trabajadora.

Asimismo, esta planificación planteaba el cuerpo obrero como un elemento disruptor en la época, irrumpiendo como protagonista en el espacio público desde el arte, en eventos de gran espectacularidad en los que el espacio público se convirtió en un escenario político.

Observamos que, en el marco de la concreción de la planificación cultural oficial —que contó con objetivos claros y agentes intelectuales destinados a su ejecución—, la CGT jugó un rol considerable en la ejecución de la misma. Al respecto, debemos aclarar que el proyecto cultural del Estado desarrollado durante primer peronismo ocupó siempre un lugar marginal dentro del campo intelectual, a pesar de los reiterados intentos por lograr un mejor posicionamiento.

Por último, se ha intentado situar en diálogo las experiencias teatrales de intervención política para comprender la conformación de una tradición de experiencias de teatro obrero en la primera mitad del siglo xx en la Argentina, en la que convergieron distintos actores y, a la vez, tradiciones culturales; considerando que resulta necesario plantear estas prácticas como puntos de continuidad y como parte de una larga tradición que se ha resignificado a lo largo de la historia y no como una irrupción de algo excepcional o como algo rupturista propio de un momento histórico, con el fin de aproximarnos a la especificidad que poseen el teatro obrero o el arte obrero en la Argentina.

17 Nos centramos en el Coro y el Teatro en calidad de formaciones que cuentan con mayor disponibilidad de fuentes. En cambio, la Orquesta, que fue fundada posteriormente, no presenta información considerable que permita su reconstrucción.

BIBLIOGRAFÍA

- BERROTARÁN, Patricia. «La planificación como instrumento: políticas y organización en el Estado peronista (1946-1949)», en P. Berrotarán, M. Rougier y A. Jauregui (eds.), *Sueños de bienestar en la Nueva Argentina. Estado y políticas públicas durante el peronismo 1946/1955*, Buenos Aires, Imago Mundi, 2004, pp. 15-45.
- CADÚS, Eugenia. «El Teatro Argentino de La Plata», en Y. Leonardi (dir.), *Teatro y Cultura durante el primer peronismo en la provincia de Buenos Aires*, La Plata, Archivo Histórico de la Provincia, 2015, pp. 81-107.
- GARCÍA, Leandro. «La conmemoración del Primero de Mayo como reafirmación de la identidad obrera en la CGT sindicalista, 1930-1935», en A. Bisso, E. Kahan y L. Sessa (eds.), *Formas políticas de celebrar y conmemorar el pasado (1930-1943)*, La Plata, Ceraunia, 2014, pp. 43-59.
- LEONARDI, Yanina. «Experiencias artístico-educativas para los obreros durante el primer peronismo», *Nuevo Mundo. Mundos Nuevos*, Questions du temps présent, 2012; disponible en línea: <http://nuevomundo.revues.org/63699>; [consulta: 25-10-2022].
- «Espacio público y cultura popular durante el primer peronismo: La “Fiesta del Trabajo”», *Sudamérica: Revista de Ciencias Sociales* 8 (2018), Mar del Plata (Argentina), pp. 16-36.
- WILLIAMS, Raymond. *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península, 1980.

Bajo el esplendor del esoterismo.
Prácticas educativas y comunitarias
en la Denishawn y los Ballets de Nyota Inyoka*

Irene López Arnaiz
Universidad Complutense de Madrid



Figura 1

Ruth St. Denis, *The Yogi*, 1906-1907. Nueva York, Jerome Robbins Dance Division, The New York Public Library.

(Re)creaciones de danzas indias. De la imagen individual a las prácticas comunitarias

Durante las primeras décadas del siglo xx se produjeron procesos de renovación en el ámbito de la danza que contribuyeron al surgimiento de la denominada danza moderna, cuyo germen había venido fraguándose desde el siglo precedente. En este contexto, se impone recurrentemente la figura de Isadora Duncan como la principal pionera. Inspirándose en corrientes pedagógicas y escénicas previas, como la desarrollada por François Delsarte, cuya repercusión fue especialmente notable en Estados Unidos, Isadora Duncan comprendió la danza desde su dimensión natural y expresiva. Atendió a la capacidad de este arte de transmitir emociones a través de la gestualidad y de la expresividad, que adquirirían un carácter universal, contribuyendo así a difuminar la frontera entre el cuerpo y el alma. Isadora Duncan legitimó este proceso de liberación de la danza en un regreso a la Antigüedad, inspirándose en relieves, imágenes, gestos y movimientos del arte griego, que estudiaba en museos y bibliotecas. Dicho proceso de recuperación de las fuentes clásicas situaba el origen de este arte en las bases de la cultura occidental, al tiempo que lo asociaba con prácticas rituales que terminaban por considerar la danza como uno de los primeros actos creativos del ser humano. El desarrollo de estos mecanismos contribuyó a que la danza conquistara, paulatinamente, cierta respetabilidad en la escena artística e intelectual de inicios del siglo xx; pues es preciso tomar en consideración el menosprecio al que esta disciplina se enfrentaba en el tránsito del siglo xix al xx, en tanto que hacía uso del cuerpo como medio de expresión.

Sin embargo, en cuanto profundizamos en el contexto dancístico de este periodo, surgen otros nombres que contribuyeron también al desarrollo de la denominada danza libre y, con ello, al surgimiento de la danza moderna. Entre estas plurales corrientes transformadoras, es preciso tener en cuenta la contribución de las danzas de inspiración exótica u oriental, cuyo esplendor se dio, tanto en Europa como en Estados Unidos, hasta el periodo de entreguerras. Annie Suquet denomina danzas «exotizantes» a las propuestas coreográficas surgidas en el contexto occidental a partir de 1900,¹ basadas en dinámicas de apropiación de formas artísticas, dancísticas y culturales de lugares no europeos que habían despertado un creciente interés en Europa y Estados Unidos desde el siglo anterior. Esta admiración se vio motivada, en un primer momento, por corrientes románticas y alcanzó su apogeo como consecuencia de las políticas imperiales de la segunda mitad del siglo xix.

* Esta investigación ha sido realizada en el marco de un contrato Juan de la Cierva-Formación (FJC2018-035818-I) financiado por MICINN/AEI /10.13039/501100011033/ y se enmarca en los proyectos del Programa Estatal de I+D+i: «La creatividad en la sombra. Relatos mestizos del arte en la sociedad contemporánea» (HAR2017-82394-R), «Tras los pasos de la Sílfi. Una historia de la danza en España, 1836-1936» (PGC2018-093710-A-I00) y «Cuerpo danzante: archivos, imaginarios y transculturalidades en la danza entre el Romanticismo y la Modernidad» (PID2021-122286NB-I00), financiados por el Ministerio

de Ciencia e Innovación, la Agencia Estatal de Investigación /10.13039/501100011033/ y FEDER. Una manera de hacer Europa. Agradezco a Raquel López Fernández las muchas conversaciones que han ayudado a orientar este trabajo; igualmente, agradezco a la sobrina nieta de Nyota Inyoka —con la que se ha entrado en contacto coincidiendo con las últimas revisiones de este texto— toda la ayuda que generosamente me ha ofrecido.

1 SUQUET, 2012, pp. 268-269.

Entre las derivas exotizantes, ocupan un lugar destacable las categorizadas por Décoret-Ahiha como danzas hindúes, con las que se hace referencia a las formas escénicas inspiradas, principalmente, en las culturas del sur y el sudeste de Asia.² El apelativo hindú, frecuente en la época, refuerza la asociación entre la danza y la esfera sagrada en estas tradiciones asiáticas, a pesar de que las danzas hindúes surgidas en el contexto occidental del siglo xx trasladaban el espacio performativo a la escena y evocaban temas asociados tanto con el hinduismo y el budismo como con otras tradiciones cortesanas o populares. En cualquier caso, la inspiración en fuentes visuales vinculadas con el arte y la cultura de estos territorios del sur de Asia remite a procesos creativos y de legitimación muy cercanos a los propuestos por Duncan en el mismo momento. A ellos habría que sumar las particularidades en las que se encontraban la cultura india y la de los llamados territorios indianizados, en plenas dinámicas imperialistas que pretendían justificar la llamada «misión civilizadora». Empleando los trabajos de carácter filológico emprendidos desde finales del siglo XVIII, los cuales situaban en el sánscrito el esplendor de esta civilización, se había generado en el imaginario europeo una percepción de la cultura de los territorios del sur de Asia en constante declive desde la Antigüedad. Este discurso ponía el énfasis en la paulatina decadencia de estas culturas, visible, según esta percepción, en los procesos de degeneración en los que supuestamente se había visto sumida la práctica de las *devadāsī*³ o en la pérdida y destrucción de la danza y el arte jemer como consecuencia del declive de su imperio.

El protagonismo otorgado, sobre todo en los primeros años, a las bailarinas que contribuyeron a consolidar lo que después consideraríamos el género de las danzas hindúes vino dado por la fama que alcanzaron al final de la *belle époque*. La recurrente aparición de sus fotografías en revistas y tarjetas postales, la profusión de entrevistas en prensa, su presencia en los circuitos sociales de la época y la admiración que generaron entre intelectuales y artistas animan a considerar a estas mujeres como las primeras celebridades de la época contemporánea. Bajo estos parámetros, Isabel Clúa ofrece un interesante análisis sobre La Bella Otero y Tórtola Valencia que puede extrapolarse a las bailarinas hindúes.⁴

La fama alcanzada en su tiempo ha contribuido a percibir su trabajo desde la singularidad de su imagen pública. A estos mecanismos promocionales se suma su actividad creadora, pues ellas eran las coreógrafas de las piezas que presentaban en escena, concebidas en los inicios de este género como números en solitario. Su trabajo creativo adquiere una importancia destacable, equiparándose a las propuestas escénicas de otras bailarinas coetáneas que favorecieron los procesos de renovación de la danza desde circuitos y dinámicas paralelas. Sus propuestas personales contribuyeron a cuestionar las convenciones de la danza del periodo, activando un proceso de fluctuación entre lenguajes y estilos que continuaría durante las siguientes décadas, combinado con el carácter de autor asociado a buena parte de estas artistas.

Siguiendo estas dinámicas, y en sintonía con corrientes pedagógicas afianzadas desde el siglo precedente en torno al trabajo con el cuerpo, el ritmo y la educación física,

2 DÉCORET-AHIHA, 2004.

4 CLÚA, 2016.

3 Nombre de origen sánscrito (literalmente 'sirvienta del dios') que designa a la bailarina de templo en el subcontinente indio.

a partir de la década de 1910 advertimos un creciente interés por la pedagogía de la danza en buena parte de las bailarinas insertas en las corrientes orientalistas. Esta labor educativa condujo casi siempre a la consolidación de compañías que propiciaron una transformación en la concepción de las creaciones coreográficas desde los números en solitario hacia las composiciones grupales. No cabe duda de que este trabajo pedagógico se sustentaba en el interés por la transmisión de su arte y de su concepción de la danza a futuras generaciones, afianzando con ello la consolidación de un repertorio y estilo propios. Pero esta acción supuso, además, una transformación de sus composiciones, desde el cuerpo individual hasta la proyección grupal, motivando, además, la continuidad y el desarrollo posterior de sus propuestas.

Como se muestra a continuación, el trabajo creativo y pedagógico de estas bailarinas resulta a menudo indisoluble, lo que propicia la comprensión de su obra desde una noción colectiva que ha sido a menudo ensombrecida, primeramente, tras la autoría de sus creadoras, y en última instancia, por el olvido al que muchas se han visto relegadas. Aquel mecanismo de personalización que contribuyó a la promoción de dichos espectáculos ha conducido, en muchos casos, al olvido de las figuras que contribuyeron a poner en escena esas composiciones grupales. Al mismo tiempo, las estrategias promocionales que popularizaron a muchas de estas creadoras terminaron por apagar su fama, quedando muchas de ellas ocultas en el archivo hasta que han comenzado a ser rescatadas en fechas recientes.

En 1915, Ruth St. Denis creaba, junto con su marido Ted Shawn, la compañía y escuela de danza Denishawn, en la que se formaron importantes nombres propios de la danza moderna norteamericana. En la década de 1920, Jeanne Ronsay abrió su escuela de danza en París y, en 1932, Nyota Inyoka presentaba su compañía como los Ballets Nyota Inyoka. Aquellos proyectos se entrecruzaron con los de otros bailarines, como La Meri, Uday Shankar o Nadja, y se basaban en planes pedagógicos previos como los desarrollados por François Delsarte o Émile Jacques-Dalcroze. Estas propuestas inspiraron, a su vez, la creación de Kalakshetra, por parte de Rukmini Devi, en la sede de la Sociedad Teosófica de Adyar, al sur de India. En ella se promovió la reconfiguración de una tradición dancística india propia que congeniara con los preceptos de la danza escénica occidental.

Tomando en consideración la multitud de propuestas establecidas en este periodo en torno a la educación artística, física y dancística, vinculadas a su vez con la cultura india, las siguientes páginas se centran en dos proyectos concretos. Asimismo, se busca poner en contexto el conjunto de estas propuestas pedagógicas con el desarrollo de la educación física, cuyo auge, a inicios del siglo xx, coincidió con movimientos de emancipación femenina y la vivencia de «espiritualidades alternativas» que se entrecruzaban con movimientos de liberación artística y social relacionadas con el surgimiento de comunidades o sociedades basadas en el apogeo del esoterismo moderno, cuya repercusión en el contexto artístico y cultural del tránsito del siglo xix al xx resulta evidente. En consecuencia, se ofrece una relectura de la actividad dancística desarrollada por dos figuras clave, en las que las danzas indias ocupan una dimensión fundamental para comprender su concepción de este arte ligado a corrientes esotéricas. Se profundiza, así, en las propuestas de Ruth St. Denis y Nyota Inyoka, atendiendo a la repercusión que tuvo en su obra el trabajo grupal que conlleva la actividad pedagógica y creativa en el contexto de las compañías.

En ambos casos se produce un acercamiento a la danza india desde una dimensión espiritual y transcendental que remite de manera directa a otro proyecto colectivo, la Sociedad Teosófica. Creada por Helena Petrovna Blavatsky, Henry Steel Olcott y William Judge en Nueva York en 1875, desde ella surgieron otras sedes, en distintas ciudades del mundo, con las que mantuvieron contacto directo las iniciadoras de los proyectos aquí analizados. La Sociedad Teosófica se consolidó proponiendo fomentar el estudio comparado de las religiones, la filosofía y la ciencia e investigar las leyes inexplicables de la naturaleza y los poderes latentes en el hombre. Con pretensiones feministas y anti-colonialistas en sus bases fundacionales, se definía como un «agrupamiento no sectario» que buscaba «formar un núcleo de Fraternidad Universal de la Humanidad sin distinción de raza, credo, sexo, casta o color»; y refería la teosofía como «la Sabiduría que sustenta todas las religiones más allá de sus dogmas y supersticiones», empleando como lema que «no hay religión más elevada que la Verdad».⁵

La Denishawn School: «artistas aprendiendo a vivir»⁶

En sus memorias, Ruth St. Denis relaciona el nacimiento de sus inclinaciones artísticas con la asistencia de niña a un recital de Genevieve Stebbins.⁷ Esta actriz y pedagoga norteamericana, feminista, fue crucial para la divulgación en Estados Unidos de los principios de François Delsarte, que había aprendido con el único discípulo americano del maestro francés, M. Steele MacKaye.⁸ El delsartismo proponía una correspondencia entre gestos y estados espirituales que coincidía con corrientes esotéricas y místicas, en auge en este periodo, en las que se defendía el reflejo mutuo entre el mundo espiritual y el material.⁹ Stebbins recogió en sus publicaciones su aproximación al sistema de Delsarte desarrollando un modelo pedagógico propio, en el que este último se integraba con técnicas del yoga, la gimnasia sueca y las artes marciales chinas y se proponía la educación física y cultural de la mujer, fomentando el uso del cuerpo como elemento emancipador.¹⁰ Fue ella quien trasladó las propuestas de Delsarte al ámbito de la danza, promoviendo una concepción similar en bailarinas posteriores como St. Denis. Así, teniendo en cuenta estas sinergias, resulta comprensible la hibridación de las propuestas de St. Denis, en las que se conjugan danzas orientales y antiguas, la espiritualidad y métodos pedagógicos como los de Delsarte y Stebbins.

St. Denis consideraba el arte de Stebbins como una «belleza construida por una inteligencia intensamente consciente de los valores griegos del movimiento y del ritmo».¹¹ Siguiendo al francés, esta última estudió la estatuaría greco-romana y egipcia, inaugurando un regreso a fuentes artísticas antiguas que marcó las propuestas dancísticas de Duncan, de St. Denis y de muchas otras bailarinas que volvieron la vista hacia el arte asiático. Todo

5 Estos objetivos y definiciones aparecen publicados por las distintas ramas de la Sociedad Teosófica, como, por ejemplo, la española; disponible en línea: http://sociedadteosofica.es/?page_id=14 [consulta: 07-11-2022]. El programa original de la Sociedad Teosófica recoge estos objetivos de manera más extendida, incidiendo en el estudio de las religiones orientales y, principalmente, las de India; véase BLAVATSKY, 2002, pp. 1-3.

6 ST. DENIS, [1939], p. 169.

7 *Ibidem*, p. 16.

8 LEUCCI, 2013, p. 197.

9 SUQUET, 2012, p. 276.

10 STEBBINS, 1885, 1891, 1892 y 1913; véanse también LEUCCI, 2013, pp. 197-201; 2018, pp. 17-18 y 2023, pp. 325-327; y RUYTER, 1999, pp. 45-56 y 89-127.

11 ST. DENIS, [1939], p. 16.

ello, y su directa influencia en las dos norteamericanas, ha animado a Nancy L. Ruyter a romper las convenciones historiográficas, considerándola la verdadera primera pionera de la danza moderna; gracias, precisamente, a su actividad pedagógica.¹² «A través de la Sra. Stebbens [*sic*] entreví por vez primera las posibilidades individuales de la expresión, dignidad y verdad del cuerpo humano, moviéndose en esa atmósfera griega de gracia y luz», recordaba St. Denis.¹³

La concepción de la danza por parte de Ruth St. Denis se asienta en una aproximación de orden espiritual; esto explica su particular interés por las filosofías y las danzas del continente asiático, que coincide con el estudio de las religiones de India propuesto por la Sociedad Teosófica, así como por otros movimientos espirituales y esotéricos. Así lo demuestra la que calificó como su «primera danza de templo», *Radha* (1906), que sintió «como el primer gesto hacia un nuevo uso de la danza como significado de la dimensión espiritual».¹⁴ Ante la recreación de un templo hindú, exploraba los procesos de liberación de cuerpo y de la mente a través de la renuncia de los sentidos. Poco después compuso *Yogi* (1908), «un florecimiento natural de mis estudios de yoga»¹⁵ (figura 1). La dimensión espiritual enfatizada desde estas primeras composiciones de inspiración india podría haber sido motivada por el conocimiento de las ideas de Swami Vivekananda, expuestas en el Chicago World Parliament of Religions de 1893.¹⁶

En comunión con este acercamiento espiritual, St. Denis y Ted Shawn crearon en 1915, en Los Ángeles, la Denishawn School of Dance and Related Arts. En ella se formaron algunos de los coreógrafos más destacados de la danza moderna norteamericana, como Doris Humphrey, Martha Graham y Charles Weidman. En 1931, como consecuencia de la separación de la pareja y debido a problemas económicos, se clausuraba la escuela. Después, de manera independiente, Ted Shawn formó una compañía masculina que fue el germen de la Jacob's Pillow, mientras St. Denis fundaba, en 1934, la Society for Spiritual Arts. En esos mismos años conoció a La Meri, con la que abrió, en 1940, la School of Nāṭya. St. Denis describe así el sincretismo en el que se asienta el ideario de la Denishawn:

Lo griego, lo oriental y lo hebreo constituían las guías espirituales de base de la Denishawn. Ted [Shawn] presentaba, hasta cierto punto, la filosofía griega, y ha continuado en esta línea de pensamiento y afección hasta los días presentes. Yo simpatizaba profundamente con los modos de pensar y las expresiones artísticas orientales. Y, en nuestras horas de necesidad mutua, y de mayor exaltación, nos volvíamos instintivamente hacia nuestra herencia cristiana común del pensamiento hebraico.¹⁷

Estos postulados espiritualistas y el interés por la dimensión transcendental de la danza explican la presencia del conjunto de la compañía en centros de la Sociedad Teosófica. En 1918 representaron, en la sede de Krotona, el ballet *Visión de Yashodara* [*Vision of Yashodhara*], basado en el poema de Edwin Arnold *La Luz de Asia* [*The Light of Asia*] (1879), una adaptación libre del *Lalitavistara Sūtra* (figura 2). Se trata de un libro muy

12 RUYTER, 1999, p. 127.

13 ST. DENIS, [1939], pp. 16-17.

14 ST. DENIS, 1997, p. 23.

15 *Ibidem*, p. 97. Para más información sobre las inclinaciones espirituales de St. Denis, véase LÓPEZ ARNAIZ, 2018, pp. 302-308.

16 SPEAR y MEDURI, 2004, p. 443.

17 ST. DENIS, [1939], p. 177.



Figura 2

Ruth St. Denis y bailarinas de la Denishawn en la escena de la tentación de *The Light of Asia*, un drama religioso interpretado por Walter Hampden como Buda y mostrado en la Sociedad Teosófica de Krotona, 1918. Nueva York, Jerome Robbins Dance Division, The New York Public Library.

difundido en la época y fundamental para la Sociedad Teosófica. En su autobiografía, St. Denis declara haber leído poemas y asistido a conferencias de Krishnamurti en la sede de la Sociedad Teosófica de Ojai Valley (California);¹⁸ afirmando también que siempre viajaba con la *Bhagavadgītā* y el libro de Ananda K. Coomaraswamy *Buddha and the Gospel of Buddhism* (1916).¹⁹ Estas fuentes le facilitaron la aproximación al budismo y al hinduismo, y a ellas se sumaban la Biblia y publicaciones insertas en las corrientes de la ciencia cristiana y de la propia teosofía, a cuya sociedad St. Denis terminó por adherirse.²⁰ La bailarina entendió la danza como una vía hacia la expresión espiritual, en la que se pone de manifiesto un sincretismo religioso acorde con el que articulaba las guías de la Denishawn y del propio repertorio escénico de la compañía.²¹

Suzanne Shelton defiende la naturaleza de la Denishawn como una gran institución cultural que se extendió por Estados Unidos a través de sus filiales y por el mundo gracias a las giras de la compañía, la revista homónima y películas propias. Así, termina por hablar de un «estilo Denishawn» que responde al sincretismo técnico y filosófico presentes en su concepción.²² La amplitud de este proyecto, así como el repertorio de los más de sesenta ballets generados en su seno, dan cuenta de su carácter plural. Las composiciones en solitario se combinaban o transformaban en piezas grupales, enfatizando la dimensión colectiva del proyecto en dos posibles niveles; en primer lugar,

18 *Ibidem*, pp. 334-335.

19 *Ibidem*, p. 247.

20 TENNERIELLO, 2008 y BRENSCHIEDT, 2017, p. 190

21 LÓPEZ ARNAIZ, 2018, pp. 301-305.

22 SHELTON, 1990, p. 165.

como consecuencia del trabajo conjunto entre Ted Shawn y St. Denis, y, segundo, tomando en consideración a los bailarines, alumnos y profesores que hacían posible la Denishawn.

Aquellas composiciones grupales eran fruto del trabajo pedagógico sobre el que se asentaba el proyecto, basado en la diversidad y el sincretismo anunciado. Ted Shawn describía así el horario de un día de clases en su escuela de verano:

Comenzaba el día lectivo impartiendo a los alumnos una clase de estiramientos, flexibilidad y respiración. Avanzábamos hacia ejercicios de puro ballet, y después hacia movimientos libres. A mitad de mañana Ruth [St. Denis] tomaba el relevo en clase para instruirles en danza oriental y técnicas que eran únicamente suyas. Juntos introdujimos y experimentamos con innovaciones y movimientos de danza que en aquel tiempo se identificaban como el estilo Denishawn. Las clases de la mañana duraban tres horas, después se tiraban a la piscina, y descansaban para un almuerzo frugal [...]. La comida ligera y una charla informal sobre danza estaban incluidas en la tarifa de un dólar que cada estudiante dejaba en una caja de cigarrillos a su llegada por la mañana.²³

Con el paso de los años, los cursos fueron ampliándose. Contrataron a profesores que aseguraban la continuación de las clases cuando Shawn y St. Denis estaban de gira, y formaban a los docentes encargados de establecer filiales de la Denishawn en otras ciudades estadounidenses. El currículo se hizo igualmente diverso. Henrieta Hovey, pedagoga, feminista y delartista, impartía clases con este método, en el que se había formado en París con Gustave, el hijo de su iniciador. A él se sumaban los estilos orientales enseñados por St. Denis, combinados, en el programa de 1918, con lecciones de danza japonesa impartidas por una antigua *geisha*, ballet enseñado por especialistas en las escuelas francesa, rusa e italiana, así como danzas griegas y movimientos plásticos.²⁴ A todo ello se agregaban bailes de sociedad y, a partir de 1920, danzas españolas y amerindias impartidas por Shawn, lecciones de yoga, técnicas de visualización musical, de manipulación de telas a la manera de Loïe Fuller y clases de rítmica inspiradas en el método Dalcroze, enseñadas por St. Denis (figura 3). Pero la formación artística no se limitaba a la danza, pues se ocupaban también del diseño del vestuario, la escenografía, el aprendizaje de idiomas y de ofrecer conferencias de historia del arte, filosofía, etc.

Entre 1925 y 1926, la Denishawn realizó una gira por Asia en la que se produjo un interesante juego de espejos entre las propuestas de la compañía y las danzas locales. Aquel viaje, que comprendió territorios como India, Malasia, Myanmar, Indonesia, Filipinas, China o Japón, desencadenó un creciente interés hacia las expresiones coreográficas y escénicas de los territorios que visitaron.²⁵ Los escritos de Shawn y St. Denis muestran su constante disposición a entrar en contacto con las tradiciones de aquellos lugares. Sin embargo, la compleja situación en la que se encontraba la danza en el subcontinente indio en ese periodo explica su decepción al no encontrar la versión de aquella India idealizada. Según Ted Shawn, tras un espectáculo de la compañía en Bombay, la prensa local apuntaba «la pena (para India) de que su propio arte les tenga que ser

23 SHAWN, 1979, p. 49.

24 SUQUET, 2012, p. 294.

25 TENNERIELLO, 2008, p. 124.



Figura 3

Ruth St. Denis y bailarinas de la Denishwan en meditación de Yoga, 1915. Nueva York, Jerome Robbins Dance Division, The New York Public Library.

revelado por un artista del mundo occidental».²⁶ En sintonía, Tiziana Leucci destaca la buena acogida que tuvieron sus danzas «espirituales y místicas» entre el público urbano indio, pues «encajaban a la perfección en la búsqueda contemporánea de “purificación” de las danzas locales interpretadas por las artistas hereditarias de los templos y de las cortes, a la sazón lastradas por el estigma de la “inmoralidad”».²⁷ Así, la élite india tomó tanto el proyecto educativo y dancístico de la Denishawn como otros modelos pedagógicos europeos como ejemplo para propiciar el «saneamiento» de sus propias tradiciones coreográficas. Bajo parámetros cercanos, Rabindranath Tagore invitó a St. Denis, aunque finalmente sin éxito, a impartir clases en Śāntiniketan: el proyecto pedagógico que había conformado en Bengala, en el que se proponía una formación interdisciplinar en las artes reivindicando la tradición india, al tiempo que incluía modelos pedagógicos y artísticos occidentales.²⁸

Entre 1928 y 1931, Ruth St. Denis desarrolló su concepto de «ballets templos», descrito por Susan Tenneriello como «rituales de la danza [...] inspirados por temas litúrgicos y principios metafísicos derivados de las religiones del mundo, tensiones místicas y esotéricas del transcendentalismo, la Ciencia Cristiana y la teoría del hiperespacio».²⁹ Aquellas composiciones vieron la luz ante miles de espectadores en los espectáculos que tuvieron lugar en las temporadas veraniegas del Lewisohn Stadium, en el City College de Nueva York.³⁰ A través de estas «danzas proféticas», St. Denis logró sintetizar el arte y la religión en espectáculos grupales a gran escala, dando continuidad al carácter

26 SHAWN, 1929, p. 62.

27 LEUCCI, 2021.

28 Véase el texto de Sergio Román Aliste en el presente volumen y ROMÁN ALISTE, 2015.

29 TENNERIELLO, 2008, p. 124.

30 SHELTON, 1990, p. 229.

sincrético analizado anteriormente.³¹ Siguiendo una dinámica similar a la analizada en las siguientes páginas en relación con Nyota Inyoka, en 1929, St. Denis presentó un solo inspirado en su estancia en Camboya que tituló *Figuras en bajorrelieve de Angkor Vat* [*Bas-relief Figure from Angkor Vat*], el cual fue ampliado en una composición balletística que sería presentada el verano siguiente, en el mismo lugar, bajo el título *Angkor-Vat. Un ballet legendario sobre un día jemer* [*Angkor-Vat. A Legendary Ballet of a Khmerian Day*], con música de Sol Cohen y un elenco de más de cuarenta bailarines y bailarinas. El tema del ballet, inspirado en la escultura angkoriana, representaba un supuesto día en tiempos del Imperio jemer: la preparación de un festín en el que las bailarinas de la corte entretenían a los asistentes daba paso al punto álgido de la pieza con la leyenda de la reina Naga, símbolo del «Principio de Sabiduría», según el programa de mano. St. Denis encarnaba a la soberana bailando un dueto amoroso con el rey jemer, interpretado por Lester Shafer.³² Aquella programación de 1930 incluía otro ballet templo titulado *La Lámpara* [*The Lamp*], que giraba en torno a la vida, la muerte y la transfiguración y fue compuesto siguiendo los principios de «visualización musical» enseñados en su escuela. Configuró esta pieza a partir del poema sobre la muerte y la trasfiguración que «brotó de su mente», según la bailarina, durante una noche solitaria en su estudio.³³ Este tópico en torno al acto creativo involuntario en estados de ensoñación se repite también en Nyota Inyoka, quien decía haber descubierto su primera danza dedicada a Vishnu en estado meditativo y acostumbraba a anotar sus sueños, en los que a menudo vislumbraba composiciones danzadas.³⁴ El carácter ritual, arcaico y transcendental de *La Lámpara* quedaba patente en el altar, que constituía el único elemento escénico, en el carácter híbrido del vestuario diseñado a base de paños de gasa —que remitía a la estatuaria griega, atándose a la manera de los saris indios—, así como en la personificación del estado de iluminación en St. Denis.³⁵ Como analiza Tenneriello, la consolidación del uso de su arte, al servicio de lo que llama un «ethos colectivo-religioso», se nutre del contacto con Claude Bragdon, arquitecto, escenógrafo y editor fuertemente influido por la teosofía, al que conoció mientras preparaba su composición inspirada en el poema *La Luz de Asia*.³⁶

Aunando doctrinas teosóficas con las ideas de la ciencia cristiana desarrolladas por Mary Baker Eddy y las teorías del hiperespacio y de la cuarta dimensión publicadas por Bragdon, la propuesta coreográfica de St. Denis se inserta en los diversos y sincréticos movimientos espiritualistas que vieron la luz en el tránsito del siglo XIX al XX. Aquellas inclinaciones hacia el misticismo y el transcendentalismo, que compartía con artistas e intelectuales coetáneos, la llevaron a vislumbrar la constitución de un templo de la danza:

Me encontraba tumbada en el sofá de mi camerino, con las manos agarradas detrás de mi cabeza, en ese estado medio-despierto, medio-dormido, que a menudo es la condición perfecta para el pensamiento creativo [...]. De repente, emergiendo como una perla —como un nuevo Taj Mahal— contra las oscuras sombras de mi mente, había un templo. Me di cuenta de inmediato de

31 TENNERIELLO, 2008, p. 125.

32 Programa de mano: *Stadium Concerts Review*, Nueva York, Lewisohn Stadium, College of the City of New York, agosto de 1930, New York Philharmonic, Leon Levy Digital Archives.

33 ST. DENIS, [1939], p. 333. El poema aparece recogido en el programa de mano citado anteriormente.

34 ROUDANEZ, 1947, pp. 73-74; véase también LÓPEZ ARNAIZ, 2021.

35 TENNERIELLO, 2008, pp. 128-129.

36 *Ibidem*, pp. 129-130.

que ese templo era el símbolo y el foco de toda mi vida bailando. Por supuesto, la idea de la danza en el templo había sido el hilo de mi destino desde el principio, y cientos de ideas fragmentarias o de ballets definitivos, que tratan no solo de religiones raciales, sino también de una danza de la devoción más universal, se amontonaban en mi mente. Pero no fue hasta este momento cuando tuve todo el concepto claro, esta catedral del futuro en la que todas las artes, así como la danza, serán convocadas desde las profundidades de la tierra para convertirse en instrumentos de la belleza espiritual.³⁷

En 1934 creó en Nueva York la Society for Spiritual Arts, germen de la Church of the Divine Dance que abriría posteriormente en California, y en cuyo seno desarrolló su concepto de «Danza Divina» que pretendía insertar como parte de los servicios religiosos.³⁸ En aquella Iglesia de la Danza Divina se exponían dibujos y pinturas de naturaleza espiritual y, en sus servicios, participaban poetas, actores, filósofos, bailarines y músicos.³⁹ «Consideramos nuestra iglesia un laboratorio para el renacimiento de todas las artes religiosas y de nuevas formas litúrgicas»,⁴⁰ aseguraba. Muchas de sus ideas en torno a la danza como medio transcendental sugieren significativos ecos de sistemas de pensamiento asiáticos, aunque no debe obviarse que estas reflexiones se incluyen en el complejo sincretismo aludido anteriormente. Inserta en circuitos paralelos, y mostrando interesantes analogías con la concepción de la danza de Nyota Inyoka, St. Denis concebía su Danza Divina en sintonía con las leyes del universo: «Recordando que el ser humano es, en efecto, el microcosmos, el universo en miniatura, la Danza Divina del futuro debería expresar con sus ligerísimos gestos algún significado del universo. El inefable mundo de las emociones y las gloriosas visiones del cosmos serán reveladas por medio de este lenguaje de belleza divina».

De los Ballets Nyota Inyoka hacia un Teatro de la Danza Universal

Nyota Inyoka realizaba su debut en 1917, en la *Révue Féerique* del Folies-Bergère de París,⁴¹ pero habría que esperar a 1921 para volver a verla sobre los escenarios parisinos. En el verano de aquel año se integró en la programación del Théâtre de l'Oasis, creado por el diseñador Paul Poiret en el jardín de su casa, en el que aparecieron otros bailarines del periodo mezclando danzas orientales, españolas o italianas.⁴² La temática hindú (también budista) y egipcia, protagonistas en el repertorio de Nyota Inyoka, así como el interés hacia temas mitológicos presentes ya en ese programa, coincidían con las in-

37 ST. DENIS, [1939], pp. 336-337.

38 CONSTANTINE, 1948.

39 ST. DENIS, 1977, p. 78.

40 *Ibidem*, p. 78.

41 Programa de mano: *Les Folies-Bergère [La Revue Féerique]*, [16 de noviembre de 1917], [s. p.]. En *Recueil factice de documents concernant les revues des Folies Bergère* (Recopilación artificial de documentos relativos a las revistas del Folies Bergère, 1917, Bibliothèque nationale de France [BnF]). Sobre Nyota Inyoka, véanse LÓPEZ ARNAIZ, 2022, pp. 328-336 y CRAMER, 2021.

42 Programa de mano: Théâtre de l'Oasis, París, 24 de junio-7 de julio de 2021, BnF-Fondo Nyota Inyoka: FOL.COL119 Caja 2. El programa recoge las danzas de Nyota Inyoka: *Vishnu, Evocación del Egipto antiguo. Rezo a los dioses solares y Danza de la bayadera*. Estas se combinaban en la programación de aquel verano con *Danzas árabes y Goyesca de Granados*, por Saraël; *Danza de la Momia China*, por Rita Sacchetto; o *Flores de España*, por Vicente Escudero. Este último incluyó esta danza, junto a otras, en el espectáculo del teatro de la Sociedad Teosófica de París de 1926, en el que compartió cartel con la bailarina hindú Nadja. Programa de mano: *Recital des danses d'Espagne et de l'Orient*, Théâtre Esotérique, París, 4 de diciembre de 1926 (BnF); véase LÓPEZ ARNAIZ, [en prensa].

quietudes hacia estas religiones antiguas, especialmente presentes en las doctrinas de la Sociedad Teosófica.

A partir de 1932, las sucesivas apariciones en solitario, en Europa y Estados Unidos, se combinaron con actuaciones junto a su compañía recién conformada, con la que realizó giras por el continente europeo hasta la década de 1950. La primera representación tuvo lugar en Bélgica, el 1 de diciembre de aquel año, y comprendía piezas de temática india y egipcia representadas por Nyota Inyoka y otras ocho bailarinas conocidas con los nombres escénicos de Amarou, Nirmala, Sita, Iras, Nila, Brahmi, Sadya y Syria.⁴³ Tres de las bailarinas que integraban la compañía eran las hermanas menores de Nyota Inyoka: Fleurine (Amarou), Denise (Mayomi) y Emilia (Sita); posteriormente se incorporó su sobrina Georgette (Radha), quien fue esencial para la conservación del legado de Nyota Inyoka. A finales de diciembre de 1932, el Théâtre du Vieux-Colombier presentó en París los Ballets Nyota Inyoka, anunciando veintiséis nuevas danzas que seguían el mismo programa presentado algunos días antes en Bélgica. Entre ellas se encontraban *Cortejo (a partir de Tebas) [Cortège (d'après Thèbes)]* y *Ritual del Templo de Vishnu [Rituel du Temple de Vishnu]* (figura 4).⁴⁴

Desde la creación de la compañía, el proceso creativo de Nyota Inyoka combinó las composiciones en solitario con las producciones grupales y balletísticas, en las que a menudo revisitaba temas previamente utilizados, desde la propuesta individual hasta la concepción grupal. Se aprecia un buen ejemplo de ello en *Apsara*, estrenada en Turín en 1926 y recuperada en *Apsaras y Tevadas [Apsaras et Tévas]* para la primera actuación de su compañía en 1932.⁴⁵ Tanto la versión en solitario como la grupal fueron repetidas a lo largo de su carrera. Para la primera empleó un tema de inspiración javanesa, mientras que la segunda adoptó música de templo balinesa. Ambas versiones, protagonizadas por las bailarinas celestes del vedismo, se inspiraron de manera directa en los relieves de Angkor. Asimismo, en su *Ritual del Templo de Vishnu* (1932), Nyota Inyoka encarnaba al mismo dios hindú, en su avatar de Rama, que había presentado en el Théâtre de l'Oasis en 1921, pero en esta ocasión aparecía rodeada de bailarinas que representaban a jóvenes consagradas al templo.

Entre los años treinta y la década de 1950, la compañía de Nyota Inyoka se instauró como un efectivo mecanismo de difusión de las danzas indias en Francia. La

43 Programa de mano: *Gala de Danses Nyota Inyoka et ses Ballets*, Association Internationale pour l'Extension et la Culture de la Langue Française, Verviers, 1 de diciembre de 1932, BnF-Fondo Nyota Inyoka: FOL.COL119 Caja 3. En los Archivos Gaumont Pathé se conserva una breve filmación, fechada en 1933, de dos fragmentos de coreografías de temática egipcia e india de los Ballets de Nyota Inyoka; *Danse hindoue* (1933), Gaumont Pathé Archives, AF 22 4. Las piezas se han identificado con *Cortejo (a partir de Tebas) [Cortège (d'après Thèbes)]*, integrada en el programa de 1932 aquí citado; y *La Gopi y el pájaro indócil* o *La danza Gopi y el pájaro [La Gôpi et l'oiseau indocile o La danse Gôpi et le oiseau]*, cuyo argumento gira en torno a la pastora que envía un mensaje al dios Kṛṣṇa por medio de un pájaro indócil. Esta fuente filmada abre importantes vías de investigación *practice-in-research* en las que

se está empezando a trabajar. Asimismo, el grupo de investigación Border-Dancing Across Time. The (Forgotten) Parisian Choreographer Nyota Inyoka, her Œuvre, and Questions of Choreographing Créolité (University of Salzburg) está actualmente trabajando en torno al *reenactment* de algunas de sus coreografías; véase CHATTERJEE, CRAMER y HAITZINGER, 2022.

44 Folleto: *Les Ballets de Nyota Inyoka*, Théâtre du Vieux-Colombier, París, desde el 24 de diciembre de 1932, BnF: 4°ICO PER 13162; y programa de mano: *Ballets Nyota Inyoka*, Théâtre du Vieux Colombier, París [1932], BnF-Fonds Nyota Inyoka: FOL.COL119 Caja 3.

45 Programa de mano: *Danze di Nyota Inyoka*, Teatro di Torino, Torino, 23-24 de febrero de 1926, BnF-Fondo Nyota Inyoka: FOL.COL119 Caja 3. Véase también el programa citado en la nota 44.



Figura 4

Los Ballets Nyota Inyoka en *Rituel du Temple de Vishnu*, ca. 1932, París, Bibliothèque-musée de l'Opéra.

bailarina incidía a menudo en la diversidad racial de las integrantes de su compañía; además, a pesar del carácter pintoresco y exótico de sus composiciones, este contexto ofreció la posibilidad de adentrarse en las danzas indias a la que fue la primera generación de bailarinas francesas en consolidar su formación en el subcontinente indio. La bailarina de *Bharanāṭyam*, Malavika, recuerda su primer contacto con las danzas indias en un espectáculo de Nyota Inyoka en el Palacio de Chaillot en París en 1949. A raíz de aquel encuentro, asistió a sus clases y bailó durante algunos años con su compañía, culminando aquella etapa en la Bienal de Venecia de 1952 con el ballet *La Crisalide*. Ese mismo año, Malavika se trasladó a Londres para formarse con la compañía de Ram Gopal, y posteriormente viajó a India, donde desarrolló su formación en *Bharanāṭyam*.⁴⁶

Además de la formación propiamente dancística, Nyota Inyoka facilitó al conjunto de su compañía una aproximación a las culturas india y egipcia; la documentación conservada demuestra que la bailarina conoció varias traducciones del antiguo tratado de artes escénicas indio: el *Nāṭyāśāstra*. En 1926, Louis Finot le hablaba de este texto y de las

46 Entrevista inédita de Irene López Arnaiz a Malavika en su casa de París, 22 de abril de 2016.

representaciones de los 108 *karana* del templo de Cidambaram.⁴⁷ Otro documento inédito recoge entre sus fuentes obras, documentos y estudios consultados en la École du Louvre, el Guimet, la Sorbonne, la Biblioteca Nacional de Francia, así como su formación a partir del contacto con destacados orientalistas de la época, como Víctor Goloubew, Louis Finot, Masson Oursel, Ananda K. Coomaraswamy, Georges Groslier, Sappho Marchal, Maurice Dupont o Philippe Stern.⁴⁸ Sus actuaciones no solo se insertaron en los circuitos escénicos y artísticos del momento, sino que fue habitual su presencia como espectadora y bailarina en diversas instituciones ligadas a las políticas imperiales, que impulsaron en Europa los estudios del sur de Asia. Como si de un trabajo arqueológico se tratara, a través del estudio de fuentes visuales y textuales que remiten de manera directa al arte, la danza y las religiones, tanto de India como de Egipto, en sus programas de mano Nyota Inyoka reclamaba su actividad creadora y, por tanto, su autoría, en lo que calificaba como «reconstrucciones» de aquellas tradiciones. Se generaba así una interesante simbiosis entre la investigación de aquellas tradiciones coreográficas y su encarnación por un cuerpo contemporáneo a la manera del *reenactment*, como acto del presente, del que habla Mark Franko.⁴⁹ La formación en su estilo dancístico comprendía, por un lado, el conocimiento del arte, de la literatura y de las religiones de estos territorios, cuestiones presentes en la temática, la estética y el planteamiento del conjunto de sus danzas; por otro, proponía una aproximación de orden transcendental hacia el acto coreográfico y dancístico, a través del cual se vivificaban *danzas rituales* asociadas con antiguas civilizaciones que eran contemporizadas por los cuerpos que las ponían en movimiento.

Las inquietudes pedagógicas e investigadoras de Nyota Inyoka se vieron especialmente consolidadas al final de su carrera, coincidiendo con su retirada de los escenarios a partir de la década de 1950. En ese periodo impartió en París los cursos Cultura Nueva de la Danza, en los que ofrecía un amplio programa de estudio coreográfico diseñado por ella misma. Desde una orientación estética combinaba el entrenamiento, físico y mental, basado en una amplia variedad de movimientos, actitudes y gestos que remitían a danzas indias, egipcias o griegas, asociadas en esta misma formación a formas rituales y hieráticas vinculadas con la Antigüedad. Este vocabulario y el catálogo técnico relacionado con su estilo dancístico se conjugaban con ejercicios gimnásticos y la formación en *hatha yoga*.⁵⁰ Hacia 1955, Nyota Inyoka proyectó la creación de un centro de arte y filosofía en Saint-Paul-de-Vence, que no debió llegar a materializarse. En documentación inédita se establecían los tres objetivos con los que nacía el proyecto: iniciar a adeptos en conocimientos estéticos en la coreografía, el dibujo y la escultura a partir de la mirada de Nyota Inyoka, enseñar danza y aportar elementos purificantes a la cultura interior del pensamiento.⁵¹

47 FINOT, 1926. Los *karana* son combinaciones de poses y movimientos, aparecen descritos en el *Natyāsāstra* y representados en relieves individualizados en el templo de Cidambaram (Tamil Nadu, India). El vocabulario establecido a través de estos *karana* se ha constituido como una fuente visual y textual fundamental, tanto para la danza de inspiración india creada en el contexto occidental como para la danza clásica india.

48 ANÓNIMO [NYOTA INYOKA], [s. f.]. En LÓPEZ ARNAIZ, 2021 se apunta la importante influencia de los textos de Coomaraswamy, tanto en la obra de Nyota Inyoka como en la danza del subcontinente indio.

49 FRANKO, 2017, p. 3.

50 Folletos: *Culture nouvelle de la danse (codifiée par madame Nyota Inyoka). Pour les danseuses classiques*, París, [s. f.]; y *Culture Nouvelle de la Danse*, París, [s. f.], BnF-Fondo Nyota Inyoka: 4°COL119 Caja 5.

51 En los fondos Nyota Inyoka de la BnF se conservan varios documentos dactilografiados inéditos sobre este proyecto, así como correspondencia también inédita. Los objetivos mencionados aparecen en ANÓNIMO. *Pour la création d'un Centre d'Art...*, [s. f.].

Asimismo, las actividades se planteaban tal y como sigue: estudios estéticos comparativos de danzas antiguas de Egipto, Grecia, India, China, Camboya, etc.; técnica general de danza a partir del método de Nyota Inyoka; curso inicial de *port de bras* según innovación de la bailarina; ciencia figurativa de manos *mudra* de India, tomada del *Naṭyāśāstra*; estudio de *danzas rituales*; conversaciones filosóficas; cursos de meditación; *hatha yoga*; ensayos y espectáculos. Todo ello se iniciaba con la formación en el arte de la coreografía a través del estudio de la composición, siguiendo la nueva ciencia *Clef des attitudes* establecida por Nyota Inyoka en los mismos años, analizada brevemente en las siguientes páginas.⁵² La formación planteada por Nyota Inyoka, tanto en los cursos que impartió en París como en este centro, se vertebraba siguiendo ejes comunes a los de bailarines coetáneos, nutriéndose, a su vez, de sistemas pedagógicos previos. Analizando esta documentación en conjunto con la obra de Nyota Inyoka, resulta evidente su pretensión de desarrollar un sistema educativo propio para la formación tanto en su técnica y estética como en el acto coreográfico, que propiciara, además, un conocimiento profundo e interdisciplinar de la danza, el arte y la filosofía desde dimensiones estéticas, espirituales, corporales, históricas y creativas en las que convergieran diversas tradiciones, disciplinas y manifestaciones culturales.

En ese mismo periodo, Nyota Inyoka trabajó en el proyecto de un libro que nunca llegó a publicar, *Clef des attitudes et du geste esthétique* [*Clave de las actitudes y del gesto estético*]. Esta obra ofrecía una compleja codificación de la danza, asociada con la creación de danzas místicas contemporáneas, a las que llamaba *danzas rituales*.⁵³ Estas danzas eran compuestas, desde el tiempo presente, siguiendo dinámicas paralelas a las establecidas en sus «reconstrucciones» de danzas de la India védica o budista, de Camboya o del antiguo Egipto. Recogía así sus descubrimientos en torno a «una ciencia nueva para la composición del gesto estético», que permitía, según la autora, «enriquecer y reconstituir todo tipo de estilos en el arte de la coreografía», pudiendo aplicarse, igualmente, a otras artes como la pintura y la escultura.⁵⁴ Dicha ciencia del gesto y del movimiento, que asimilaba a un sistema musical, parecía plantearse como una suerte de gramática universal de la danza en la que se combinaban la teorización textual con la creación de diagramas y tablas de movimiento. A través de esos dibujos codificaba visualmente un complejo sistema dancístico que dividía en diversas leyes y reglas, las cuales —en su concepción diagramática— eran concebidas como un *maṇḍala*.⁵⁵

Al realizar un primer análisis de este complejo proyecto se perciben varias cuestiones que ayudan a comprender, no solo la obra de Nyota Inyoka, sino también dinámicas afines a la concepción transcendental de la danza de St. Denis. Del mismo modo, este intento de codificación del arte dancístico adquiere dimensiones universalizadoras, re-

52 ANÓNIMO. *Théâtre de la danse universelle...*, [s. f.].

53 A lo largo del texto se emplea la cursiva para hacer referencia a estas nuevas formas coreográficas que reproducen procesos de reconstrucción de danzas asociadas con lo sagrado y el ritual, trasladándolas a la contemporaneidad. Se diferencian así de las alusiones que hace la bailarina a las danzas rituales de la Antigüedad en general.

54 ANÓNIMO [Nyota Inyoka], 1970.

55 Los fondos Nyota Inyoka de la BnF conservan varios borradores del texto y numerosos cuadernos con dibujos que representan las distintas leyes en las que se basaba su complejo sistema, almacenados todavía sin catalogar en diferentes cajas. La dispersión de estos materiales en distintas carpetas, la pluralidad de borradores con correcciones y ligeras modificaciones y la magnitud de dibujos y otros escritos relacionados con el proyecto exigen un análisis individual y exhaustivo, en torno a este material, que está siendo realizado actualmente.

mitiendo, de nuevo, a su concepción desde dispositivos comunitarios que entroncan con su actividad pedagógica y el trabajo realizado en el contexto de su compañía, así como con agrupaciones esotéricas como la Sociedad Teosófica, con la que mantuvo contacto directo. En primer lugar, Nyota Inyoka concibe este proyecto como una ciencia nueva del gesto y del movimiento, reivindicando su carácter intuitivo y transcendental, como saber esotérico, y rehuyendo así la concepción positivista de la ciencia. En segundo lugar, busca aportar unas «claves estéticas», en torno a la composición del gesto y del movimiento para la creación coreográfica, que resulten igualmente extrapolables a otras artes. Esta dimensión transdisciplinar, acorde con la concepción estética india, remite también a la comprensión del arte desde un nivel colectivo en el que las artes se encuentran profundamente interrelacionadas, operando en consonancia con las leyes de funcionamiento del cosmos. «“Todo el Universo es una danza” [...]. Así, cada representación se convierte en un acto sagrado, repitiendo las lecciones del curso de los astros en el infinito, que muestra la medida con la aparición y la desaparición de los días, noches, estaciones», escribió en su borrador.⁵⁶ Finalmente, esta concepción discurre en sintonía con las inquietudes generadas a lo largo de su carrera en torno a la danza como manifestación divina, que entronca directamente con el lugar que ocupaba este arte en las civilizaciones de la Antigüedad. De este modo, el descubrimiento de estas claves estéticas que visualiza en su libro mediante composiciones mandálicas, se inscribe de lleno en su comprensión de la actividad creadora como un acto de orden transcendental en el que convergen diversas tradiciones y temporalidades.

No en vano, la idea de configurar su danza mística contemporánea, cuyo proceso coreográfico se sistematizó en *Clef des attitudes et du geste esthétique*, surgió a raíz de las sugerencias recibidas en este sentido tras las sucesivas representaciones de la *Danza Mágica* [*Danse Magique*], que formaba parte del repertorio de su compañía desde su presentación en 1932 (figura 5). En esta composición, «las figuras de la danza evoca[ba]n el movimiento de los astros, los signos sagrados, las curvas y los números que establecen los poderes sobrenaturales».⁵⁷ Esta coreografía grupal respondía a una comprensión del arte y de la existencia desde dimensiones universales y esotéricas, a través de las cuales podían imbricarse el pasado, el presente y el futuro. Y siguiendo esta misma concepción cosmológica del acto creativo, configuró sus *danzas rituales*, las cuales trasladaron la tradición sagrada de la danza a la contemporaneidad. Según escribía:

Todo esto nos ha llevado a intentar recrear una serie de *danzas rituales*, con el fin de que sea reconstruida una danza espiritualizada para el mundo rindiendo homenaje al Maestro de la Danza Universal, aquél de los mundos y de los átomos transformándose en el espacio. Danza en armonía con el movimiento que el Creador imprime en Su cosmos a través de Su voz, Su aliento, Su ritmo, en una disposición admirable. Una danza devocional universalizada que pueda satisfacer a cualquier credo.

Sea cual sea la fe de cada uno, esta fe será magnificada y estimulada por esta danza ligada a los grandes Misterios divinos, cuyo esoterismo nos hará penetrar más intensamente las leyes eternas, en las que el efecto inmediato se manifiesta por el desarrollo del sentimiento religioso de

56 NYOTA INYOKA, [1957-1969], [s. p.].

57 Programa de mano: *Gala de Danses Nyota Inyoka et ses Ballets...*, [citado].

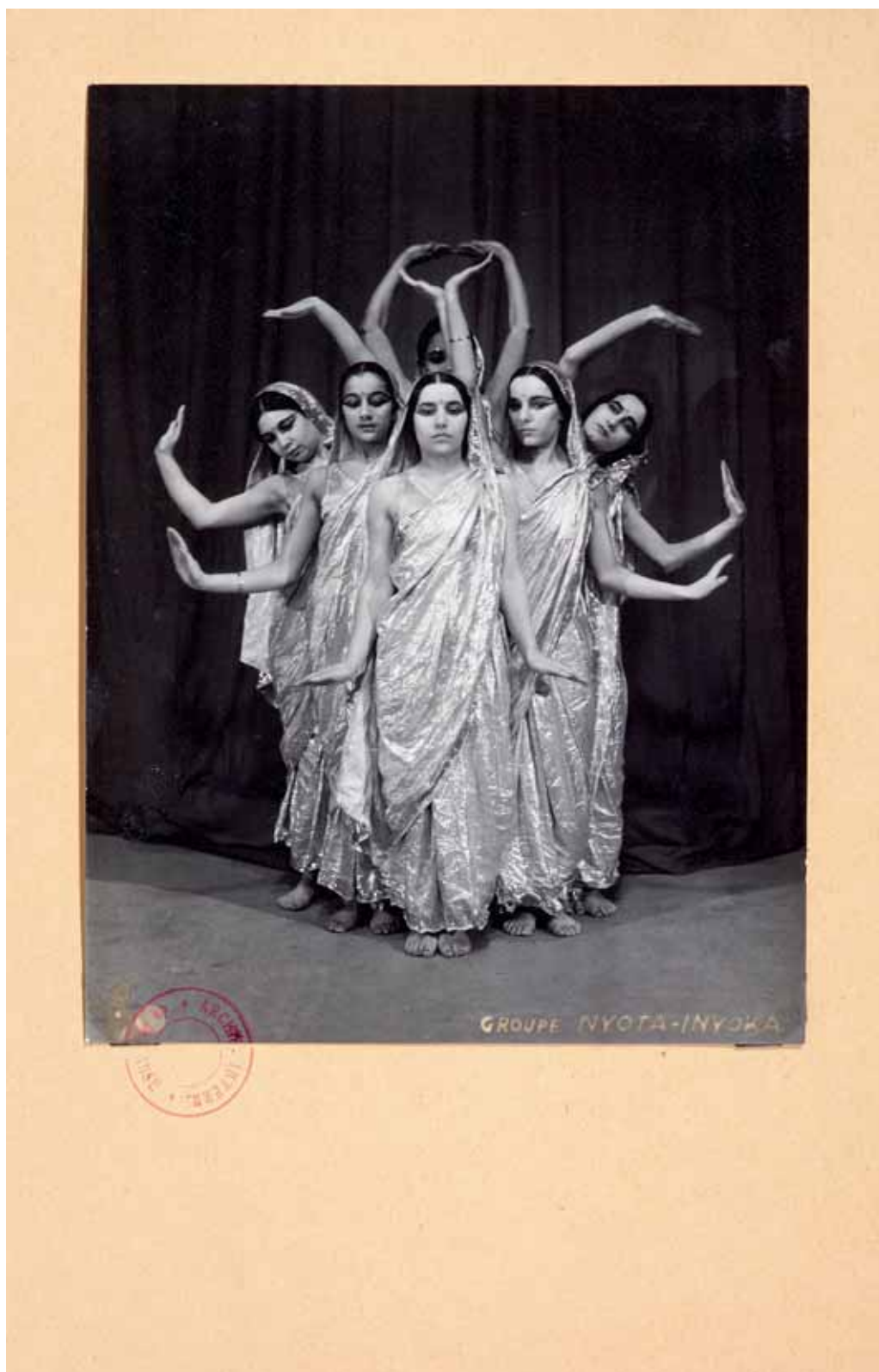


Figura 5

Los Ballets Nyota Inyoka en *Danse Magique*, [s. f.], París, Bibliothèque-musée de l'Opéra.

cada uno: fuente de equilibrio y de noble inspiración para aquellos que como nosotros expresan su fe por el movimiento y el ritmo, como otros se expresan por el canto, la música, y la poesía, unificando todas las formas de arte por el mismo propósito: Honrar al «Organizador del Mundo» y Sus misterios cósmicos [cursiva en el original].⁵⁸

Con sus *danzas rituales*, Nyota Inyoka sistematizó textual y visualmente su concepción de la danza y del acto creativo desde dimensiones esotéricas. Por un lado, la sintonía establecida entre la danza y el funcionamiento del cosmos entronca no solo con la teoría estética india, sino con muchas otras civilizaciones en las que el acto dancístico se encuentra estrechamente vinculado con los ritmos de la tierra y del universo, concibiendo el cuerpo como un microcosmos. Por otra parte, la concepción de la divinidad desde parámetros universales vinculados con la naturaleza, el mundo y el conjunto del cosmos se conecta con cosmogonías esotéricas que buscaban una aproximación entre el ser humano, desde su dimensión corporal y espiritual, y la naturaleza. Asimismo, la reivindicación de Nyota Inyoka de una danza devocional universalizada que amplíe y estimule cualquier fe parece estrechamente ligada a las doctrinas teosóficas en las que convergen sincréticamente distintas religiones. Esta cuestión se hace evidente si tenemos en cuenta que en 1957 presentó, en la Sala Adyar de la Sociedad Teosófica de París, sus descubrimientos en torno a *Clef des attitudes et du geste esthétique*. Así aparecen anunciados en el programa de mano:

Habiendo descubierto por una revelación de orden intuitivo, las bases del hieratismo de las danzas antiguas (y de todos los estilos), Nyota Inyoka agregará a este programa el tema de una danza estática, basada en dos líneas, como si un músico creara una obra musical, con dos únicas notas.

Esta composición evoca la elaboración misteriosa de un ritual, el cual, según un orden temático y de reglas de oro, podría haber sido concebido en un templo interior de iniciación, mientras que el cuerpo se reviste de líneas que lo convierten en «Templo viviente».⁵⁹

Nyota Inyoka trasladaba así al presente —y dejaba codificado para las generaciones futuras— el proceso creativo que había desarrollado, en el que las danzas y las culturas del pasado viajaban en el tiempo al ser encarnadas por cuerpos vivos en escenarios contemporáneos. Aquellas reglas y líneas corporales que se convertían en templo viviente conjugaban, a través de las *danzas rituales*, los procesos de reconstrucción de las formas coreográficas del pasado y la traslación de estas mismas danzas místicas a la contemporaneidad.

58 Folleto: *Les Danses Rituelles*, [s. l.], [después de 1952], Musée des Années 30: Dossier 4 Danseuses hindoues, 1947. Los párrafos citados aparecen recogidos en otro folleto que anuncia los «estudios de danzas místicas, basadas en el simbolismo religioso, la metafísica y los datos filosóficos de todas las grandes creencias y contemporáneas», impartidos por Indira Devi (N. I.) en el domicilio de Nyota Inyoka en París. Esto nos lleva a pensar que en este último periodo de su actividad creativa y pedagógica utilizó también ese nombre con el fin de enfatizar su concepción sagrada de la danza.

59 Programa de mano: *Les danses divines et rituelles de Nyota Inyoka*, Salle Adyar, París, 3 de febrero de 1957, BnF-Fonds Nyota Inyoka: 4°COL119 Caja 8. En 1926, Nyota Inyoka había bailado con un programa en solitario en la Salle Adyar, y en algún otro momento colaboró con la compañía Indian Players, coreografiando varias danzas para su producción *Sacrifice*, basada en la obra homónima de Rabindranath Tagore y representada también en el mismo auditorio. Programas de mano: *Danses de Nyota Inyoka*, Salle Adyar, París, 4 de abril de 1926, BnF/Bibliothèque-musée de l'Opéra [BMO]; e *Indian Players presents for the second time «Sacrifice» by Rabindranath Tagore with original Hindu Dances by Nyota Inyoka*, Salle Adyar, París, 30 de enero-1 de febrero [s. a.], BnF-BMO.

Los descubrimientos en torno a este nuevo género contemporáneo fueron mostrados tras la representación por bailarinas de la compañía de ocho piezas grupales. La composición que sirvió de unión entre ambas partes del programa fue *Danza de los Astros* [*Danse des Astres*], título con el que también se conoció su *Danza Mágica*. Tanto aquella pieza como sus *danzas rituales* parecían sintetizar su complejo proceso coreográfico, basado en dinámicas cosmológicas que atestiguan una aproximación hacia la danza desde dimensiones transcendentales y esotéricas. Asimismo, resulta evidente la necesidad de abordar su propuesta coreográfica tomando en consideración las pretensiones pedagógicas ligadas a las creaciones grupales surgidas en el contexto de su compañía. Pues estas *danzas rituales* y su libro *Clef des attitudes et du geste esthétique* están estrechamente vinculados con los cursos impartidos por la bailarina. Ambos proyectos surgieron con el propósito de ofrecer un legado a las futuras generaciones que fomentara la educación estética y dancística, propiciando, además, la unión del pasado, el presente y el futuro de la danza.

Conclusiones

Blavatsky había concebido la Sociedad Teosófica a la manera de las logias masónicas en las que por aquel entonces no se admitían mujeres. En 1876 declaraba, según Lantier, que esta «debía constituir, si no una francmasonería femenina, al menos un movimiento esotérico encargado de ofrecer al mundo una moral “femenina” contra la guerra, la violencia y el odio».⁶⁰ En esta dirección se encauzaba el regreso a religiones matriarcales prehistóricas, con el propósito de debilitar el todo-poder del «dios-masculino» de Israel, y de contribuir, así, a la emancipación de la mujer.⁶¹ Ya en el siglo xx, tanto Annie Besant, presidenta de la Sociedad Teosófica desde 1903, como numerosas publicaciones teosóficas reivindicaron el sufragio femenino. Del mismo modo, las inclinaciones políticas de sus integrantes se articularon en torno al socialismo, el anarquismo y el antiimperialismo. La Sociedad se establecía como un foro de intercambio intelectual en el que las mujeres encontraron un espacio de expresión, al tiempo que se ofrecía una vía de acceso hacia las religiones y las culturas asiáticas, al margen de los discursos imperiales en auge en el periodo.

Como se ha demostrado, este proyecto comunitario discurrió desde muchos parámetros en sintonía y estableciendo contacto directo con las propuestas artísticas y pedagógicas de Ruth St. Denis y de Nyota Inyoka. La dimensión colectiva de los proyectos aquí estudiados desborda la estricta concepción de una compañía de danza, insertándose en el afianzamiento de propuestas educativas en las que la formación artística se entendía profundamente imbricada con experiencias vitales, el conocimiento del ser humano desde dimensiones corporales y transcendentales y su relación con el mundo natural y con el conjunto del cosmos. En este sentido, se evidencian claras sinergias entre la Sociedad Teosófica, la Denishawn y los Ballets de Nyota Inyoka en lo que se refiere a su carácter sincrético, los intereses espirituales y el fomento continuado del estudio de culturas y religiones no europeas y del pasado.

60 LANTIER, 1970, p. 80.

61 *Ibidem*, p. 149.

Además, como se ha demostrado en relación con Genevieve Stebbins, la concepción de estos proyectos, desde dimensiones que integran la pedagogía de la danza en una educación integral del ser humano, se insertan en diversas corrientes de la educación física desarrolladas a inicios del siglo xx, en las que se produjo un cambio de paradigma en lo que se refiere a la educación de la mujer. La danza, especialmente la vinculada con movimientos naturales ajenos a los códigos académicos, como fueron los estilos orientales, ofrecía un espacio de desarrollo artístico al tiempo que contribuía al fomento del bienestar físico y mental. Y en este sentido, estas corrientes educativas fomentaron el trabajo con el cuerpo, la educación física, rítmica y musical, así como la aproximación a otras disciplinas como el yoga, en las que se trabaja de manera unitaria con el cuerpo y la mente. Todo ello ofreció un espacio de intercambio y de aprendizaje para aquellas mujeres de inicios del siglo xx identificadas con la «nueva mujer», que salía del ámbito doméstico hacia la esfera pública a través del desarrollo de actividades artísticas, escénicas y culturales.

En consecuencia, parecen así estrechamente imbricados los proyectos pedagógicos surgidos en este periodo en torno a la educación física con las propias iniciativas escénicas y educativas de carácter colectivo desarrolladas por St. Denis y Nyota Inyoka. Estas deben, a su vez, ser percibidas tomando en consideración la dimensión transcendental, así como la conjunción entre la educación dancística y la vital. Por tanto, podemos comprender esos espacios creativos desde dinámicas comunitarias que desbordan el propio ámbito escénico en busca de vivencias que subviertan el individualismo inherente al desarrollo del capitalismo de los tiempos modernos.

BIBLIOGRAFÍA

- ANÓNIMO. *Pour la création d'un Centre d'Art et de Philosophie à Saint-Paul de Vence* [inédito], [s. f.], BnF-Fondo Nyoya Inyoka: 4°COL119.
- *Théâtre de la danse universelle. Centre initial d'esthétisme, de chorégraphie et de philosophie spirituelle crée et dirigée par Nyota Inyoka*, [s. f.], BnF-Fondo Nyota Inyoka: 4°COL119.
- ANÓNIMO [NYOTA INYOKA]. *Madame Nyota Inyoka. Études et recherches* [inédito], documento dactilografiado, [s. f.], Musée des Années 30: Dossier 4 Danseuses hindoues, 1947 y Bibliothèque nationale de France-Fondo Nyota Inyoka: 4°COL119 Caja 6.
- *Clef des attitudes par Nyota Inyoka* [inédito], documento dactilografiado, [1957-1969], BnF-Fondo Nyota Inyoka: 4°COL119 Caja 9.
- *Clef des attitudes et du geste esthétique* [inédito], documento dactilografiado 5 de enero de 1970, BnF-Fondo Nyota Inyoka: 4°COL119 Caja 7.
- BLAVATSKY, H[elena] P[etrovna]. *The Original Programme of the Theosophical Society*, Adyar, The Theosophical Society, 2022 [1886].
- BRENSCHIEDT, Diana. «Indian Influences on Modern Dance in the West», en Elio Schenini (ed.), *On the Paths of Enlightenment-The Myth of India in Western Culture 1808-2017*, Lugano, Skira, 2017, pp. 184-203.
- CHATTERJEE, Sandra; CRAMER, Franz Anton y HAITZINGER, Nicole. «Remembering Nyota Inyoka: Queering Narratives of Dance, Archive, and Biography», *Dance Research Journal* 54, 2, agosto (2022), pp. 11-32.
- CLÚA, Isabel. *Cuerpos de escándalo. Celebridad femenina en el fin-de-siècle*, Barcelona, Icaria, 2016.
- CONSTANTINE. «Ruth Saint Denis and the Divine Dance», *Dance*, febrero (1948), [s. p.], (BMO: Dossier de artista Saint Denis, Ruth).
- CRAMER, Franz Anton. *Nyota Inyoka, Biographie, Archiv*, 2021; disponible en línea: www.perfomap.de/map11/werk-geschichten/nyota-inyoka-biographie-archiv [consulta: 13-12-2022].
- DÉCORET-AHIHA, Anne. *Les danses exotiques en France (1880-1940)*, Pantin, Centre National de la Danse, 2004.
- FINOT, [Louis]. *Carta a Nyota Inyoka* [inédita], París, 7 de octubre de 1926, Bibliothèque nationale de France-Fondo Nyota Inyoka: BNF: 4°COL119 Caja 6.
- FRANKO, Mark (ed.). *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*, Oxford, Oxford University Press, 2017.
- LANTIER, Jacques. *La Théosophie ou l'invasion de la spiritualité orientale*, Paris, Culture, Art, Loisirs, 1970.
- LEUCCI, Tiziana. «Delsartismo “filtrato” in India: la tournée asiática della Denishawn Dance Company (1925-1926)», en Elena Randi y Simona Brunetti (eds.), *I movimenti dell'anima. François Delsarte fra teatro e danza*, Bari, Edizioni di Pagina, 2013.
- «“Liberare il corpo e la mente”: G. Stebbins, R. St. Denis e Mata Hari», *Arti dello Spettacolo / Performing Arts. Body (R) evolution. Dance between the end of the nineteenth century and contemporary era* 4 (2018), pp. 16-30.
- «“Una «historia conectada”: las giras de Anna Pavlova, Ruth St. Denis, Simkie, Ragini Devi y La Meri en los años 20 y 30 y su repercusión en las danzas del Sur de Asia», en Eva Fernández del Campo y Sergio Román Aliste (eds.), *Las mujeres que inventaron el arte indio*, Madrid, Asimétricas, 2021, pp. 233-267 [texto] y 389-397 [notas y referencias].
- «El esoterismo y la “historia conectada” de las vanguardias de la danza en Europa,

- América, Rusia e India (siglos XIX-XX)», en Irene López Arnaiz y Raquel López Fernández (eds.), *Coreografiar lo invisible. Danza, arte y esoterismo en los albores del siglo XX*, Vitoria-Gasteiz, Sans Soleil, [en prensa], pp. 319-367.
- LÓPEZ ARNAIZ, Irene. *La impronta de las danzas «indias» en Francia. El encuentro de las artes plásticas y escénicas, entre el exotismo y la modernidad*, tesis doctoral dirigida por Eva Fernández del Campo Barbadillo, Universidad Complutense de Madrid, 2018.
- «Movimientos imaginados, gestos rastreados. Nyota Inyoka, una (re)creación mestiza de las danzas indias», en Eva Fernández del Campo y Sergio Román Aliste (eds.), *Las mujeres que inventaron el arte indio*, Madrid, Asimétricas, 2021, pp. 268-297 [texto] y 396-403 [notas y referencias].
 - «Living Archive. Nyota Inyoka's Archive: Traces of the Ephemeral and Ancient Dances Reenactment», *Anales de Historia del Arte* 32 (2022), pp. 327-350.
 - «Ritmos cósmicos. Sororidad artística en París y encuentros en danza en el Teatro Esotérico», en Irene López Arnaiz y Raquel López Fernández (eds.), *Coreografiar lo invisible. Danza, arte y esoterismo en los albores del siglo XX*, Vitoria-Gasteiz, Sans Soleil, [en prensa], pp. 369-405.
- ROMÁN ALISTE, Sergio. *Dimensiones artísticas de la pedagogía en Śāntiniketan: un proyecto internacional en el medio rural bengalí (1901-1951)*, tesis doctoral dirigida por Carmen García-Ormaechea Quero y Eva Fernández del Campo Barbadillo, Universidad Complutense de Madrid, 2015.
- ROUDANEZ, Loulou. *Des danseurs qui sortent du cadre. Nyota Inyoka*, [s. l.], Susse, 1947.
- RUYTER, Nancy Lee Chalfa. *The Cultivation of Body and Mind in Nineteenth-Century American Delsartism*, Westport (Connecticut)-Londres, Greenwood Press, 1999.
- SHAWN, Ted. *Gods who dance*, Nueva York, E. P. Dutton & Co., 1929.
- *One Thousand and One Night Stands*, Nueva York, Da Capo Press, 1979 [1960].
- SHELTON, Suzanne. *Ruth St. Denis. A Biography of the Divine Dancer*, Austin, University of Texas Press, 1990.
- SPEAR, Jeffrey L. y MEDURI, Avanti. «Knowing the Dancer: East Meets West», *Victorian Literature and Culture*, vol. 32, n.º 2, 2004, pp. 435-448.
- ST. DENIS, Ruth. *An Unfinished life. An Autobiography*, Londres-Bombay-Sidney, George & Harrap & Company, [1939].
- *Wisdom Comes Dancing. Selecting writings of Ruth St Denis on Dance, Spirituality, and the Body*, ed. de Kamae A. Miller, Seattle, PeaceWorks, 1997.
- STEBBINS, Genevieve. *Delsarte System of Expression*, Nueva York, Edgar S. Werner, 1885.
- *Society Gymnastics and Voice-Culture, Adapted from the Delsarte System*, Nueva York, Edgar S. Werner, 1891.
 - *Dynamic Breathing and Harmonic Gymnastics. A Complete System of Physical Aesthetic and Physical Culture*, Nueva York, Edgar S. Werner, 1892.
 - *The Genevieve Stebbins System of Physical Training*, Nueva York, E. S. Werner, 1913.
- SUQUET, Annie. *L'éveil des modernités. Une histoire culturelle de la danse (1870-1945)*, Pantin, Centre National de la Danse, 2012.
- TENNERIELLO, Susan. «The Divine Spaces of Metaphysical Spectacle: Ruth St. Denis and Denishawn Dance Theatre at Lewisohn Stadium, the esoteric model in American performance», *Performance Research* 13, 3 (2009), pp. 124-138.

De la escuela a la comunidad como nuevo modelo de educación artística: el caso de Śāntiniketan y la modernidad contextual (1919-1947)

Sergio Román Aliste
Universidad Rey Juan Carlos



Figura 1

K. Vervanadhanu, Nandalal Bose (fila central, segundo por la derecha) con estudiantes de arte de Kalābhavan, Santiniketan, 1948. Cortesía de Rabindra-Bhavan, Visva-Bharati University.

Gótico e India

La alusión a la edificación medieval, con sus modos de trabajo volcados en la elaboración ornamental y con su fuerte vínculo con el gremio y el taller, resultaba especialmente propicia a principios del periodo de entreguerras como símil de trabajo artístico grupal. Recientemente se ha cumplido el centenario de la fundación de la Bauhaus, que tuvo lugar en abril de 1919. Su primera sede, en la ciudad de Weimar, fue testigo del discurso inaugural de Walter Gropius, que consagró la imagen de la catedral gótica como símbolo de construcción total y creación comunitaria. Una famosa xilografía de Lyonel Feininger acompañó de forma impresa al manifiesto de Gropius, mostrando la imagen cubista del templo gótico como arquetipo referencial. Sin embargo, la alocución del director de la Bauhaus había vinculado la imagen del templo medieval cristiano con un contexto geográfico inesperado y singular, el subcontinente indio: «Bauen! Gestalten! Gotik-Indien».¹ Esa sorprendente conexión respondía al imperativo de buscar acogida en el templo artesanal en toda su extensión espacial y temporal; pero la proclama de Gropius no era del todo nueva; solo dos años antes, en 1917, se había publicado en Alemania el libro *El espíritu del gótico* (*Der Geist der Gotik*), en el que Karl Scheffler relativiza el ideal arquitectónico bajomedieval a la luz de otros referentes extraeuropeos, y, entre ellos, el arte hindú.² Ese fue uno de los primeros estudios occidentales que ponderaban el arte medieval indio a la par que los estilos coetáneos europeos, aunque esa comparativa ya había sido anticipada por la historiografía nacionalista india algunos años antes. Ananda Coomaraswamy ya había reivindicado, en su artículo «The function of schools of art in India» (1909), el vínculo existente en el arte indio entre las artes plásticas y la arquitectura, en un sentido absolutamente equiparable al de la Europa medieval y con unos métodos de trabajo y formación en plena sintonía.³

La barrera que impedía a los autores decimonónicos equiparar los estilos medievales de Europa y Asia radicaba en el supuesto «barbarismo» de los segundos, una consideración que, por otro lado, aplicaba con retardo, sobre el arte asiático, lecturas ya superadas sobre el «goticismo», heredadas de la teoría del arte renacentista. La distinción era, sin embargo, particularmente estilística y no afectaba en el mismo sentido a los modos de trabajo y a la transmisión de conocimientos técnicos y artísticos. Viollet-Le-Duc había alabado los procesos artesanales indios a pesar de su carácter «incivilizado», vinculándolos, precisamente, al colectivo frente a la individualidad de la pintura de caballete europea.⁴ Y John Ruskin no dudaba en demonizar y vilipendiar cualquier manifestación pretendidamente artística procedente de India, calificándola abiertamente de «bárbara», mientras elogiaba sus diseños artesanales y la ética social preindustrial subyacente en ellos.⁵ Las fuentes del interés de Gropius por el símil de la catedral gótica pueden encontrarse, sin duda, en las lecturas artesanales heredadas de Arts & Crafts a través del Deutscher Werkbund, pero su reactivación no historicista pasaba por la invocación de los «poderes» atribuidos a India: la pervivencia de un primitivismo incorrupto, abier-

1 «Construcción, Diseño, Gótico-India», cf. FRIEDEWALD, 2013, pp. 117-118.

2 El libro de Scheffler fue reeditado, el mismo año 1919, por Insel-Verlag en Leipzig y era ampliamente conocido y alabado por autores como Bruno Taut; véase ARNALDO ALCUBILLA, 2012, p. 354.

3 Recopilado en COOMARASWAMY, 1911, pp. 44-55, esp. p. 48.

4 GOMBRICH, 2003, p. 186.

5 MITTER, 1992, pp. 238-248.

tamente compatible con los estertores expresionistas de la primera Bauhaus. La unidad colectiva de las artes y de los procesos de enseñanza encontraba, de este modo, en la dupla «gótico e India», una fórmula propiciatoria.

Aquel mismo año de 1919 fue testigo, en la región india de Bengala, de la apertura de otra escuela superior de arte sin aparente conexión inicial con la institución alemana y que, sin embargo, se entrelazó con sus intereses de manera tan inesperada como fugaz.⁶ El centro formativo aludido recibió el nombre de Kalābhavan, y se ubicaba en el campo bengalí, en el lugar conocido como Śāntiniketan, a unos 130 km al norte de Calcuta. Esta escuela artística había sido fundada, en el marco de una institución educativa de corte utópico y nacionalista, por el poeta y Premio Nobel Rabindranath Tagore (1861-1941).⁷ Śāntiniketan acogía diferentes estructuras formativas que abarcaban centros de enseñanza primaria y secundaria, institutos de reconstrucción rural y, a comienzos de los años veinte, una incipiente universidad rural. En ese marco, fuertemente idealista y comprometido frente a los modelos pedagógicos coloniales, surgió una iniciativa de educación artística total que se definía por la inclusión de las disciplinas artísticas plásticas y escénicas en un mismo espacio colaborativo.⁸ La apertura de Kalābhavan siempre contó con un marco referencial para las artes allí desarrolladas: la tradición nativa de relación maestro-discípulo (*guru-śiṣya*), profundamente arraigada en diferentes ámbitos formativos de la historia de India, pero revitalizada para el caso de las artes. El modelo *guru-śiṣya* implicaba una relación de convivencia de tintes paternofiliales entre docente y alumno y de hermanamiento entre compañeros de aprendizaje. Sobre dicho referente se aplicaron ciertas correcciones adaptativas para el contexto colonial, alguna de las cuales reposaba simbólicamente sobre el mismo imaginario medieval invocado en el manifiesto de la Bauhaus (figura 1).

El director de Kalābhavan, desde 1921, fue Nandalal Bose (1882-1966), un pintor formado al calor de la familia Tagore en Calcuta y que había sido el discípulo aventajado del artista Abanindranath Tagore (1871-1951).⁹ En una entrevista realizada con motivo de su jubilación de la escuela, hacia 1954, apuntó varias de las claves que habían guiado su concepción de la docencia:

¿Cómo aprendían los jóvenes artistas? Responderé a esa cuestión de manera indirecta. Las catedrales de la Europa medieval, los edificios públicos de la Grecia y la Roma antigua y los templos de India eran empresas cooperativas, que necesitaban los servicios de muy diversos hombres que se movían, sin embargo, por una inspiración común. Las obras de arte, tales como eran las esculturas talladas en la misma roca o las pinturas trazadas en la superficie de los muros,

6 SOM, 1983, p. 51.

7 ROMÁN ALISTE, 2015.

8 O'CONNELL, 2002, p. 168 y ss. La escuela de artes plásticas Kalābhavan y la escuela de artes escénicas y danza Sāṅgītbhavan nacieron de manera prácticamente simultánea como respuesta a las urgencias nacionalistas en lo relativo a la recuperación de las artes tradicionales indias y a su inserción en la modernidad internacional. Si bien Kalābhavan fue fundada en 1919, no fue hasta 1921 cuando se incorporó a la recién creada estructura universitaria de Viśvabhāratī y aprovechó el liderazgo de un nuevo director, Nandalal Bose.

9 Abanindranath Tagore había desarrollado un modelo de enseñanza artística basado en la misma pauta *guru-śiṣya*, si bien, en el contexto urbano de Calcuta y siguiendo unos patrones estilísticos nítidamente determinados que definían la actividad individual de todos sus alumnos; véase GUHA-THAKURTA, 2009, p. 17.

no tenían una existencia independiente unas de otras, requiriéndose mutuamente. Todas ellas correspondían con la gran unidad de la catedral, el templo o la cueva. Siempre parte de una gran totalidad.

[Interviene el entrevistador Sisirkumar Ghose: «¿Te refieres a que tal actividad conjunta o ese tipo de participación constituía una escuela de arte?»]

¿No es una verdad honesta? Aunque aquellos artistas y artesanos no participaban de ninguna clase normalizada ni recibían diplomas, aquellas fueron de hecho las mejores clases a las que pudieron asistir. Imagine a algún maestro trabajando en uno de esos edificios o cuevas: quizás tuvo a unos pocos buenos asistentes, algunos acercándole las herramientas, otros mezclando los colores y otros entregados a la copia. Entre esos ayudantes aquellos que tuvieran talento podrían destacar naturalmente mediante un proceso natural de selección. Habría sido perfectamente posible para un asistente tomar el lugar del maestro, pero sólo si tuviera el talento necesario.¹⁰

La cueva a la que alude Nandalal Bose, cuya profundidad es simbólicamente equiparable a la elevación del templo hindú o de la catedral gótica, responde a la misma unidad artística y artesanal pretendida, e inequívocamente se refiere a un conjunto concreto de estructuras talladas en el periodo budista indio: las cuevas de Ajañṭā (Maharastra, India occidental), que hallaron su periodo de esplendor entre los siglos II a. C. y v d. C. En ellas se desarrolló una actividad pictórica única que impactó enormemente en el movimiento nacionalista indio, así como en los medios académicos y artísticos occidentales a raíz del descubrimiento y estudio del conjunto a lo largo del siglo XIX.¹¹ Las pinturas de Ajañṭā, alojadas principalmente en los interiores de *viḥāras*, espacios monacales tallados en roca basáltica, fueron copiadas a mano en sucesivas iniciativas en la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX, hasta que la técnica fotográfica fue capaz de captarlas con suficiente fidelidad. Quizás la serie de copias más celebrada e influyente fue la de John Griffiths, desarrollada en campañas, entre 1872 a 1885, con la ayuda de alumnos de arte procedentes de Bombay. Dichas copias fueron contempladas y versionadas por Ernst Ludwig Kirchner en los años 1910-1911,¹² justo al mismo tiempo que una nueva expedición liderada por la británica Christiana Herringham realizaba una nueva versión de las pinturas ayudada por diferentes estudiantes de Abanindranath Tagore, entre ellos el propio Nandalal Bose, años antes de iniciar su andadura como profesor en Śāntiniketan.

Las pinturas de Ajañṭā se mostraron como modelo tanto para la vanguardia alemana como para el tradicionalismo indio, un punto de encuentro que volvió a repetirse unos diez años más tarde, en 1922, cuando Calcuta se convirtió en sede de una exposición de obras de la Bauhaus en diálogo con pinturas de los discípulos de Abanindranath Tagore.¹³ La muestra dispar de grabados, dibujos y acuarelas de autores como Georg Muche, Wassily Kandinsky, Johannes Itten, Lyonel Feininger o Paul Klee fue contemplada de modo unitario junto a obras de artistas indios mucho más próximos estilísticamente entre sí y claramente deudores de las pautas tradicionalistas de Abanindranath Tagore. En ambos

10 GHOSE, 1969, pp. 71-72; traducción del autor.

11 FERNÁNDEZ DEL CAMPO BARBADILLO, 2006, pp. 31-33.

12 IZQUIERDO DE LA VIÑA, 2020, p. 150 y ss.

13 Dicha exposición de 1922 fue estudiada y reinterpretada, bajo el comisariado de Regina Bittner y Kathrin Rhomberg, en el edificio de la Bauhaus en Dessau el año 2013; véase BITTNER y RHOMBERG, 2013 e IZQUIERDO DE LA VIÑA, 2018.

casos podría hablarse de obras resultantes de una convivencia entre artistas derivada de una actividad educativa, siempre enfocada en sentido individual. Sin embargo, la tensión entre la escuela estilística y la escuela-movimiento se hacía patente en dos modelos de comunidad de estudiantes y profesores nacidos de dos contextos pedagógicos dispares. La historiografía ha debatido acerca de la posible influencia de la exposición de 1922 en Calcuta como punto de partida de una modernidad deudora de la vanguardia europea. No obstante, las lecturas vigentes tienden a potenciar los sentidos bidireccionales en un contexto de modernidad global¹⁴ y de lecturas menos formalistas.¹⁵ La exposición de 1922 coincidió en el tiempo con el inicio de las funciones de Nandalal Bose como director de Kalābhavan, cuya iniciativa en Śāntiniketan propició un nuevo modelo en el que la verticalidad de la escuela estilística y la horizontalidad del movimiento artístico podrían convivir desde la noción de comunidad, no sin las tensiones que implicaban remitir a la cueva como espacio de creación colectiva y hacerlo desde la deuda de la copia y/o del mero seguidismo estilístico.

La modernidad contextual

El historiador del arte indio R. Siva Kumar ha abordado el análisis de la actividad artística de la escuela Kalābhavan desde el concepto de «Modernidad contextual». El planteamiento de Siva Kumar, desarrollado para el comisariado de la exposición «Santiniketan: the Making of a Contextual Modernism»,¹⁶ buscaba solucionar la problemática convivencia de los dos ritmos vertical-horizontal planteados: *a)* Śāntiniketan como centro de enseñanza y *b)* Śāntiniketan como lugar de desarrollo de una corriente artística. Esta herramienta interpretativa se fundamenta en la noción de comunidad de artistas e ideas, logrando compatibilizar el funcionamiento de escuela, en el sentido imitativo, estilístico y deudor de la tradición, y la categoría de movimiento, capaz de integrar estímulos externos al sistema a través de la actividad libre e individual de sus participantes. Las estrategias a través de las que logró diluirse ese doble funcionamiento pasaban por la relativización de otros planteamientos duales: en primer lugar, la tensión entre arte y artesanía, y, en segundo término, el papel de la autoría colectiva como superación/integración de la firma individual en un contexto educativo.

Uno de los primeros alumnos de la escuela de arte Kalābhavan fue el pintor Benodebehari Mukherjee (1904-1980), que acabó formando parte del profesorado y convirtiéndose, a la larga, en uno de los principales teóricos del arte en Bengala en el siglo xx. Mukherjee escribió, en 1939, un artículo con el descriptivo título de «Art and daily life», en el que desgrana algunas claves de la relación entre arte y vida y, en especial, se ocupa de la frágil vida del arte que se imbrica con la cotidianidad en condiciones tan cambiantes como la India de su momento. El texto comienza con una crítica al movimiento artístico de su país, que, desde hacía décadas, se encontraba centrado en la configuración de

14 CHATTERJEE, 2013.

15 MITTER, 2007, pp. 7-13.

16 SIVA KUMAR, 1997. Esta exposición fue encargada por el Gobierno indio a R. Siva Kumar, con motivo de las celebraciones del cincuenta aniversario de la independencia de India, y en ella se volcaron toda una serie de planteamientos que el autor

venía desarrollando desde principios de los años ochenta, cuando empezó su labor docente en el Departamento de Historia del Arte de Kalābhavan. El carácter emblemático de la fecha no es en absoluto casual, como seguramente tampoco lo es el hecho de que fuera el Gobierno indio el que optara por esta temática en tan señalado acontecimiento.

un lenguaje propiamente indio, basado en gran medida en la tradición y en los recursos del pasado local en combinación con técnicas o modos importados con la colonización británica. Benodebehari comentaba lo siguiente al respecto:

El actual movimiento artístico de nuestro país no ha sido aún capaz de adentrarse en la conciencia del vasto cuerpo de nuestras masas. Por varias razones nuestras actividades artísticas han influido muy poco la vida de nuestra gente [...]. Incluso podríamos decir que la gente de nuestro país no era tan indiferente a su entorno tan sólo hace cincuenta años. La relación del arte con la vida diaria era más natural. En todos los momentos, y para todos sus requisitos, necesidades o lujos, la gente recurría a los recursos de nuestros artesanos. Esos artesanos que producían bellos objetos que ahora, desgraciadamente, se están convirtiendo en rarezas, no sólo revelaban su genio individual, sino que también reflejaban el gusto de la gente de su momento y lugar.¹⁷

Uno de los principales estímulos del movimiento artístico indio había sido precisamente el interés por las artes populares y tribales como manifestaciones admirables y vivas. La intelectualidad bengalí de los entornos de Calcuta y Santiniketan se aferró a estas formas como ejemplos del arte más elevado. Un recurso que encerraba una lógica perfectamente direccionada y con una finalidad muy clara: «En lugar de “modernizarse” tomando ejemplo de Occidente, optaron por volver la mirada hacia sus manifestaciones ancestrales y por reivindicar para ellas el estatus de Bellas Artes y la categoría de modernas».¹⁸

Ha de considerarse que la alabanza hacia las artesanías y el arte popular fue uno de los puntos de conexión entre los miembros del incipiente movimiento nacionalista indio en los primeros años del siglo xx y los intelectuales ingleses presentes en India como delegados culturales o administradores de escuelas artísticas, si bien su perspectiva de aproximación era sensiblemente diferente. La fuerza moral con la que habían sido vistas las manifestaciones artesanales dio alas al incipiente movimiento *svadeśī*, que promovía la autosuficiencia de India partiendo de las raíces económicas, las mismas que hacían rentable la colonización. Surgiendo de la base de la inexistencia de una división de artes y artesanías con anterioridad al dominio británico, el historiador del arte Ananda Coomaraswamy desarrolló, en las dos primeras décadas del siglo xx, todo un conjunto de escritos fuertemente reivindicativos y comprometidos que ensalzaban una utopía artesanal para India como el único camino viable; un retorno a la vida preindustrial que contribuiría no solo a liberar al país de la losa de la colonización, sino también a liberar al propio Occidente del yugo capitalista e industrial autoimpuesto.¹⁹ No obstante, uno de los grandes logros de la doctrina *svadeśī* de la que nacieron estos primeros escritos de Coomaraswamy²⁰ fue, precisamente, promover la educación artística y artesanal de modo conjunto. En este punto, los teóricos del movimiento *svadeśī* se daban la mano con algunos de los administradores británicos más cercanos a la sensibilidad india, como Ernest Binfield Havell (1861-1934), que dirigió las escuelas de arte de Madrás y Calcuta en los años del cambio de siglo. Havell dedicó una buena parte de su esfuerzo como escritor a promover las artes y las artesanías de un modo unitario a través de la educación.

17 MUKHERJEE, 1939, p. 65; traducción del autor.

18 FERNÁNDEZ DEL CAMPO BARBADILLO, 2013, pp. 85-86.

19 ANTLIFF, 2001, p. 123.

20 Entre ellos destaca especialmente COOMARASWAMY, 1909.

En el prólogo de su obra *The Basis for Artistic and Industrial Revival in India* asocia los términos educación, sociedad e industria:

Estos tres términos están profundamente involucrados en el futuro del arte y la artesanía de India; la preservación de los cuales no sólo es vital para India, sino que también es una cuestión de importancia internacional; y esto se debe a que la posibilidad de construir sobre las bases de la civilización y cultura indias un mejor sistema social e industrial que el que existe en estos momentos en Europa, es algo que concierne a todas las naciones. En Gran Bretaña, la educación artística nacional es un problema cuya solución satisfactoria aún debe ser encontrada. En India, donde las dificultades deben ser infinitamente menores, tanto como las oportunidades mucho mayores, difícilmente puede decirse que esta cuestión haya recibido una consideración seria desde el punto de vista indio.²¹

Cuando Havell, en este texto datado en 1912, incide en la necesidad de esa educación ajustada a los condicionantes y a las posibilidades del medio indio, lo hace pensando, sin duda, en la potente inercia de la actividad artesanal, a la cual debía sumarse el poder revitalizador de la acción pedagógica organizada. Y hemos de entender, en este punto, la importancia que de ahí en adelante cobrarían experiencias como la desarrollada en Šāntiniketan, puesto que existía la creencia compartida de que el modelo de viabilidad educativo y social que pudiera surgir en India, con respecto a las artesanías, tendría un papel definitivo también en el contexto internacional, como si el país fuera un campo de experimentación crucial para las posibles soluciones a la problemática global de las artesanías en la época de la extensión de la industrialización.

¿Qué había pasado entonces, un cuarto de siglo más tarde, a la altura de 1939, para que Benodebehari Mukherjee mostrara su pesimista visión ante el devenir de ese arte imbricado en la vida cotidiana de la población india, cada vez más debilitado? En su texto se dejan traslucir algunas de las respuestas, aunque todas ellas podrían englobarse bajo un único proceso: la tutela del arte popular/artesanía por parte de la élite intelectual. Dicho proceso cristalizó en varias facetas: *a)* el afianzamiento de un movimiento artístico cada vez más cohesionado y consciente de sí mismo; *b)* el hecho de que elevaba a la categoría de bellas artes muchos de los recursos formales o técnicos de las artes tribales o populares, en una clara apropiación personalista²² de los modos artísticos extendidos a lo largo de todas las capas de población; *c)* las principales escuelas de arte habían sumado a su nombre o sus currículos el término *crafts*, sin que ello supusiera más que una asimilación superficial de técnicas de cara a la formación de artistas profesionales;²³ y *d)* se habían iniciado proyectos de musealización de artesanías y de arte popular que fomentaban la visión puramente estética de dichos objetos.²⁴

21 HAVELL, 1912; traducción del autor.

22 Uno de los casos más interesantes en este sentido es el del artista bengalí Jamini Roy; véase MITTER, 2008.

23 BALARAM, 2005, pp. 12-13.

24 El primer caso de reunión de obras artísticas populares con cierta intención expositiva lo encontramos en Bichitra Sabha, la asociación fundada en la casa del clan Tagore en Jorasanko (Calcuta), hacia 1915; véase DUTTA, 2009a. Esta es una de las cuestiones más interesantes de la India contemporánea, puesto que la forma de llevar las artesanías al espacio del museo generó un fructífero debate que cristalizó en experiencias como la del National Crafts Museum de Delhi —bajo la dirección de Jyotindra Jain— o la del Bharat Bhavan de Bhopal —proyectado por Jagdish Swaminathan—.

Un gremio en la frontera del arte y la artesanía

Las miradas utópicas hacia las artesanías como motor de cambio habían contribuido a colocarlas en una posición de referencia ineludible y de protagonismo. Sin embargo, aunque su utilización identitaria pudo ser muy propicia, el proceso mediante el cual eran elevadas en su estatus artístico²⁵ contribuyó a una decadencia más rápida y profunda que aquella de la que alertaban varios miembros de Arts & Crafts en 1879.²⁶ Una decadencia que no tenía que ver con la calidad que podían seguir teniendo buena parte de las manufacturas, sino con el hecho de que se estaba desvinculando a las artes populares de su integración íntima de disfrute y utilidad, y ese era el punto crítico para la supervivencia de las artes en el contexto práctico de la vida cotidiana. Este hecho, unido a las cambiantes condiciones de vida en India y a la introducción masiva de productos utilitarios baratos fruto de la industrialización, era, sin duda, lo que provocaba las palabras de Benodebehari:

En nuestra defensa consciente de las moribundas artes rurales y en nuestro intento de resucitarlas o re-introducirlas no debemos dejarnos llevar por el ferviente sueño utópico de mantener el arte rural puro en el escenario de nuestra vida moderna. Esa es la línea de ciertos compatriotas sentimentales que sólo consiguen matar el arte de modo más efectivo moviéndolo hacia una artificialidad incongruente. Tenemos que reconocer la desagradable verdad de que las buenas cosas también pueden morir de muerte natural. Para que viva un determinado arte debe tener las necesarias condiciones sociales para su desarrollo. No puede vivir con la mera intención de sus patrocinadores.²⁷

Del mismo modo que Oscar Wilde había avisado a una audiencia de estudiantes de arte y diseño, en 1882, sobre la necesidad de reintegración real de arte y artesanía —«pues recordad que separando el uno del otro arruinaréis ambos», decía—,²⁸ Benodebehari Mukherjee constataba la dañina acción de la división de las artes. A pesar de la plena conciencia de que dicha división era ajena al pensamiento indio previo a la colonización, las élites promovieron la relación con las artesanías y su patrocinio desde la perspectiva de las bellas artes, provocando la degradación de la vitalidad del arte popular y, al mismo tiempo, el ensimismamiento de un movimiento artístico moderno altamente intelectualizado, pero sin verdadero poder transformador para la sociedad.

Estas palabras de Benodebehari Mukherjee fueron publicadas en la principal revista y medio de difusión de Viśvabhāratī, la universidad fundada por Rabindranath Tagore, en el marco de Śāntiniketan, en 1921. Dos años antes de esa señalada fecha, en 1919, había sido abierta la escuela superior de artes plásticas, Kalābhavan, que quedó integrada en la estructura universitaria en cuanto Viśvabhāratī entró en funcionamiento. Como ya se ha apuntado, la definición de un programa educativo como el de Śāntiniketan, en el marco rural bengalí, favorecía otro tipo de perspectivas de aproximación pedagógica al

25 De acuerdo con las categorías importadas con la colonización británica y que se corresponden con las dualidades bellas artes/artesanías o arte elevado/arte popular, propias del sistema moderno de las artes, posterior al siglo XVIII, véase FERNÁNDEZ GÓMEZ, 2008.

26 COOMARASWAMY, 1981, p. 64.

27 MUKHERJEE, 1939, p. 67; traducción del autor.

28 WILDE, 2010, p. 23.



Figura 2

Andrée Karpeles en Kalābhavan, Santiniketan, ca. 1923. Cortesía de Rabindra-Bhavan, Visva-Bharati University.

arte y a las artesanías.²⁹ Aunque la estructura general era universitaria, su currículum y sus prácticas pedagógicas eran de tipo experimental y presentaban un modelo en el que la convivencia total de maestro y aprendiz, en el marco natural, era el eje principal. La ideología tagoreana del proyecto reclamaba, en este sentido, su entronque con la tradición *guru-siṣya*, desde la cual era muy fácil establecer parangones, en el marco de la enseñanza puramente artística, con las estructuras de formación gremiales o de taller. De hecho, solo cuatro años después de la fundación de Kalābhavan, la escuela ya contaba con una sección de vital importancia para el contexto de las artesanías, conocida como Bichitra.³⁰ Las aspiraciones de la sección Bichitra fueron recogidas por Andrée Karpeles (1885-1956), pintora francesa que colaboró en los primeros años de actividad de Kalābhavan (figura 2), y que funcionan como un auténtico manifiesto:

- Establecer una permanente cooperación entre artistas y artesanos.
- Prevenir, tanto como sea posible, la dañina separación entre artes y artesanías, que es totalmente contraria al espíritu indio y despoja al arte de sus cualidades decorativas.
- Mantener el amor por la belleza en los objetos sencillos de uso diario, que fue tan característico de la vida india y proveyó a los artistas y artesanos de un amplio campo de expresión creativa.³¹

29 Dinkar Kowshik, alumno en los años cuarenta de Kalābhavan, afirmaba que dicha escuela no era meramente una institución de enseñanza, sino que tocaba todos los aspectos de su vida, desde el vestido, el mobiliario, los juguetes, los libros de los niños, enriqueciendo su apreciación estética de la vida; véase KOWSHIK, 1980, p. 8.

30 No debe confundirse con el Bichitra Sabha que había sido fundado en Jorasanko (Calcuta), en 1915, por los miembros del clan Tagore. Puede considerarse, sin embargo, que este Bichitra de Kalābhavan nació con el referente ineludible del de Jorasanko.

31 Palabras de Andrée Karpeles datadas en 1923; citado en DUTTA, 2009b, p. 234, traducción del autor.



Figura 3

Gouri Bhanja y estudiantes de Kalābhavan realizando diseños de alpona, década de 1930.
Cortesía de Rabindra-Bhavan, Visva-Bharati University.

La sección Bichitra integraba las artesanías de manera plena, tanto en lo referente a las técnicas como a sus formas ornamentales específicas, en el currículum de la escuela de arte Kalābhavan; y servía de quilla de navío ante el experimento que Rabindranath Tagore había puesto en práctica a unos kilómetros de Śāntiniketan en 1922, junto a la pequeña población de Surul: el instituto de reconstrucción rural conocido como Śrīniketan.³² En Śrīniketan fue fundado un instituto hermano, complementado con Kalābhavan, que recibió el nombre de Śilpabhavan, cuya principal finalidad era la formación de campesinos del entorno geográfico de Śāntiniketan, en diferentes destrezas y técnicas artesanales, para organizarlos en grupos profesionales en función de las necesidades del contexto. Al mismo tiempo, se estableció una sección de formación específica de profesorado, para diseminar entre una amplia población de niños, a través de los maestros de escuela, la sensibilidad y el desarrollo de las habilidades manuales.³³ El director de Kalābhavan, Nandalal Bose, favoreció el intercambio y la interdependencia de ambos centros y no era raro que los alumnos de la escuela se acercaran a Śrīniketan para ayudar en las labores formativas de Śilpabhavan y colaborar con los artesanos en las soluciones de diseño³⁴ (figura 3).

32 Véanse los textos de R. Tagore y Leonard Elmhirst —principal colaborador de Tagore en la creación de Sriniketan— al respecto de la fundación de este instituto: TAGORE y ELMHIRST, 1991.

33 SUBRAMANYAN, 1982, p. 38.

34 SIVA KUMAR, 2008, p. 137.

En la elección del nombre de ambos centros de formación existe un componente que debe ser tenido en cuenta, como es el diferente matiz con que las palabras *Kalā* y *Śilpa* —dos términos sánscritos para designar a nuestra palabra ‘Arte’— aparecen en ambos casos. De acuerdo con ciertas interpretaciones de los teóricos del arte indio del momento y, en especial, de Ananda Coomaraswamy, la palabra *Kalā* tendía a relacionarse con el concepto occidental contemporáneo de Arte con mayúsculas —aunque solo fuera desde un punto de vista meramente ilustrativo—, mientras que sobre *Śilpa* descansaba una interpretación más práctica y próxima a la concepción artesanal de la creación artística, especialmente a las obras vinculadas a un carácter utilitario o imbricado con la vida cotidiana.³⁵ En dicha concepción, claramente contaminada por la visión del sistema de las artes heredado del siglo XVIII europeo, nos encontramos nuevamente ante las señales de que la plena conciencia de la unidad de las artes en el arte indio tradicional —de la cual Ananda Coomaraswamy, por otra parte, era beligerante defensor— no era impedimento para establecer gradaciones y categorías verticales en casos como el que se aborda aquí.

Desde el punto de vista de la pretendida reunificación de las artes, en 1930 nació un proyecto con unas características particulares. En ese año fue fundada, en el camino que comunica Kalābhavan con Śrīniketan, una sociedad de artistas surgida de las aspiraciones de los profesores y alumnos de la escuela de arte en los años previos. Dicha sociedad empezó a funcionar con la pretensión de actuar de modo restringido, al margen de la docencia de la escuela, como una cofradía o gremio formado por Nandalal Bose y varios alumnos graduados en artes plásticas. El proyecto recibió el nombre de Kārusaṅgha y en él pretendían aplicarse principios de creación cooperativa y de unificación del arte y la artesanía, con base en la creación de obras por encargo que no irían firmadas más que con el nombre o el sello de la sociedad. Los trabajos que realizaban, de los que se daba cuenta en la prensa local bengalí, abarcaban desde pintura al óleo o acuarela, fresco, ilustración y escultura hasta bordados, estampados en *bāṭik*, diseños de mobiliario o patrones ornamentales para decorar casas.³⁶ Aunque la vida del proyecto fue corta, dado que solo estuvo plenamente activo unos cuatro años, contribuyó, seguramente, a afianzar el tipo de trabajos artesanales y de diseños que aún hoy son característicos de la zona de Śāntiniketan. Aunque la clientela que sustentó la actividad de Kārusaṅgha era en gran medida la clase media-alta que empezaba a poblar Śāntiniketan al calor de la universidad creada por Tagore, lo cierto es que el tipo de trabajos que desarrollaban no debían de ser muy diferentes, en términos técnicos y ornamentales, de aquellos que se creaban desde Śilpabhavan y las cooperativas de artesanos que empezaron a crearse en torno a dicha escuela. La fuerza que ganaron este tipo de estructuras de realización y comercialización de artesanías a nivel local llegaron a frenar la importación de productos de otras partes de Bengala o de India, creando un espacio identitario plenamente consciente de sí mismo en el marco de Śāntiniketan.³⁷

35 COOMARASWAMY, 1977.

37 SUBRAMANYAN, 1982, p. 39

36 DUTTA, 2009b, p. 235.

Afluencias en el trabajo artístico colectivo

Rabindranath Tagore abogaba por que su institución permitiera un estudio y una integración coordinada de todas las ramas que el devenir histórico había convertido en parte del caudal común, y, junto a todas ellas, la aportación europea, porque «el río que fluya por ese cauce será verdaderamente nuestro, mientras que nuestra relación desastrosa con las inundaciones es justo la contraria».³⁸ Este ideal expresado en términos fluviales canalizó la práctica artística en Śāntiniketan desde principios de los años veinte, cuando toda la estructura educativa de la escuela de Rabindranath Tagore fue organizada en torno al ideal cosmopolita de Viśvabhāratī. En este sentido, la pretensión explícita del poeta bengalí era la de transformar su proyecto en un paradigma de compatibilidad del arraigo nativo local con los cauces identitarios de India y los movimientos internacionales en sintonía con su ideal aperturista. El desarrollo artístico en el entorno de Śāntiniketan-Viśvabhāratī era indudable deudor de este planteamiento fundacional, en la medida en que incorporó pautas teóricas y técnicas ya abordadas en los círculos artísticos nacionalistas de Calcuta, tanto de tipo historicista como panasiático, sumándolas a nuevos modos específicos de relación con la modernidad internacional.

Tal como se expuso en el primer epígrafe, el ideal educativo que Nandalal Bose asociaba al fenómeno gremial que tenía lugar en las grandes construcciones templarias, como la catedral o la cueva budista, debió ser reconstruido en otra clave muy diferente cuando se ejecutaron aquellas copias supervisadas por Christiana Herringham en Ajaṇṭā. Del mismo modo que el río Waghora ofrece un giro completo a su curso en su transcurrir bajo los *caitya* y *vihāra* de Ajaṇṭā, la compañía de pintores de Abanindranath Tagore volvía a recrear ese ideal pasado, pero desde el acto de la copia, desde la emulación fidedigna de los valores de la tradición artística.

En el acto de copiar esas pinturas residía un afán por recibir la influencia de ese «hacer» artístico antiguo, justo en el eje de la «escuela» que Abanindranath formaba con sus discípulos. El concepto de influencia, tal como es frecuentado de modo permanente por los discursos histórico-artísticos, conlleva una serie de implicaciones no siempre aplicadas de modo consciente, pero que permean inevitablemente el «mecanismo de fluidez» del término: la «influencia» es jerárquica, «fluye» de arriba a abajo, de modo que el «influido» recibe verticalmente aquello que el «influyente» aporta, y, ante ello, siempre planea la idea de deuda del que obtiene sobre el que proporciona. La deseada «influencia» de un referente artístico como Ajaṇṭā, tal como tuvo lugar cuando los jóvenes discípulos de la Escuela de Bengala copiaron entre 1910-1911 las composiciones figurativas de sus muros, tuvo una proyección necesaria hacia el contexto de Kalābhavan. La copia se convirtió en un recurso pedagógico en sí mismo, que pretendía erigirse, al mismo tiempo, en mecanismo educativo de libertad creativa, en consonancia con el ideal que Abanindranath defendía con respecto a los tratados artísticos tradicionales (*Śāstra*) y el que Nandalal Bose apuntó en su entrevista con Sisirkumar Ghose de 1954:³⁹ la copia seguía siendo, en Kalābhavan, un acto fuertemente vinculado a Ajaṇṭā, y la cueva era el ideal máximo de escuela para Nandalal, que resultaba para él perfectamente compatible con la libertad de búsqueda personal.

38 *Ibidem*, p. 35.

39 GHOSE, 1969, pp. 71-72.



Figura 4

Estudiantes decorando las paredes de una residencia estudiantil de Kalābhavan, década de 1940.
Cortesía de Rabindra-Bhavan, Visva-Bharati University.

En este punto, podría abordarse el salto al concepto de «escuela» tal como era manejado por Nandalal Bose en Kalābhavan. Así como se apuntó a comienzos de este texto, la asociación de la escuela con la cueva budista —o con la catedral gótica— constituía un verdadero paradigma para los propios planteamientos didácticos en el seno de Kalābhavan. Aquel ideal constructivo gremial fue asociado con varias líneas de trabajo cooperativo, y la principal de ellas sería la actividad muralística en los edificios del campus de Śāntiniketan (figura 4). Esa actividad dio comienzo con la misma andadura de Kalābhavan, y el referente de Ajaṇṭā estuvo siempre presente en esa empresa: tanto en las pretensiones de emulación técnica —necesariamente problemática por las particularidades del procedimiento mural de Ajaṇṭā— como en lo figurativo, además de en el procedimiento colectivo apuntado. En 1921-1922, Nandalal fue asistido por alumnos de Kalābhavan y por niños de la escuela primaria —denominada *bramacharya*— en la elaboración de los murales del edificio Dvārik, que imitaba los elementos decorativos de Ajaṇṭā.⁴⁰ Los patrones ornamentales de Ajaṇṭā fueron utilizados como una seña de identidad de la escuela a partir de entonces, y volvieron a verse en el edificio Dināntikā, en el centro de Śāntiniketan, para el cual Nandalal Bose pintó unos murales decorativos basados en las mismas cuevas budistas (1940).⁴¹ Con el desarrollo más extensivo del mural en Śāntiniketan desde finales de los años treinta, cuando la escuela experimentó una importante ampliación de edificios, los ejercicios muralísticos basados en Ajaṇṭā llegaron a su culmen, principalmente a través de los ejemplos en dos edificios: a) en Cīnabhavan fue representado el tema de la *Tentación de Māra* —basado en el *vihāra* I de Ajaṇṭā—, a cargo de la hija de Nandalal Bose, Gouri Bhanja, asistida por alumnos de Kalābhavan en el año 1942; y b) en el propio campus

40 SIVA KUMAR, 1995, p. 85.

41 *Ibidem*, p. 89

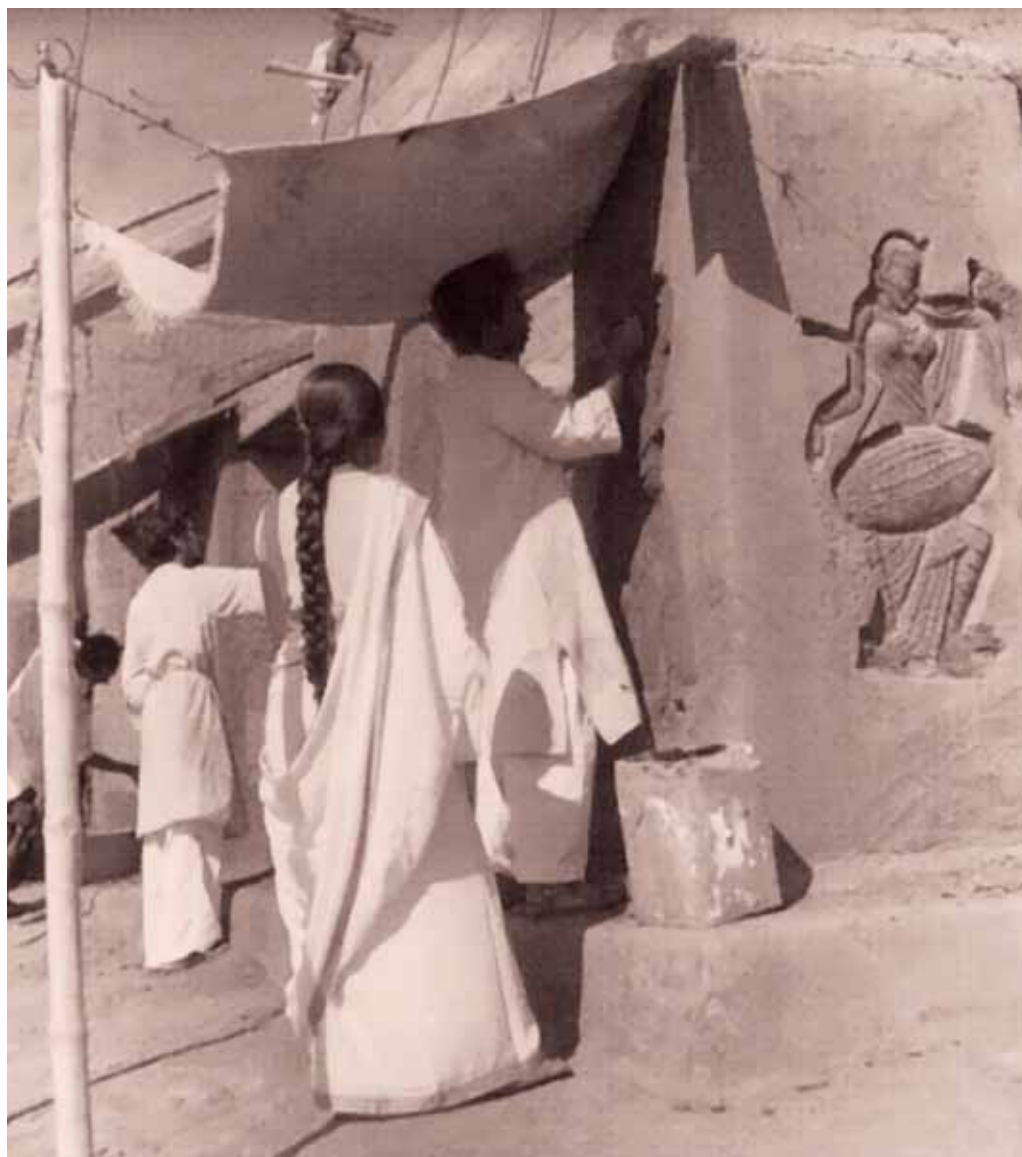


Figura 5

Ramkinkar Baij y estudiantes realizando los murales-relieve de la residencia de estudiantes Kalo Bhari, 1940.
Cortesía de Rabindra-Bhavan, Visva-Bharati University.

de Kalābhavan, en el edificio conocido como Old Nandan, los alumnos de la escuela pintaron copias de los *viḥāra* I, II y XVII bajo la dirección de Vinayak Masoji (1949).⁴² No debería perderse de vista el valor ético intrínseco de este tipo de planteamiento educativo, ante el cual no sería descabellado asumir la herencia victoriana, muy en sintonía con el sentido que John Ruskin apuntaba con respecto a la construcción gótica: *a)* la permisividad ante la imperfección del artífice —en este caso el aprendiz— sería un valor necesario para el fomento de su propia expresividad; *b)* la imperfección sería, por otra parte, un valor positivo en sí mismo que permitiría al artista/artesano la comprensión más certera de la realidad de la naturaleza, siempre imperfecta; y *c)* el valor ético de la imperfección radicaría, además, en la permanencia esculpida en piedra —o integrada en el muro por medio del fresco— de la actividad de cada uno de los creadores como una parte del todo y en la posibilidad de que esa imperfección del aprendizaje fuera contemplada —y apreciada— en lo sucesivo⁴³ (figura 5). Las paredes del campus de Śāntiniketan pretendían ser testimonio, muy en sintonía con la cuestión que acaba de apuntarse, de los procesos de aprendizaje implícitos en ese ideal pedagógico colectivo.

42 *Ibidem*, pp. 89 y 91.

43 Ideas presentes en el famoso texto *The Nature of the Gothic*, traducido en RUSKIN, 2000, pp. 219-296. Ahondando más en la cuestión de la catedral gótica al hilo de John Ruskin, aquí puede encontrarse otro punto de conexión con los planteamientos de Tagore en Śāntiniketan. Cuando Ruskin prestaba una especial atención a la catedral gótica en su

discurso, lo hacía como una apoteosis de la obra colectiva hecha por y para la sociedad y como una forma de reacción frente a la deriva materialista de la sociedad decimonónica. La crítica al materialismo era uno de los caballos de batalla de Tagore en su oposición selectiva a los valores de Occidente. Con respecto a esta cuestión en Ruskin, véase CALATRAVA ESCOBAR, 2006, pp. 18-20.

BIBLIOGRAFÍA

- ANTLIFF, Allan. *Anarchist Modernism. Art, politics, and the first American Avant-Garde*, Chicago-Londres, The University of Chicago Press, 2001.
- ARNALDO ALCUBILLA, Javier. «El Oriente Arquitecto según Bruno Taut», en J. Calatrava y G. Zucconi (eds.), *Orientalismo. Arte y Arquitectura entre Granada y Venecia*, Madrid, Abada, 2012, pp. 345-364.
- BALARAM, Singanapalli. «Design Pedagogy in India: A Perspective», *Design Issues* 21, 4 (2005), MIT, pp. 11-22.
- BITTNER, Regina y RHOMBERG, Kathrin (eds.). *The Bauhaus in Calcutta: An Encounter of Cosmopolitan Avant-Gardes*, catálogo de exposición, Ostfildern, Hatje Cantz, 2013.
- CALATRAVA ESCOBAR, Juan. «Dos peregrinos y una catedral: Ruskin, Proust, Amiens», en J. Ruskin, *La Biblia de Amiens*, ed. de Juan Calatrava Escobar, Madrid, Abada, 2006, pp. 18-20.
- CHATTERJEE, Sria. «Writing a Transcultural Modern: Calcutta, 1922», en R. Bittner y K. Rhomberg (eds.), *The Bauhaus in Calcutta: An Encounter of Cosmopolitan Avant-Gardes*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2013, pp. 101-107.
- COOMARASWAMY, Ananda K. *The Indian Craftsman*, Londres, Probsthain & Co., 1909.
- *Art and Swadeshi*, Madras, Ganesh & Co., 1911.
- «The Part of Art in Indian Life», en R. Lipsey (ed.), *Coomaraswamy. Selected Papers: Traditional Art and Symbolism*, vol. 1, Princeton, Princeton University Press, 1977, pp. 71-100.
- *Essays in National Idealism*, Nueva Delhi, Munishram Manoharlal, 1981.
- DUTTA, Pulak. «Bichitra Sabha», en R. Parimoo y S. Sarkar (eds.), *Historical Development of Contemporary Indian Art, 1880-1947*, Nueva Delhi, Lalit Kala Akademi, 2009a, pp. 251-255.
- «Santiniketan Karusangha», en R. Parimoo y S. Sarkar (eds.), *Historical Development of Contemporary Indian Art, 1880-1947*, Nueva Delhi, Lalit Kala Akademi, 2009b, pp. 230-237.
- FERNÁNDEZ DEL CAMPO BARBADILLO, Eva. *Las pinturas de Ajanta. Teatro de la naturaleza en la India clásica*, Madrid, Abada, 2006.
- «Cartografías de la diferencia en el arte contemporáneo», en E. Fernández del Campo Barbadillo y H. Rivière Rios (eds.), *El Arca de Babel. Teoría y práctica artísticas en el escenario transcultural*, Madrid, Abada, 2013, pp. 79-103.
- FERNÁNDEZ GÓMEZ, Rosa. «La estética invisible del arte popular», *Contrastes*, suplemento 13 (2008), Málaga, pp. 41-54.
- FRIEDEWALD, Boris. «The Bauhaus and India: A Look Back to the Future», en R. Bittner y K. Rhomberg (eds.), *The Bauhaus in Calcutta: An Encounter of Cosmopolitan Avant-Gardes*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2013, pp. 117-133.
- GHOSE, Sisirkumar. «Art, Patronage and Institution» (entrevista con Nandalal Bose), *The Visva-Bharati Quarterly* 34, 1-4 (Nandalal number) (1969), Santiniketan, pp. 70-76.
- GOMBRICH, Ernst H. *La preferencia por lo primitivo. Episodios de la historia del gusto y el arte de Occidente*, Barcelona, Debate, 2003.
- GUHA-THAKURTA, Tapati. *Abanindranath, Known and Unknown: The Artist versus the Art of His Times*, Calcuta, Centre for Studies in Social Sciences, 2009.
- HAVELL, Ernest Binfield. *The Basis for Artistic and Industrial Revival in India*, Adyar (Madrás), The Theosophist Office, 1912.
- IZQUIERDO DE LA VIÑA, Sol. «Afinidades e intercambios: el encuentro entre la Escuela de Bengala y la Bauhaus a través de dos exposiciones (Calcuta 1922-Berlín 1923)», *Boletín de arte* 39 (2018), Universidad de Málaga, pp. 125-137.

- *A partir de Śākuntala y Ajanta. Recepción y visiones de India en la obra de Ernst Ludwig Kirchner desde una perspectiva transcultural*, tesis doctoral dirigida por Eva Fernández del Campo Barbadillo, Universidad Complutense de Madrid, 2020.
- KOWSHIK, Dinkar. *Blossoms of Light. Some reflections on Art in Santiniketan*, Calcuta, Visva-Bharati, 1980.
- MITTER, Partha. *Much Maligned Monsters. A History of European Reactions to Indian Art*, Chicago, The University of Chicago Press, 1992.
- *The Triumph of Modernism. India's artists and the avant-garde, 1922-1947*, Londres, Reaktion Books, 2007.
- «Decentering Modernism: Art History and Avant-Garde. Art from the Periphery», *The Art Bulletin* 90, 4 (2008), pp. 531-548.
- MUKHERJEE, Benodebehari. «Art and daily life», *The Visva-Bharati Quarterly*, New Series, vol. V, parte I, mayo-julio (1939), Santiniketan, pp. 65-68.
- NAG, Arun K. «The painted murals of Santiniketan: a note on their techniques», en J. Chakrabarti, R. Siva Kumar y A. K. Nag (eds.), *The Santiniketan Murals*, Calcuta, Seagull Books, pp. 79-84.
- O'CONNELL, Kathleen M. *Rabindranath Tagore: The Poet as Educator*, Santiniketan, Visva-Bharati, 2002.
- ROMÁN ALISTE, Sergio. *Dimensiones artísticas de la pedagogía en Śāntiniketan: un proyecto internacional en el medio rural bengalí (1901-1951)*, tesis doctoral dirigida por Eva Fernández del Campo y Carmen García-Ormaechea, Universidad Complutense de Madrid, 2015.
- RUSKIN, John. *Las piedras de Venecia*, Valencia, Consejo General de la Arquitectura Técnica de España, 2000.
- SIVA KUMAR, Raman. «A Catalogue of the Santiniketan Murals», en J. Chakrabarti, R. Siva Kumar y A. K. Nag (eds.), *The Santiniketan Murals*, Calcuta, Seagull Books, 1995, pp. 85-94.
- *Santiniketan: The Making of a Contextual Modernism*, catálogo de exposición, Nueva Delhi, National Gallery of Modern Art, 1997.
- «Shantiniketan: una comunidad de artistas e ideas», *India Moderna*, catálogo de exposición, Valencia, IVAM (Institut Valencià d'Art Modern), 2008, pp. 137-141.
- SOM, Sovon. «Santiniketan and the Bauhaus», en AA. VV., *Nandalal Bose. A Collection of Essays*, Nueva Delhi, Lalit Kala Akademi, 1983, pp. 51-58.
- SUBRAMANYAN, Kalpati Ganapati. «The Crafts Movement in Santiniketan», *Arts of Bengal and Eastern India: Crafts of Bengal, Craftsmen at work, Crafts to buy*, catálogo de exposición, Calcuta, Crafts Council of West Bengal, 1982.
- TAGORE, Rabindranath y ELMHIRST, Leonard K. *Sriniketan*, Madrid, Etnos, 1991.
- WILDE, Oscar. *Las artes y el artesano*, Madrid, Gadir, 2010.

Tratando los cuerpos como se merecen.
Poder, enunciación y disfrute colectivo
en la *performance* contemporánea
de Latinoamérica*

Álvaro Navarro Gaviño
Instituto de Historia, CSIC

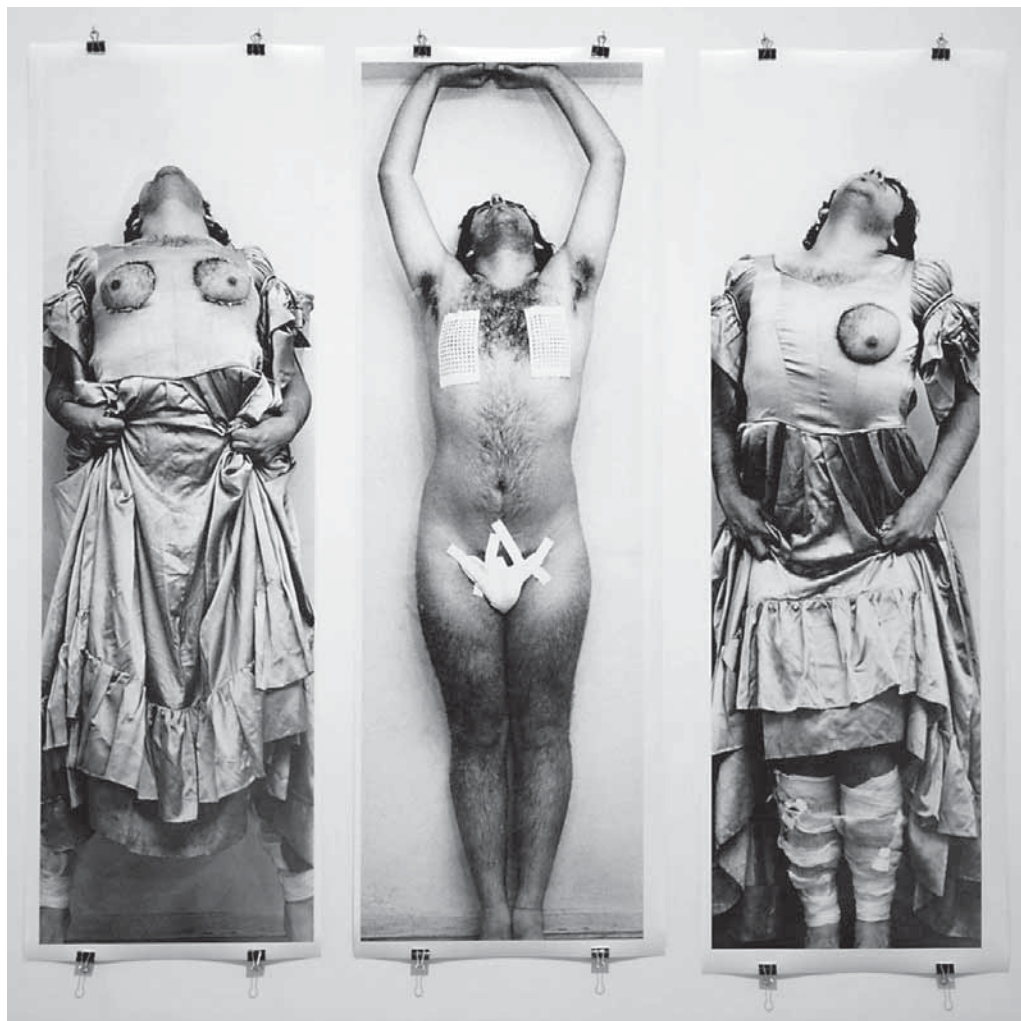


Figura 1

Carlos Leppe, *El Perchero*, 1975. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Introducción. La *performance* y la socialización disidente

Con esta propuesta destacamos el interés de un contexto emergente en la producción de arte contemporáneo ligado íntimamente a procesos de socialización disidente. Hablamos del surgimiento de un panorama conformado por prácticas performativas que dinamizan la expresión de una fuerte noción de comunidad y la reivindicación de objetivos comunes. El recorrido que aquí planteamos cuenta, principalmente, con las perspectivas decoloniales en las prácticas performativas actuales, que tienen su origen en la década de los ochenta y noventa del siglo pasado, como se expresa en los movimientos transfeministas, los cuales tomaron como herramientas la exposición del cuerpo y la fenomenología sexuada de los espacios por su potencia crítica y liberadora para dinamitar las diversas construcciones opresoras que han ido forjándose históricamente en Latinoamérica.

Presentamos, en primer lugar, la importancia de la autopresentación social y de la biopolítica, de la dialéctica entre la propia imagen y la construcción de deseos en los espacios públicos. En este sentido, la idea de repolitizar la práctica artística desde los cuerpos, en su ánimo de intensificar las reivindicaciones sociales desde las artes, de enriquecerlas teniendo en cuenta la multiplicidad identitaria y atendiendo a aquellos sectores que son objeto de discriminación, violencia, marginación y desamparo, nos lleva al análisis de las situaciones de opresión de las sexualidades disidentes y de la formación emancipadora de invertebrados arquetipos conductuales desplazados hasta los bordes del oficialismo cultural. Nos encontramos, en esta línea, con intersticios simbólicos ubicados en las zonas lindantes de lo sórdido, lo prohibitivo y lo *trash-kitsch*, que viven de espaldas a los estamentos consagrados de la cultura de masas, enunciándose desde la precariedad y el fracaso de las promesas de reproducción nacional.

En segundo lugar, subrayar que las nuevas maneras de interactuar con el espacio que aquí planteamos han dado lugar a todo un conjunto de perspectivas estéticas, prácticas políticas, epistemes y flujos que se presentan en espacios públicos y efectúan resonancias sociales con sus movimientos y su transformación. Hablamos de un campo experimental que coordina energías sincrónicas, relacionales y afectivas que entretejen diferentes escalas territoriales y corporales. La puesta en escena de aquellos sujetos que, acompañados desde su propia ambigüedad sexual, subjetiva e identitaria, ingenian herramientas para saturar el consenso social e inauguran una tipología de arte colectivo con la gestación de prácticas aparentemente ilegibles a la par que emancipadoras, configurando así una nueva tradición de discontinuidad, pluralidad e imprevisibilidad. En este sentido, el movimiento y el sentido cotidiano, a la par que festivo, exceden el orden hegemónico del binarismo sexogenérico y del imperialismo cultural en el que fueron educados algunos cuerpos y subjetividades.

Finalmente, la promoción de estos modelos de resistencia, llevados con positividad, ironía y compromiso hasta sus límites, está dando pie, efectivamente, a la constitución de comunidades e identidades más plurales, alejadas del binarismo. Desde ellas se ejer-

* Este texto ha sido redactado en el marco del proyecto de investigación «Estética Fósil: una ecología política de la historia del arte, la cultura visual y los imaginarios culturales de la modernidad» (PIE, ref. 202010E005) del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC).

ce una reivindicación y una lucha potencialmente más radicales y con mayor potencial de transformación que las posturas orientadas a la integración discreta en sistemas de tolerancia. El interés final de estas prácticas comunitarias sería que desde ellas se construyera la única visibilidad posible para sujetos olvidados y negados por injusticias episémicas y hermenéuticas.

Revisión bibliográfica y metodología

La exposición «Perder la horma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina» del año 2012, organizada por la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo y comisariada por la Red Conceptualismos del Sur en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, dio paso a interesantes aproximaciones historiográficas sobre las culturas y los imaginarios políticos activistas desplegados en Latinoamérica durante las crisis surgidas tras las transiciones democráticas. La exposición arranca en 1973, año del golpe militar de Pinochet en Chile; en palabras de los comisarios, «esa fecha simboliza la brutal clausura de una época de expectativas revolucionarias en el continente y el surgimiento de otras gramáticas de acción política».¹ La muestra señalaba la aparición múltiple de nuevos formatos y estrategias productivas del arte y de la política en diferentes puntos de América Latina, sobre todo durante los años ochenta. Entre las nuevas formas de entender el arte y su ensamblaje discursivo con el aparato social, la *performance* cobró especial importancia, ya que se establecía como una herramienta de resistencia contra la violencia sobre los cuerpos de los regímenes dictatoriales y las guerras internas, así como en un testimonio eficaz sobre las experiencias radicales de libertad y la transformación internacional. En una década marcada por diversas tensiones, los materiales y archivos utilizados se movían entre el testimonio del terror y el descaro de la fiesta. En esa paradójica relación, no solo reunían, de manera general, las narraciones y las memorias de las atroces desapariciones masivas y de la violencia estatal que parecían permanecer en silencio tras el creciente acceso al capitalismo internacional, sino que también recogían los impulsos colectivos por idear modos de vivir en continua revolución y su impacto en los panoramas creativos y artísticos de las últimas décadas.

Años después, el título *Eventos del deseo. Sexualidades minoritarias en las culturas/literaturas de España y Latinoamérica a finales del siglo xx* era el resultado de una discusión convocada en Berlín en julio de 2014, en la que se reunieron personas dedicadas a la investigación de muy diversas procedencias. El objetivo principal era trabajar los papeles y las funciones de las sexualidades minoritarias en un período en el que se produjeron decisivos cambios socioculturales y que merecían ser discutidos también de manera minuciosa. La combinación grupal de una serie de voces de origen variado constituyó, según el editor del libro, Dieter Ingenschay, el método más interesante para analizar toda una serie de cartografías políticas después de la caída del Muro de Berlín y del fin de las dictaduras, que permitieron, tan solo inicialmente, el comienzo de las transiciones. Las contribuciones de este volumen presentan un conjunto de relatos heterogéneos y exhaustivos que tienen como objeto de estudio principal aquellas sexualidades «marginali-

1 RED CONCEPTUALISMOS DEL SUR, 2012.

zadas» de las que se hicieron eco al final del pasado siglo y al inicio del nuevo milenio. A partir de las mismas, se expresan una variedad considerable de contextos, subjetividades y posiciones, una continua convergencia entre artes, medios, prácticas simbólicas y teorías críticas que dialogan entre sí y palpitan con los debates políticos, las preocupaciones sociales y las creaciones culturales para informarnos de las tensiones que existían en determinados eventos del deseo.

De este modo, la hipótesis central de este estudio consiste en afirmar cómo el inicio de las crisis de las transiciones democráticas, en tanto que implicaba el fracaso de las promesas de las construcciones nacionales, inauguraba un tiempo de cuestionamiento de los consensos institucionales, legislativos y de las políticas culturales, lo que trajo consigo reivindicaciones sociales por parte de cuerpos y deseos disidentes, contestaciones al *statu quo* de las identidades nacionales y críticas al régimen colonial y a la nueva cultura colonizadora de las ideologías y de los modelos democráticos de Estados Unidos. Estos modelos, lejos de proporcionar una base sólida para la construcción de sociedades plurales, dieron paso a democracias nuevas en las que las crisis, tanto ecológicas como sociales, aparecieron con mayor frecuencia. Sin embargo, con el comienzo de nuevas formulaciones para un mundo cada vez más unipolar, destacamos una línea de pensamiento y acción colectiva de resistencia que se caracterizó por la invención y la reconstrucción de los espacios públicos y privados, así como por la construcción de memorias, modos de vida y prácticas asociadas a ellos. Esta fuerza proporcionaba la posibilidad de ampliar los límites de asimilación y tolerancia desde los márgenes del arte, consiguiendo nuevos territorios simbólicos para el activismo y la inclusión social. Como veremos, muchas de esas experiencias aparecieron en las escenas contraculturales y, en particular, en la disidencia sexual; otras surgieron, a través de los movimientos de derechos humanos, como nuevas formas de protesta en el espacio público.

La performance en la trama de la vida: hacia prácticas y teorías queer

«El trabajo os hará hombres»² fue uno de los lemas difundidos para conseguir la masculinización nacional en Cuba, que usaba el trabajo forzado y el control social como sus principales formas de poder e higiene social. De hecho, en Cuba, uno de los países paradigmáticos de la represión comunista a los homosexuales, se construyeron campos de concentración para los llamados «pájaros», en los que se buscaba curar de la patología y de las conductas impropias. Por esos campos pasaron miles de personas —entre las que se encontraban escritores como Reinaldo Arenas—, quienes soportaron penas de varios meses —a veces años, debido a que la mayoría de los reclusos, al poco de quedar libres, volvían a ser juzgados y condenados— y se vieron obligadas al exilio; probablemente, la situación en Cuba no fue peor que en otros muchos países de América Latina.³

Desde los estudios *queer*, José Esteban Muñoz, autor cubano del libro *Utopía queer* (2009), subrayaba la necesidad de llevar a cabo una progresiva revisión de valores como la utopía y la colectividad por parte de algunos colectivos y en las imaginaciones culturales que se habían vinculado a los homosexuales en todo el mundo. En ese ámbito, la primacía de los discursos institucionales no solo habría establecido una dudosa asociación entre,

2 SIERRA MADERO, 2016.

3 ALCÁZAR Y FUENTES, 2005.

por ejemplo, la homosexualidad y la expansión de la pandemia del SIDA, sino, peor aún, gracias a su poder simbólico y disciplinario, habrían logrado rectificar, redefinir y rearticular los criterios de exclusión contra los que se luchaba desde hacía más de un siglo y que mantenían la ignominia y la confinación de los homosexuales en pequeños grupos aislados, por no mencionar las múltiples relaciones de esclavitud hacia las personas racializadas y los comentados campos de concentración. La incertidumbre se hizo sentir de forma muy especial en la exposición de la sexualidad en el ámbito local, en la que se promovieron multitud de miedos y controversias morales; prejuicios, discriminaciones y negligencias que distaban muchas veces de ser inocentes y provocaron la soledad, el aislamiento y la clausura de algunos colectivos locales. El hecho de que una crisis sanitaria cayese pesadamente sobre poblaciones disidentes, que habían disfrutado de ciertos avances en materia de libertad sexual, es, sin duda, un momento decisivo para nuestro análisis, puesto que obligaba a todo el cuerpo social a repensar las relaciones con la sexualidad, la negociación sobre los riesgos y su poder representativo en las sociedades y sus culturas. De manera general, los estudios y las experiencias que aquí comentamos abordan, por un lado, la paradójica relación entre la exclusión y la disolución de las fuerzas disidentes y, por otro, la resistencia, la reconquista de los espacios y la proliferación de cierta representatividad y denuncia en la literatura y la cultura visual. Esto proporciona, para nuestro estudio, ciertas claves para entender la rearticulación y la reconfiguración de la radicalidad sexual, expresada y ligada a la no reproducción biológica o simbólica. Los estudios *queer* dedicados a los debates sobre la *performance* han dirigido la atención hacia su dimensión artística y su capacidad para poner en escena problemas políticos, como pudiesen ser la diferencia racial y las discriminaciones representacionales según la variedad de género y la dificultad de acceso a los recursos por parte de determinados sectores. Por ejemplo, para Gayle Rubin,⁴ cuyas aportaciones son de vital importancia en este eje de análisis, el arte que acoge el discurso personal no tendría una naturaleza política porque proclame ciertas ideas y formas de entender la subjetividad, sino en la medida en que su funcionamiento irrumpe en la distribución de lo sensible y de lo configurado institucional y culturalmente, generando nuevas conformaciones de la experiencia sensorial que permiten la reconstrucción de los consensos sociales, así como el desempeño social de los sujetos y también de sus ejercicios políticos.

La utilización de la motivación performativa demuestra ser un recurso vital para ampliar las formas de vivir bajo la normatividad —entre el estigma social, la moralidad sexual y la identificación binaria del género— todavía presente en las sociedades actuales. De hecho, utilizada como un símbolo de la identidad y de la pertenencia, permite estrechar una vinculación fundamental —a la par que política— entre las personas homosexuales y las prácticas del travestismo y la prostitución. Es indudable que hay una particular afinidad y un solapamiento entre la identidad y los modos de vida que han sido asignados históricamente a determinadas comunidades, ya que ciertas orientaciones —tanto sexuales como culturales— han sido marcadas con apelativos tales como diferentes, desviadas o extravagantes, circunscribiendo la negatividad de tales senderos. Sin embargo, y contra todo pronóstico, la reivindicación de esta sensibilidad ha funcionado como un elemento para la autoconstrucción a lo largo de la historia desde un ámbito

4 RUBIN, 1989.

estético, por su capacidad de neutralizar la indignación moral y fomentar el sentido lúdico dentro del gusto y de los patrones preestablecidos de la estética hegemónica. De esta manera, distintas sociedades y grupos crearon sistemas alternativos para evaluar el gusto y el valor —no necesariamente referido al buen gusto— y establecer códigos comunes basados en diferentes grados de extravagancia, esfuerzo, ambición y pasión. Esta fuerza reivindicativa, basada en la teatralidad de la vida y en los códigos culturales, sería posteriormente reinterpretada desde la performatividad en la configuración del género de Butler (1990) y las artes *queer* del fracaso de Halberstam (2011). A pesar de su evolución dentro de difíciles procesos de asimilacionismo, su posicionamiento e interacción supusieron una reelaboración constante de un movimiento revolucionario en las artes, interpelado por una visión utópica de una política y un gusto por la imaginación y la necesidad de (re)inventar y desalinear estructuras formales y de seducir al mundo con nuevas formas posibles, liberando a los cuerpos de los imperativos de la naturaleza y abriendo el universo simbólico a la posibilidad.

Una perspectiva importante en la actualidad, dentro del estudio de estas cartografías, a la par políticas y artísticas, sería la fenomenología *queer* propuesta por Ahmed,⁵ cuya aproximación a la interacción de los sujetos disidentes con los espacios geográficos y simbólicos apunta a una ética del desvío —sexual y reproductivo— como política de la desorientación del orden impuesto y de sus discursos. Para ello, dedica un análisis detallado al fenómeno *queer*, a sus condiciones de emergencia, sus características, su horizonte o su potencialidad subversiva del orden sexual, y, desde los análisis de Judith Butler sobre la performatividad, recupera la genealogía emocional del concepto. Así, con su aportación, enriquece el debate sobre las sexualidades en las teorías actuales —los estudios *queer*, la teoría feminista, los estudios poscoloniales, los estudios de género, etc.— y añade una reivindicación de la sensibilidad reprimida, funcionando como un elemento para la autoconstrucción, desde un ámbito estético y político, por su capacidad de neutralizar la indignación moral y fomentar el sentido lúdico dentro de la estética y de la visibilidad hegemónica. El abanico de posibilidades que se abrió desde estos marcos interpretativos supuso cierta noción de la vida y de la interacción social como un «acto en escena»,⁶ en el cual, la exposición del cuerpo y el descaro de la identidad funcionan como uno de los principales elementos artísticos que permitirían desarrollar un acto disruptivo. En este sentido, los espacios que ocuparían los sujetos estarían previamente contruidos por el aparato simbólico de la heterosexualidad institucionalizada. En el caso de las sociedades latinoamericanas, sus lugares y objetivos utópicos nacionales estarían contruidos, principalmente, desde la colonialidad y, además, desde la primacía heterosexual occidental. Así, tan solo quedarían una serie de contraespacios como lugares posibles que habitar y que, de alguna manera, están destinados a ser borrados o neutralizados, lo que conlleva también el fracaso de su propia desviación utópica. No puede ignorarse que el territorio, al igual que el cuerpo, es un punto de partida material y concreto para la existencia humana y, por tanto, es crucial en cualquier intento por reclamar la reexistencia. En este sentido, la «performatividad», como concepto que implica cierta revelación de la subjetividad y una forma de existir, no concibe la *performance* como un gesto intrínsecamente artístico o teatral, sino como algo que impregna la trama del mundo social, político y material para ampliar sus fronteras. La estética performativa

5 AHMED, 2019.

6 BUTLER, 2005.

latinoamericana habría tenido un componente especialmente político al llevar consigo, de manera implícita, la generación de una forma de disenso con los aparatos simbólicos de los Estados y sus modelos de representatividad, participación y distribución del capital, permitiendo activar un funcionamiento y un marco locativo diferentes de los espacios urbanos y públicos. En definitiva, el acercamiento a estos fenómenos dialoga con las producciones de la visibilidad social *queer* disidente a lo largo de las épocas —es ante todo una actuación de identidad y no meramente un momento de despliegue irónico— y sus batallas en la actualidad, abriendo un espacio interesante para que distintas comunidades encuentren lenguajes y códigos de una cultura propia, un medio de expresión fuera de las restricciones de la sociedad dominante, con un valor especialmente conmovedor tras la construcción de la solidaridad en tiempos de represión.

Biopolítica y estética de la existencia

Desde mediados de la década de los setenta del siglo pasado, en paralelo a una creciente aparición de las «minorías sexuales», una serie de propuestas artísticas situaron el cuerpo sexuado como dispositivo de activación poética y política. Este giro se ha atendido, sobre todo por parte del activismo y del mundo creativo, a través de productos culturales que trabajan sobre y desde la precariedad y la idea de la biopolítica. Por ejemplo, el caso de Carlos Leppe se incluye dentro del grupo de artistas que, alejados de una normativa estética y de una institucionalidad artística, tomaron una actitud de constante cuestionamiento al arte, a su representación y a la problemática de sus producciones. En su caso, Chile compartía varios aspectos —en menor o mayor medida— con toda Latinoamérica, pero quizá uno de los más fuertes fuera la discriminación que existía hacia las personas disidentes y el interés de su transición política. La instalación de *El Perchero* (1975) (figura 1) aludía con agudeza a la violencia y al sufrimiento de los cuerpos por la represión de la dictadura. La pose y la cosmética utilizadas en la performatividad de precariedad y de género desafiarían la norma heterosexual y la legalidad visual. Así pues, durante los años posteriores, diferentes colectivos comenzaron a recurrir a esas estrategias para dismantelar los imaginarios oficiales de las instituciones —como pueden ser la simbología de la bandera, los escudos, los discursos y los estereotipos— y para cuestionar con su propio cuerpo la subsistencia de marcados déficits sociales y dinámicas de exclusión y de racismo, entre otros.

Se abría, así, un nuevo paradigma estético marcado por el desplazamiento que sus propuestas generaban en los discursos y en las sensibilidades, en sus públicos y en las dinámicas con los espacios, desarrollando también nuevas metodologías colaborativas y posibilidades de participación, como podían ser la impronta festiva y la utilización del humor como herramienta crítica en el *happening* o la realización de actividades e intercambios en espacios no convencionales, fuera de los circuitos artísticos oficiales, en los que se cruzaban, de un modo novedoso, experimental y disruptivo, el arte, el cuerpo y la política. Por estas razones, la práctica de la *performance* llama nuestra atención y es pertinente estudiarla con detenimiento, ya que posee las cualidades necesarias para evidenciar la desigualdad y los instrumentos del poder desarrollados durante la Modernidad, lo que nos permite analizar cómo, desde entonces, este arte de acción abarcaba una compleja y heterogénea gama de planteamientos sobre el cuerpo y su inserción en modelos representativos y políticos de diferentes contextos, desde espacios museísticos a espacios más de

carácter lúdico y comunitario, en los que se desarrollan las sexualidades, su placer y las luchas por la representación disidente en Latinoamérica. El linaje estético de la biopolítica es, así, un proceso de amplitud cognitiva y de transformación semiótica de la representación, cuyos métodos resultan poco usuales. Un asunto de interés en la recuperación de esta historiografía es que sus ejercicios de resistencia y de conceptualización permiten todavía ahogar la determinación unilateral y binaria de los géneros sexuales a través de la insistencia en la utilización de dobles sentidos y actitudes paradójicas.

Locas que importan: Las Yeguas del Apocalipsis

El gesto fue simple pero efectivo: en plena calle Macul, Pedro Lemebel y Francisco Casas se quitaron la ropa, se montaron sobre la yegua que traían desde Peñalolén y atravesaron la entrada del campus Juan Gómez Millas, en lo que se conoce como la *Refundación de la Universidad de Chile* (figura 2); pero esta acción fue mucho más que eso. La atrevida *performance* de 1988 marcó el inicio de un nuevo colectivo de arte que sacudió la escena local. Bautizados como Las Yeguas del Apocalipsis, Lemebel y Casas comenzaron a interrumpir presentaciones de libros y diversos espacios con sus atrevidas acciones que defendían los derechos humanos y que hablaban abiertamente de la homosexualidad de sus dos miembros. Si, en los años ochenta, las *performances* de Las Yeguas fueron poco conocidas e incluso marginadas por los integrantes de la Escena de Avanzada,⁷ que las veían con recelo, las últimas acciones de Lemebel mantenían ese espíritu subalterno que lo caracterizaba, fuera de los espacios que ocupaban sus contemporáneos. Sus *performances* siempre estuvieron destinadas a un ámbito más personal y privado, puesto que no pretendía ganar fama ni validarse como artista. No obstante, la intensificación del cuerpo presente y su paseo sin inhibición por las calles dotaban a las intervenciones de Lemebel y Casas de un carácter de acontecimiento con el poder de paralizar a los agentes sociales o motivarlos, lo que permite identificar su producción con las claves de la *performance* como una toma de posición, especialmente desde el contexto del hemisferio Sur, ya que permitió crear conceptos disensos con los centros internacionales del arte. Las Yeguas tuvieron una postura crítica frente al sistema artístico y desconfiaban de sus rótulos y modelos de validación, de modo que entraban y salían tácticamente de la categoría *performance*. De hecho, no se inscribieron en el relato de ninguna tradición artística o literaria, ya que su práctica fue desplazándose fuera de las instituciones del arte, privilegiando lugares alternativos y el espacio público de la ciudad. Es así como Lemebel hace de la marica y la loca un posicionamiento político. Fernando A. Blanco escribe que «el artista se convierte en dos sujetos: el escritor que cuenta el sufrimiento de las periferias y la loca «performera» que narra atrocidades a través de su cuerpo».⁸ Sin embargo, Lemebel, como artista, se rebela a todas las clasificaciones y encasillamientos, y su práctica permite irritar incluso las nociones y las perspectivas que pudieran explicar su proyecto estético y sus elecciones existenciales. Un asunto fascinante de la obra de Lemebel es que su modo de vida no está constituido desde el afán de ser un escritor o un intelectual, sino más bien todo lo contrario, desde la resistencia a la pertenencia a esos grupos y la reivindicación de la loca como un sujeto que tiene voz, agencia y deseos.

7 RICHARD, 1987.

8 BLANCO, 2020.



Figura 2

Las Yeguas del Apocalipsis, *Refundación de la Universidad de Chile*, 1988. Santiago de Chile, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

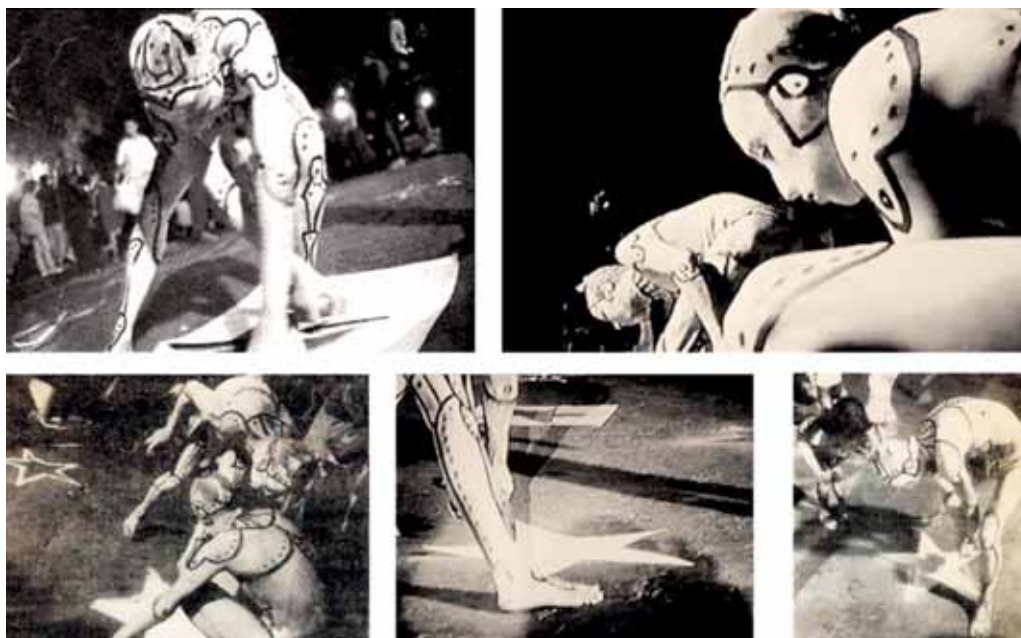


Figura 3

Las Yeguas del Apocalipsis, *Estrellada San Camilo*, 1989. Santiago de Chile, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

La legitimación de la loca se produce a partir de su condición de extrañeza, de no pertenecer, de ser siempre un cuerpo que no tiene cabida en ninguna estructura social normativa (figura 3). Logró lo que otras propuestas tan solo hicieron superficialmente: usar la marginalidad como un medio de producción cultural. Inventó un lenguaje propio para satisfacer las ambiciones de representación disidente, combinando lo popular, lo teórico y lo indígena, acercando el poder al placer, la crudeza disidente y la ternura de las gentes, asuntos que se perfilan en un lenguaje que se desmarca de cualquier estilo estable.

De la palabra al gesto y viceversa

A través de su trabajo, en el que convergen inspiraciones literarias que se incorporan radicalmente en su actitud performativa, se manifiesta la urgencia de dispersar los códigos y las normativas binarias que se habían distribuido también en el pensamiento y en el activismo de las minorías.

La obra *Loco afán. Crónicas de sidario*⁹ va más allá del contagio de la enfermedad en sus protagonistas, también apunta a la responsabilidad gubernamental en la propagación de esta pandemia (figura 4). Por ello, las aportaciones de Lemebel vienen a mofarse de estos estigmas, mostrando cuerpos travestidos que insultan y ensucian a una sociedad arraigada en sus tradiciones, impidiendo ver más allá de su mundo convencional o de

9 LEMEBEL, 2000.



Figura 4

Joanna Reposi Garibaldi, *Lemebel*, 2019. Documental biográfico premiado en el Festival de Mar del Plata.

las promesas de algún futuro. Como vemos a través de estos ejercicios de Lemebel, el pesimismo de su prosa pareció identificar la decepción de la democracia, y no parecía probable que la representación necesaria de las personas disidentes —tanto seropositivas, racionalizadas o con diversidad funcional— se diese sin una transformación radical de la estructura económica del mundo y del disfrute de sus subjetividades en los espacios públicos. De esta manera, desde el nivel puramente funcional, la fenomenología que surge tras posicionar su cuerpo en las calles implica una participación precaria a la vez que radicalmente simbólica, en la que se articulan reivindicaciones múltiples y una lectura muy sugerente de su práctica que se vincula a lo representativo y a la experiencia de una vida excluida por vivir. El resultado que desencadena su intento de rebeldía constante es el de configurar su cuerpo como una de las pocas herramientas que se hallarían a su disposición para dismantelar los sistemas culturales sustentados en una sexualidad obligatoria que debía aceptarse estratégicamente para eludir represalias. Esto confirma una condición que, cada vez de manera más estrecha, vincula a los cuerpos con la potencia de su situación en el mundo por la orientación de sus vidas. El caso de Lemebel es importante porque representa justo lo contrario a la invisibilización histórica, representa la exposición y la celebración de no estar incluido en la fiesta heterosexual y la apertura a dejarse seducir por formas ambiguas e interdisciplinarias.

Al igual que ocurre con el relato *El salón de belleza* (1994) de Mario Bellatín, escrito algunos años después, el sarcasmo amargo es, sin lugar a dudas, un elemento esencial del lenguaje de la literatura latinoamericana sobre el SIDA, lo que queda demostrado en los apelativos que utiliza Lemebel para sus protagonistas contagiados, con el objetivo de diferenciarlos según su personalidad: entre otros, La Insecti-Sida y La Ven-Sida. Estos pseudónimos muestran el vaivén entre el pesimismo y la humorística que acompañan a

las vidas de sus personajes desde que se enteran de que tienen una enfermedad incurable hasta que pasan a transformarse en verdaderos guerreros en una lucha contra el enemigo invencible: tanto la enfermedad como la ignorancia y los prejuicios de las sociedades. Una lucha que estaba perdida desde el principio, pero que no le impidió seguir teniendo un espíritu libre y temerario para enfrentar las dificultades y los placeres de la vida. Esto ocurre frecuentemente en la obra literaria de Lemebel, en la que sus personajes parecen luchar contra una fatalidad omnipresente en sus destinos, transformándose en casos perdidos y en el foco perfecto para las políticas de higienismo social. Sorprendentemente, los personajes optan por no sentirse como desahuciados y escogen concentrarse en la lucha por la supervivencia; pero, para ello, es esencial la presencia de lazos afectivos. No podemos decir que no haya miedo a la muerte en los personajes porque se aferren a la vida que conocen y prolonguen su agonía debido a la exclusión de distintos contextos, la propia enfermedad es la razón de que pase de ser un problema a un aliciente para crear otras comunidades, amar aún más la vida y motivo suficiente para tener la libertad de decidir (algo). De esta manera, y como ya se ha comentado, desde el nivel puramente técnico-funcional, emplazar su cuerpo en las calles pasa de un nivel precario a un nivel simbólico, convirtiéndose en un aparato con la capacidad de articular una cartografía (re)presentacional entre imagen y reivindicación, una lectura y un acto de escritura, entre lo representativo y la experiencia vital, que confirma sensiblemente una condición ambigua y loca al mezclar, de manera cada vez más estrecha, los cuerpos y la potencia de su situación en el mundo. Todo ello supone una deslocalización de la autoría que pone en jaque, nuevamente, el mito del artista, pero que, a su vez, conlleva una serie de complicaciones para el rígido sistema de derechos predominante, especialmente en los casos de retribución, distribución y archivo. Así y todo, habla sobre una admirable capacidad de adaptación que ayuda a subsistir bajo el impulso de las nuevas tendencias opresoras dentro de un mundo que repudia los cuerpos en distintos grados según sus formas y sus maneras de encauzamiento vital. Y es así como en el año 2014, cuando el cáncer hacía estragos en su cuerpo, el autor de *Tengo miedo torero* (2001) reunió las fuerzas para ejecutar *Desnudo bajando la escalera* (figura 5). Se plantó en las escaleras del Museo de Arte Contemporáneo de Chile y, tapado con un saco de lino, rodó por el suelo ardiendo en llamas. En el desarrollo de esta *performance* se ignoraba que Pedro Lemebel iba a sucumbir pocos meses después a causa de un cáncer de laringe que le había robado la voz. Sin embargo, podemos decir que solo sucumbió «en un sentido literal», porque sabemos que actualmente su mensaje incendiario y contrahegemónico sigue teniendo una repercusión fundamental entre muchas de las personas que nos dedicamos al controvertido tema de las sexualidades consideradas minoritarias.¹⁰

Desde luego, con el intento de romper con los efectos de la disciplina institucional, se abría un mundo lleno de riesgos que no habría sido necesariamente diseñado para el particular disfrute de cuerpos sedientos de emancipación. En este sentido, a través del caso de Lemebel, que vincula de distintas maneras y bajo diferentes lecturas la biopolítica, el arte y la subjetividad, los formatos corporales disidentes asumen su papel como medio de contestación social, encontrado su poder a través de la demostración de los afectos y de las consecuencias de vivir al margen como una permanente crítica a las culturas insti-

10 NAVARRO, 2021.



Figura 5

Pedro Lemebel, *Desnudo bajando la escalera*, 2014. Santiago de Chile,
Museo de la Memoria y los Derechos Humanos

tucionalizadas y a los aparatos simbólicos de los Estados. El resultado que desencadena su intento de rebeldía constante, anclado en gran parte en la transmutación fisonómica —los adornos, los aparatos y el travestismo en general—, es el de configurar su cuerpo —el desarrollo de la oposición política encarnada— como una de las pocas insignias que se hallarían a su disposición para descentrar el poder y cambiar los acontecimientos políticos, dismantlar los sistemas culturales sustentados en el poder absoluto o disentir de una sexualidad obligatoria que debiera aceptarse estratégicamente para eludir represalias.

Conclusiones: comunidades dislocadas. Transiciones y diversificaciones

El concepto de comunidad ha sido reivindicado de manera intensa, desde las últimas décadas, en las investigaciones académicas y a través del pensamiento de Hannah Arendt (1958) o Zygmunt Bauman (2001), reclamando el potencial subversivo que reside especialmente en la alianza de las masas sociales. Todas las reflexiones que hemos comentado hasta ahora conforman una especie de itinerario que, si bien reclaman la cualidad heterogénea de las sociedades y toman distancia de la homogeneidad y de lo normativo, también intentan remediar la amnesia estandarizada de una comunidad global que parecía permanecer pasmada ante los destellos de un homonacionalismo occidental y silenciada bajo el poder de las dictaduras que aún permanecía en las discutibles democracias, así como en los métodos de enunciación y de placer de las sociedades. Frente a la admisión normalizada de estilos de vivir en formato *queer*, varias propuestas aquí comentadas reclaman en paralelo la necesidad de reconocer y criticar una norma *queer* que se consolidó, asimiló, institucionalizó y mercantilizó en el «Norte global» y serviría como modelo para otras comunidades y proyectos políticos de diferentes lugares del mundo. De este modo, la *performance*, en razón de su índole contestataria y marginal, ha devenido, como forma de expresión artística, en uno de los medios idóneos para comunicar esa constante insatisfacción que puede provocar en algunos la injusticia e inhumanidad propias del sistema en el que vivimos y ofrece, generosa, las vías adecuadas para su denuncia, no

en ámbitos de imposibilidades, sino allí donde está la gente, en aquellos lugares en los que las sensibilidades aproximan el poder al placer. Desde estos movimientos se ejercen una reivindicación y una lucha potencialmente más radicales y con mayor posibilidad de transformación que las posturas orientadas a la integración discreta en sistemas de tolerancia, y propician que la *performance*, en cuanto tipología de arte, se convierta en un medio idóneo para la búsqueda de gestos placenteros cada vez más inclusivos y revolucionarios. Este tipo de activaciones tiene mucho que ver con cuestionar los consensos sociales, es decir, la reflexión de lo común es un elemento protagonista de gran parte de este tipo de prácticas que, desde nuestra aproximación, no solamente reflejan las opresiones y las consecuencias alojadas tras las crisis democráticas, sino que también aportan una interesante reflexión que repiensa lo común, a través de lo que se nos impone, como el aparato simbólico compartido desde antes de los saltos democráticos. Así, intensificar las reivindicaciones sociales desde las artes, de enriquecerlas teniendo en cuenta la multiplicidad identitaria y atendiendo a aquellos sectores que son objeto de discriminación, violencia, marginación y desamparo, nos ha llevado al análisis de intersticios simbólicos ubicados en las zonas de lo sórdido y de lo prohibitivo, como en el caso de Las Yeguas del Apocalipsis, quienes han dejado una interesante inspiración para artistas y activistas como Hija de Perra y su grupo Indecencia Transgénica o las recientes aportaciones en el ámbito de las producciones de *performance* y audiovisual de Arca (figura 6), que viven de espaldas a los estamentos consagrados de la cultura de masas, enunciándose desde la precariedad.

Hemos podido subrayar, así, las nuevas maneras de interactuar con el espacio, como pudiesen ser las sensibilidades no binarias en la actualidad, las cuales están dando lugar a todo un conjunto de perspectivas estéticas, prácticas políticas, epistemes y flujos¹¹ que se presentan en espacios públicos y efectúan resonancias sociales con sus movimientos y su transformación. La puesta en escena de aquellos sujetos que, acompasados desde su propia ambigüedad sexual, subjetiva e identitaria, ingeniaron herramientas para enunciarse, inauguraron una tipología de arte colectivo con la gestación de una nueva tradición de discontinuidad, pluralidad e imprevisibilidad. La promoción de estos modelos de resistencia en plataformas públicas en la actualidad, llevados con positividad y compromiso, está dando pie a la constitución de comunidades e identidades más plurales alejadas del binarismo, como pueden ser las comunidades transfeministas. De esta manera, la enunciación y la capacidad de mostrarse sin miedo fuera de los estándares tradicionales está permitiendo fomentar una percepción positiva del propio cuerpo —un vivir felizmente en cuerpos imperfectos—, escapando de las inseguridades respecto a la percepción personal y exhibiendo una imagen que celebra la diferencia, la riqueza propia de la infinita diversidad corporal. Esta transgresión supone la amplificación de una fuerza que actúa en el espacio relacional, lingüístico y social y que pone en relación unas posibilidades que perceptivamente estaban clausuradas.

No obstante, no debemos olvidar que, como plantea Dieter Ingenschay: «No puede haber uniformidad, sino tensiones y discusiones dentro de las respectivas naciones, y que las transiciones de los conceptos y las prácticas, así como sus rupturas y continuidades pueden variar considerablemente de país en país, de región en región, de poblado

11 SOLÁ Y URKO, 2018.



Figura 6
Hart Lëshkina, *Arca*, 2020.

en poblado, de barrio en barrio y, cómo no, de persona en persona».¹² Frente a la teoría *queer* erigida en los países angloparlantes por referentes como Butler o Halberstam —colonizadores de subjetividades y lenguajes—, en la mayoría de ocasiones tomada como patrón universal, debemos destacar el gran trabajo potenciador que se concentraría en los países latinoamericanos, los cuales elaboraron feroces críticas y herramientas contra las dictaduras del momento; inmensas aportaciones conceptuales de las transiciones políticas en las culturas populares y literarias y su poder relacional en tiempos movedizos; la distancia de la homogeneidad social y lo normativo como intento para remediar la amnesia estandarizada de una comunidad global que parecía permanecer pasmada ante los destellos de un homonacionalismo occidental o la reivindicación de la subalternidad absoluta, abrazando los cuerpos más precarios como grandes exponentes alternativos que sirvieran para corregir los posibles errores y las desigualdades que se entrometían en la matriz teórica de voces intelectualizadas. Tanto es así que, en diferentes partes del mundo de lo real y de lo simbólico, se hizo funcionar de otras maneras y practicarse a través de otros lenguajes y motivaciones, permitiendo, de ese modo, construir otros pasados con la fuerza de voz suficiente como para cambiar en muchos casos los presentes y generar futuros diversos y positivos. En definitiva, el fenómeno performativo que hemos trabajado aquí dialoga con las producciones de la visibilidad social *queer* —ante todo una actuación de identidad y no meramente un momento de despliegue irónico— a lo largo de las épocas y sus batallas en la actualidad, abriendo un espacio interesante para que distintas comunidades encuentren lenguajes y códigos de una cultura propia, un medio de expresión fuera de las restricciones de la sociedad dominante y con un valor especialmente conmovedor tras la construcción de la solidaridad en tiempos de represión. La re-existencia de estos cuerpos excede el proceso de la interpretación historiográfica, como reclamaba ya Sontag en la década de los años ochenta: «En lugar de una hermenéutica, necesitamos una erótica del arte»,¹³ porque, antes que una sensibilidad, la *performance* es una manera de seducir.

12 INGENSCHAY, 2018, p. 85.

13 SONTAG, 1984, p. 50.

BIBLIOGRAFÍA

- AHMED, Sara. *Fenomenología queer. Orientación, objetos, otros*, Barcelona, Bellaterra, 2019.
- ALCÁZAR, Josefina y FUENTES, Fernando. *Performance y arte-acción en América Latina*, México, Ediciones sin nombre, 2005.
- ARENDT, Hannah. *The Human Condition*, Chicago, The University of Chicago Press, 1958.
- BAUMAN, Zygmunt. *Community. Seeking Safety in an Insecure world*, Cambridge, Polity Press, 2001.
- BLANCO, Fernando. «“No es puro cuento”. La vida imitada. Narrativa, performance y visualidad en Pedro Lemebel», *Revista Chilena de Literatura* 103, mayo (2021), Chile, pp. 753-758.
- BUTLER, Judith. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*, Barcelona, Paidós, 2005.
- HALBERSTAM, Jack. *The Queer Art of Failure*, Durham (NC), Duke University Press, 2011.
- INGENSCHAY, Dieter. *Eventos del deseo: sexualidades minoritarias en las culturas-literaturas de España y Latinoamérica a fines del siglo xx*, Bibliotheca Iberoamericana, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana Editorial Vervuert, 2018.
- LEMEBEL, Pedro. *Loco afán. Crónicas de sidario*, Barcelona, Anagrama, 2000.
- MUÑOZ, José Esteban. *Utopía queer. El entonces y allí de la futuridad antinormativa*, Buenos Aires, Caja Negra Editora, 2019.
- NAVARRO GAVIÑO, Álvaro. «Dieter Ingenschay (ed.) (2018). Eventos del deseo. Sexualidades minoritarias en las culturas/literaturas de España y Latinoamérica a finales del siglo xx, Bibliotheca Ibero-americana. 271 páginas», *Revista Complutense. Estudios LGBTIQ+, Comunicación y Cultura* 1, junio (2021), pp.115-118.
- RED CONCEPTUALISMOS DEL SUR. *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012.
- RICHARD, Nelly. *Arte en Chile desde 1973*, Santiago de Chile, FLACSO, 1987.
- RUBIN, Gayle. «Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad», en Carole Vance (comp.), *Placer y peligro. Explorando la sexualidad femenina*, Madrid, Revolución, 1989.
- SIERRA MADERO, Abel. «“El trabajo os hará hombres”: masculinización nacional, trabajo forzado y control social en Cuba durante los años sesenta», *Cuban Studies* 44 (2016), Pittsburgh, pp. 309-349.
- SOLÁ, Miriam y URKO, Elena. *Transfeminismos. Epistemes, fricciones y flujos*, Navarra, Txalaparta, 2018.
- SONTAG, Susan. *Contra la interpretación y otros ensayos*, Barcelona, Seix Barral, 1984.

Sobre los límites de la creación colectiva: gestos comunes y derechos de copia

Iñaki Estella Noriega

Universidad Complutense de Madrid

Si nos dejáramos llevar por los apologetas de la producción digital, sería fácil afirmar que Internet y las nuevas tecnologías han sido protagonistas del apogeo de la producción colectiva basada en la colaboración, el reciclaje y los distintos grados de cita, desde el plagio hasta el pastiche. YouTube está lleno de vídeos remezclados y parodias de todo tipo —unas más accidentadas que otras—, e infinidad de imágenes de películas son seleccionadas para hacer memes muy atrevidos e intervenciones sobre materiales preexistentes de todo tipo. Es importante tener en cuenta que este tipo de materiales son subidos a la red sin tener asignado ningún tipo de autoría. Su carácter anónimo es absolutamente esencial, prácticamente una prerrogativa básica para su libre circulación. Del mismo modo, esta circulación está basada también en la intervención: una intervención más chistosa, divertida o sorprendente es lo que asegura su carácter viral, por lo que la autoridad ya no es ejercida por la figura del autor, sino más bien por el tipo de intervención que se produce. Participar, modificar, alterar materiales preexistentes hace que tengan circulación a pesar de ser anónimos. Facebook, Youtube, Instagram, Flickr y todas las redes sociales están plagadas de imágenes recombinadas, montajes, *remakes*, apropiaciones y reinterpretaciones que hacen que los precisos límites entre la autoría y la novedad se desvanezcan de modos constantemente reformulados. En este nuevo paisaje cultural, la colaboración y la producción colectiva, conceptos esenciales que motivan esta publicación, se han convertido en dos paradigmas dominantes.

En cierta media, esta situación permitiría certificar aquello de que las nuevas tecnologías suponen el triunfo definitivo de varias propuestas esenciales de la tradición vanguardista. Así, la web 2.0 contribuiría a cumplir el sueño de la comunicación que Bertolt Brecht imaginó para la radio entre finales de la década de los años veinte y la de los treinta del siglo xx: que se convirtiera en un medio de comunicación bidireccional que hiciera de este aparato, no solo un receptor, sino también un emisor, tal y como hacen todas las aplicaciones de Internet. Del mismo modo, los usos de Internet parecen llevar a cabo el lema de la muerte del autor y el consecuente nacimiento del lector esgrimido por Roland Barthes en las páginas de la revista *Aspen*, en un número dedicado al minimalismo y editado en 1967 por Brian O'Doherty, famoso por su texto sobre la ideología del espacio museístico. Incluso el lema del *mail-artista* Ray Johnson, «por favor, agregue y devuelva», ilustra muy acertadamente cierto modo de proceder característico de la creatividad de las redes sociales. Si seguimos estas líneas podemos pensar que Internet ha servido para escenificar el triunfo de la vanguardia. Una vanguardia utópica que hace de la creatividad una práctica compartida y desjerarquizada en la que la calidad estética es marginada en favor de la participación por el hecho de

la participación; una utopía que encuentra en la creatividad generalizada uno de sus más relevantes propuestas. Internet generaliza la creatividad colectivizada, o al menos eso parece.

Yochai Benkler, uno de los apologetas de la web 2.0, llevó hasta el extremo las implicaciones colectivizadoras a las que acabamos de referirnos en un texto publicado en 2006, en el que se enfrenta a las implicaciones económicas de esta situación. Según este autor, Internet ha supuesto la definitiva implantación de un nuevo modelo de producción que desafía la anticuada estructuración empresarial al basarse en el trabajo colectivo entre iguales. Su ejemplo paradigmático son los programadores informáticos, que epitomizan al trabajador deslocalizado al colaborar en línea para obtener un programa mejorado —o al menos actualizado— que cumpla con unas funciones nuevas que constituyen la razón que motiva dicha colaboración. En dicho texto, Benkler establece una constante comparación entre las empresas de lo que llama «el viejo modelo capitalista» —jerárquicas, verticales, que obedecen las directrices del director y guiadas por el beneficio económico— y las del nuevo modelo productivo inaugurado por Internet: reticulares, constituidas por una diversidad de puntos con el mismo valor, y horizontales, en las que el diálogo informado y crítico es esencial para poder participar. De hecho, estas características actualizaban en el mundo digital los modelos de participación herederos del lema punk «hazlo tú mismo/hazlo con otros». Si, a finales de los setenta del siglo pasado, este modelo, basado en el proceso de desprofesionalización (*de-skilling*) de gran parte de la neovanguardia, permitió que jóvenes de clases no favorecidas socialmente produjeran una subcultura en la que se sintieran reconocidos, hoy, la capacidad de alterar programas informáticos parece revivir la inversión de las normas dominantes parentales de antaño. Sin embargo, la red permite que la colaboración esté mucho más desarrollada: donde antes el *pub* y la sala de conciertos provocaban afinidades electivas, hoy es el globo en el que se está escenificando una cooperación sin precedentes; convirtiéndose, de este modo, en un valor absoluto, incluso por encima de la monetarización del trabajo. Participar es hoy, en efecto, la nueva moneda de cambio.

En dicha publicación, de hecho, Benkler compara este auge de la cooperación y de los modelos productivos basados en la participación con los procomunes, término con el que tradicionalmente se ha designado a los territorios que eran trabajados indistintamente por los miembros de ciertas comunidades medievales. En inglés se lo conoce por *commons*, haciendo referencia al mismo tipo de propiedad colectiva, de ahí que, en ocasiones, el vocablo empleado en español sea el de «comunes». En sus dos acepciones, el concepto se ha convertido, en los países hispanoparlantes, en una referencia esencial en el pensamiento contemporáneo: todo teórico social que se precie lo emplea produciendo una diversidad inabarcable de planteamientos y propuestas. El debate generado en torno a los comunes constituye, a día de hoy, un terreno imposible de demarcar, habida cuenta de la cantidad de participantes y de diferentes posiciones. Para Benkler, este concepto es esencial en sus ideas y, de hecho, se ha convertido en uno de los teóricos que lo han encapsulado hasta el punto de prácticamente mimetizarse con él, en particular en la dimensión digital. Su interpretación del común es, sin embargo, concreta, ya que, para él, el concepto tiene unos límites muy precisos al referirse a la producción colectiva, abierta y reticular que permite la desestructurada organización de Internet. Para Benkler, lo común es un término de una enorme potencia, dado que supone el cuestionamiento de uno

de los conceptos clave en la teoría económica capitalista: la propiedad privada. Como dice en su texto: «La característica principal del procomún es que, a diferencia de lo que ocurre con la propiedad, nadie posee el control exclusivo del uso y disposición de cualesquiera de sus recursos particulares».¹

Escribiendo después del derrumbe de las *dotcom*, pero antes del fiasco de Cambridge Analytica, el verdadero objetivo de Benkler consiste, no tanto en teorizar sobre la naturaleza de la creatividad colectivizada propiciada por las nuevas tecnologías, sino más bien en señalar cómo estas crean un nuevo modelo de producción y valorización cuyos efectos pueden regenerar y actualizar la organización empresarial llevándola al siglo XXI. El título de su libro no deja lugar a dudas sobre su verdadera intención: *La riqueza de las redes*, un remedo del famoso texto fundacional *La riqueza de las naciones* de Adam Smith. En cierto sentido, a lo largo del libro de Benkler se deja ver cómo el procomún es uno de los logros esenciales de la economía digital, cómo este se convierte en un elemento fundamental. Un objetivo esencial del que no existe alternativa de ningún tipo: los usuarios, participantes y colaboradores producen el procomún. Por ello mismo, no existe un afuera del procomún: participar en él —en su gestación o en su uso y disfrute— es la única manera de estar vinculado al mismo; por decirlo de otro modo, la no participación implica la exclusión: quienes no producen ni usan el procomún no tienen ninguna relación con él, ni de responsabilidad, ni de manejo, ni de puesta en valor. En una fórmula que prácticamente se ha convertido en una moneda de cambio, lo procomún defendido por Benkler se opone tanto a lo privado, como hemos visto anteriormente, como a lo público; y, de hecho, su ataque a cualquier tipo de relación con el Estado, enunciada al principio del libro,² se pretende como una defensa de un anarquismo con el que el autor se identifica, si bien es exactamente esa parte del anarquismo la que, desnudada de cualquier otra connotación, coincide con el neoliberalismo extremo.

Benkler es tan solo uno de los muchísimos defensores del término procomún, como se ve, una alternativa frente a lo público y lo privado en el que lo autogestionario tiene mucha relevancia. Y ha de afirmarse que el éxito en la circulación del término ha ocultado las diferencias que se esconden tras él: lo procomún no tiene las mismas implicaciones en la versión de Benkler que en la de Toni Negri y Michael Hardt, en la de Silvia Federici o, incluso, en la del Banco Mundial, que también ha empleado el término, aunque, lógicamente, con intenciones muy diferentes.

Sin embargo, pese al enorme número de posiciones, uno de los ámbitos en el que lo común ha tenido un marcado desarrollo ha sido en el del arte contemporáneo, en el que reclamaciones de todo tipo han sido cobijadas bajo este mismo término, haciendo de él un paraguas en el que cabe prácticamente cualquier tipo de reclamación estético-política. Seminarios y conferencias albergados en museos, fundaciones y todo tipo de organizaciones cobijadas bajo lo común han tenido un desarrollo enorme, desbancando casi de raíz cualquier otro término, como, por ejemplo, el de lo público, bajo el que se alumbró la idea de museo revolucionario.

Quizás algo de casuística sirva para ver la pregnancia del modelo de lo común en el mundo del arte contemporáneo. El Museo de Arte Contemporáneo de Chicago desarrolla desde hace años el programa «Commons Artist Project», que acoge proyectos

1 BENKLER, 2015, pp. 98-99.

2 *Ibidem*, pp. 50-51.

basados en el desarrollo de lo común. Por ejemplo, el coreógrafo de origen keniano Brendan Fernandes desarrolló una actividad en la que invitaba a los espectadores a reflexionar sobre el significado de algunos gestos, desde «ponerse un bolso en el hombro hasta correr para coger el bus», como actos cargados de sentido. El instituto de arte contemporáneo de Utrecht, Casco, ha sido otra de las instituciones que han abanderado lo común: su convocatoria «Assembly for Commoning Art Institutions», organizada desde 2018 en colaboración con la artista Annette Krauss, surgió con la intención de denunciar prácticas antiprocomún en instituciones públicas. Su éxito ha sido tal, que la institución ha cambiado su nombre a Casco Art Institut: Working for the Commons, lo cual implica la adopción de lo común como un aspecto que rotula el espacio. Las revistas de arte académicas o procedentes del contexto museal se han hecho eco de este *boom* de los comunes y desde ellas puede verse cómo se propone la idea de un museo de lo común. Incluso la revista de la Asociación Sobre el Estudio del Arte del Presente (ASAP), surgida en la Universidad John Hopkins, inauguró su andadura con un número monográfico sobre la relación entre el arte y los comunes, toda una declaración de intenciones.

Lejos de ser una moda pasajera en el mercado de las ideas, la actualidad de lo común sigue siendo evidente. Una de las últimas exposiciones en la que el nexo entre el arte y lo común se ha llevado a su máximo exponente es «Open Scores: how to program the Commons (Guiones abiertos: cómo programar los comunes)». Inaugurada en otoño de 2019, justo antes de la pandemia de COVID-19, fue comisariada por un grupo de artistas, profesores y comisarios entre los que destacaba Cornelia Solfrank, investigadora sobre este tipo de temas en la Panke Gallery de Berlín desde hace varios años. La exposición era expresión del proyecto de investigación «Creating Commons», financiado por la Fundación Nacional de la Ciencia suiza que se desarrolla en la Universidad de las Artes de Zúrich. Este apoyo por parte de una institución pública demuestra que hay algún tipo de interés de carácter nacional hacia este proyecto.

La exposición «Open Scores» exploraba, en palabras de los comisarios, las prácticas que abren el espacio «entre el arte y los comunes *presentando* proyectos específicos que vislumbran una cultura post-digital en la que son centrales las nociones de colaboración, libre acceso al conocimiento, uso sostenible de los recursos compartidos y de la privacidad de los datos».³ Dieciséis proyectos fueron elegidos para esta representación de la construcción de los comunes, entre los cuales destacaban los basados en el acceso a la información a través de Internet, especialmente de diferentes bibliotecas en línea que permiten la descarga de diversas publicaciones relacionadas con el arte contemporáneo. Así, Dusan Barok, de la plataforma Monoskop —esencial en las prácticas conceptuales, principalmente en las realizadas en Europa del Este—, contribuyó con su *Inverse reader* (figura 1), una colección de textos, conversaciones y conceptos surgidos mediante un algoritmo que los seleccionaba formando una cacofonía de fragmentos en ocasiones casi ilegibles —de ahí el título, algo así como *Compilación inversa*—. Entre las conversaciones extraídas por el algoritmo se abordan temas relacionados con la copia ilegal, el pirateo de libros, los comunes del conocimiento, la guerrilla *open access*, el libre acceso radical, etc. Es decir, que, en gran medida, este proyecto permite entender

3 TYZLIK-CARVER, 2019, p. 128; cursiva en el original.

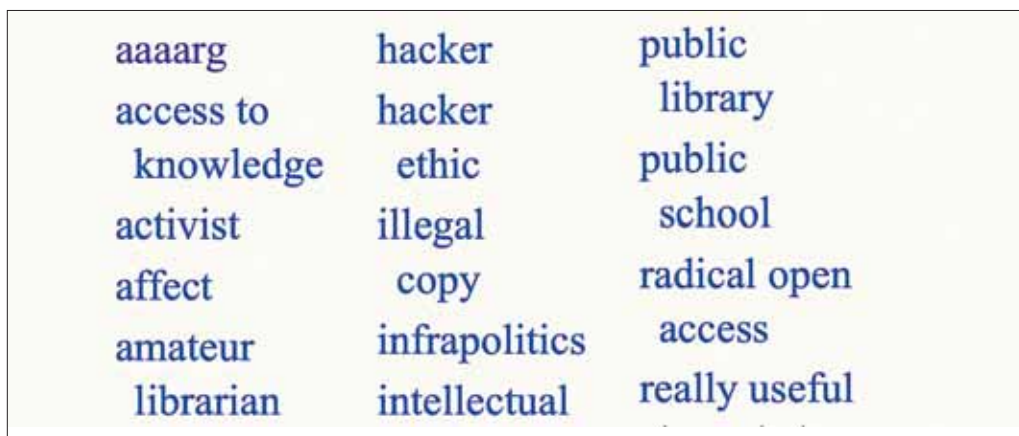


Figura 1

Dusan Barock, *Inverse reader*, 2019, pantallazo de la página web.

Imagen extraída de <https://monoskop.org/reader/> [consulta: 14-12-2022].

a los comunes en una dirección muy concreta y consistente en la transgresión de los derechos de autor, un aspecto muy controvertido, especialmente en años recientes. La conversación seleccionada por el algoritmo que mejor representa este tema particular es Sci-Hub, la web de la kazaja Alexandra Elbakyan, que da acceso a millones de artículos académicos en línea de forma ilegal, al quebrar el sistema de cobros de muchas de las revistas digitales académicas. Son muy conocidos los litigios de Elbakyan con las grandes empresas editoriales, como Elsevier, que intentan controlar lo que la kazaja pone al alcance de millones de personas a coste cero. Las razones legales de este caso en concreto están más allá de los límites de este escrito; por ahora, tan solo nos interesa indicar cómo el tema de los derechos de autor, específicamente su infracción y el modo de quebrar sus límites para dar acceso a contenidos privados, es un tema que de forma directa se vincula con los comunes.

Por ello, no resulta extraño que esta infracción de los derechos de autor, en sus diferentes grados, constituyera uno de los pilares sobre los que se construyó la posición comisarial de «Open Scores». Una idea expandida, por ejemplo, con el caso de otras plataformas en línea, como la de Kenneth Goldsmith, organizador de UbuWeb, que desde 1996, es decir, cuando Internet estaba en sus más primitivos estadios, puso en circulación obras de poesía concreta que posteriormente fue ampliando con archivos de música concreta, poesía sonora y, finalmente, obras de arte audiovisual de carácter experimental. Como es conocido, las disputas que Goldsmith ha tenido con los defensores de los *copyrights* han sido míticas; sirvan de ejemplo las mantenidas con los herederos de William Burroughs o con la lista *Frameworks*, salida de la distribuidora francesa de cine experimental Re:Voir. El último libro de Goldsmith, de forma muy gráfica, lleva por título *Duchamp es mi abogado*, y su ya inexistente *hall of shame* de la web de Ubu, en la que ridiculizaba a todos los artistas que le habían retirado el permiso para colgar sus obras, es, aún hoy, legendaria.

Otros proyectos de la exposición tenían otras intenciones relacionadas con la pedagogía; así, uno sobre el boxeo como actividad común, realizado por Eva Weinmayer y una

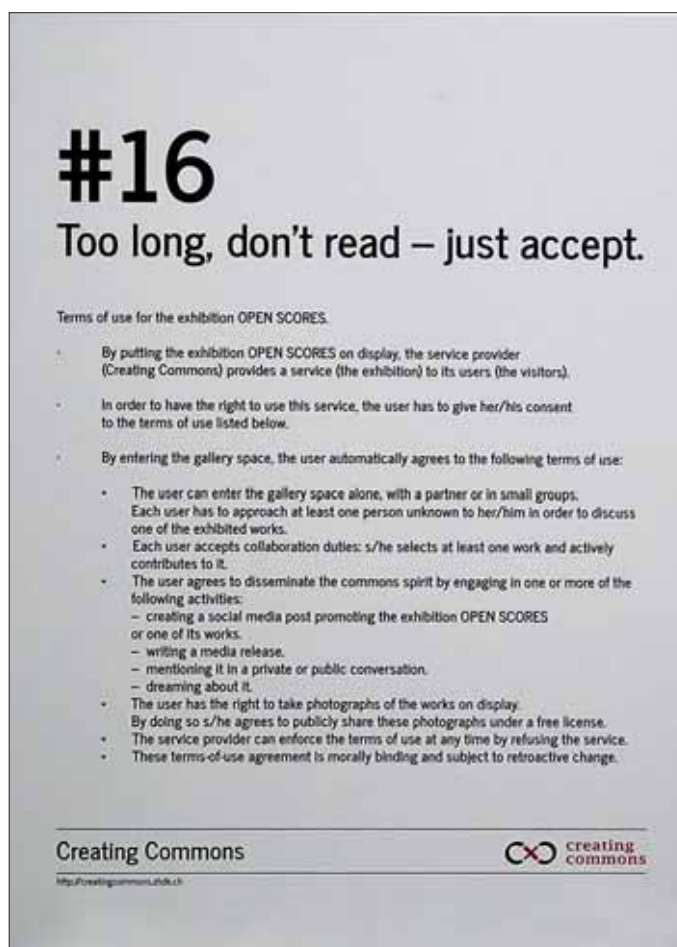


Figura 2

Shusha Niederberger, Cornelia Sollfrank y Felix Stalder, *Too long, don't read, just accept*, 2019. Imagen extraída de <http://creatingcommons.zhdk.ch> [consulta: 14-12-2022].

editorial londinense, o «Cómo ser una hacker feminista», desarrollado por el colectivo Mz Baltazar Lab, una asociación cooperativa vienesa que enseña las virtudes del espíritu *hacker* en su versión feminista.

Sin embargo, a pesar de lo que pueda parecer a primera vista, «Open Scores» no era una exposición sobre Internet en Internet, sino que tenía un espacio físico, la Panke Gallery, en la que se pretendía fundir el espacio en línea con el real. Dicha fusión se dejaba notar desde el ingreso a la galería, en la que una de las obras expuestas daba la bienvenida: *Too long, don't read, just accept* (figura 2). Realizada por los mismos comisarios de la exposición, esta obra consistía en un listado de las normas que el visitante aceptaba por el hecho de acceder a la exposición. El título, *Demasiado largo, no leas, simplemente acepta*, era en realidad una referencia a la política de *cookies* y de tratamiento de datos con la que nos encontramos en la gran mayoría de las páginas web que visitamos por Internet, solo que en esa ocasión se trataba del espacio real de la galería. Visitar la exposición implicaba, inmediatamente, aceptar a ciegas las normas impuestas por los organizadores, tal y como hacemos generalmente cuando accedemos a páginas web. Esta

fusión entre el etéreo espacio de Internet y el espacio real era, de hecho, constitutivo en la exposición: acceder al espacio real daba una experiencia diferente de la que se podía obtener accediendo a los espacios digitales, muchos de ellos sobradamente conocidos. La combinación, por tanto, ofrecía ese espacio posinternet en el que los límites entre ambos mundos se difuminaban.

Sin embargo, la mediación entre el espacio web y el espacio real permitía no solo ver la fluidez entre ambos, sino que, además, establecía una serie de precedentes preinternet de la historia del arte reciente sobre los que erigir una nueva programación de los procomunes, de tal modo que no se basaran solo en experiencias computacionales.⁴ En efecto, el título ya daba una pista, dado que «Open Scores» era una referencia al uso de guiones —*scores* en inglés— en la historia del arte reciente: escritos brevísimos que motivaban diferentes acciones que se llevaban a término de la manera que el ejecutante consideraba más apropiada. La disparidad existente entre la brevedad de los textos y la diversidad de formas de llevar a cabo las acciones es lo que permite que reciban el nombre de abiertos: al interpretar estos guiones, el ejecutante se apropiaba de ellos y, de alguna manera, los hacía suyos al interpretarlos de una manera única y personal.

Estos guiones, que surgieron hacia finales de los años cincuenta del siglo pasado en el contexto americano, se convirtieron en un recurso esencial de la neovanguardia intermedial, como lo denominó Dick Higgins; incluso en España, podríamos aludir a los cartones Zaj, escritos brevísimos que implicaban una observación o, incluso, una acción en concreto. El ejemplo paradigmático sería la colección *Water Yam* (1963) de George Brecht: un conjunto de tarjetas que implicaban acciones cotidianas —algunas tan comunes como echar agua en un recipiente o salir de cualquier espacio— que podían ser llevadas a cabo, de modos muy dispares, por cualquier persona. De hecho, uno de los guiones contenidos en la exposición consistía en un homenaje a una obra de referencia dentro de esta tradición; *Let's make a salad* era un *remake* de *Proposition Number 2* de Alison Knowles, cuyo texto de realización simplemente dice «Make a salad» («Haz una ensalada») (figura 3).

Realizada por primera vez en Londres, en octubre de 1962, la obra fue entendida como una acción cotidiana, una invitación a compartir una cena entre los artistas y el público —uno de los cuales era Richard Hamilton— escenificada durante los días de la crisis de los misiles en Cuba. En cierto sentido, debido a esta tesitura histórica, la obra ha sido entendida como un modo de resistencia, mediante acciones comunes —como compartir una comida—, frente al absolutismo de las grandes decisiones políticas. Hoy, cuando la obra se ha repetido en innumerable cantidad de ocasiones, en diferentes museos de todo el mundo y delante de públicos masivos, la obra ha perdido toda la intimidad que pudiera contener en sus orígenes. La versión de esta obra en «Open Scores» cumplió con el objetivo de hacer un tentempié con el que invitar a los asistentes a una de las actividades que se organizaban para la exposición, por lo que se rechazó claramente el carácter de espectáculo masivo que han adoptado las actualizaciones de esta obra.

En la publicación *Aesthetics of the commons*, surgida también del proyecto de investigación, Magdalena Tyzlik-Carver indica cómo «la exposición se refiere al código abier-

4 *Ibidem*, p. 130.



Figura 3

Alison Knowles, *Proposition Number 2*, 1962.

to como una forma de relación con la propiedad y con el acceso que ha sido parte de la cultura del Software libre».⁵ En este contexto, la referencia a los guiones Fluxus ocupa el lugar de una experiencia previa de estos comunes, como antecedentes que permiten el paso de las neovanguardias a la cultura del «hazlo tú mismo» que se encuentra en el origen del *software* libre. De hecho, en su texto, Tuzlik Carver nos guía por el conjunto de experiencias que han ilustrado este antecedente, desde el *An Anthology* de Jackson MacLow y La Monte Young, hasta el *Intermedia* de Dick Higgins; una genealogía en la que no puede faltar el canon de la nueva música: el 4'33" de John Cage. Como es sabido, esta obra silenciosa de Cage tiene varios guiones, el más célebre de los cuales repite tres veces la palabra *tacet*, que en la jerga musical implica mantener silencio durante un largo rato.⁶ Al situarla como origen de los guiones, la obra se convertía en el paradigma de todas estas prácticas y adoptaba el papel del origen de una historia cuyo último ejemplo son los procomunes: acceso libre y código abierto intervienen en la transformación de guiones como el de John Cage, en un precedente sobre el que programar el futuro de lo común.

En cierto sentido, «Open Scores» intervenía en el debate de lo común estableciendo un antecedente claro, pero también lo hacía sin advertir las contradicciones, en ocasiones

5 *Ibidem*, p. 128.

6 Como ya ha señalado Liz Kotz, la obra de Cage tenía varios guiones, algunos con escritos explicativos en su totalidad, otros, como el de *Tacet*, eran más visuales.



Figura 4

Joas Staal, *Collectivize Facebook*, 2021.

Imagen extraída de <http://www.jonasstaal.nl> [consulta: 14-12-2022].

de calado, que podían esconderse tras la propuesta. La concatenación que hacía entre las prácticas artísticas neovanguardistas y lo común carecía de cualquier problematización, lo que conducía a convertir el procomún en un objetivo absoluto, sin cuestión, como si de una teleología de la neovanguardia se tratara.

Si tuviéramos que destacar un proyecto artístico que funcionara a modo de contraimagen de «Open Scores», sin duda elegiríamos la *Collectivize Facebook* de Jonas Staal (figura 4), una acción colectiva aún activa en la actualidad, en la que el artista holandés propone la colectivización de la famosa red social, proyecto ampliable a prácticamente todas las grandes empresas multimillonarias tecnológicas. El punto de partida de Staal es contundente: todas estas empresas funcionan gracias al contenido producido por sus usuarios; el beneficio económico es, sin embargo, de los empresarios. Según Staal, los consumidores de datos son productores de datos; incluso nuestros cuerpos producen hoy datos a través de los móviles y de los relojes que controlan los movimientos y las pulsaciones, generando un constante flujo de datos que luego son vendidos a terceros o empleados para diseñar otras aplicaciones. Este uso de la tecnología ofrece su cara menos amable, una cara que permite la transformación de la propia biología en la materia prima de la más moderna producción fabril. En este sentido, no es extraño que el posoperatismo italiano, que denunciaba, en los años setenta del siglo xx, la creación de lo que llamaba la fábrica social —es decir, que la producción saliera de la fábrica para ocupar el resto de la esfera social—, haya tenido una reaparición tan importante en los últimos años. Staal parece estar informado de estas teorías en claro auge, dado el modo en el que ilustran cómo el capitalismo extrae valor incluso de los movimientos inconscientes y automáticos de la biología humana.

A modo de asamblea popular, que claramente connota la estética desarrollada por este artista, Staal escenifica juicios, con peritos y abogados, que justifican la expropiación y colectivización de estas empresas. Su proyecto finalizará con el envío al Tribunal Europeo de los Derechos Humanos en Ginebra del material reunido por la investigación,

con la intención de que, efectivamente, este tipo de empresas pasen a ser gestionadas directamente por quienes producen sus contenidos; en el caso de Facebook, unos dos mil quinientos millones de personas.

En Staal, la noción de colectivización supone un movimiento peculiar, prácticamente único en la escena del arte contemporáneo internacional. Y ello no solo porque ponga en crisis la noción de procomún al referirse a la colectivización, sino porque implica la introducción de una simbología durmiente desde al menos el deshielo de Krushchev. Para Staal, la diferencia principal entre lo común y lo colectivo reside en que el primer término se refiere a «unos pocos durante un tiempo determinado» —los que trabajan en lo común produciéndolo o usándolo—, mientras que el segundo término implica una relación con «todo el mundo, todo el tiempo».⁷ Su modo de colectivización, en efecto, supone una radical —por poco común— valoración del legado soviético, cuyo modelo ensalza gracias a diferentes historiadores, como Moshe Lewin, que lo llevan a glorificar una de sus más importantes materializaciones, los kolkhozes. Y al respecto, es interesante comprobar la radicalidad de su propuesta si se contrasta con los modos en los que lo colectivo ha sido estudiado en los movimientos artísticos de la segunda mitad del siglo xx: por ejemplo, una de las más importantes referencias al respecto, el libro *Individuals against individualism*, de Jacopo Gailimberti, toma como referencia histórica de partida el discurso secreto de Krushchev en 1956, con el que se pasaba página al estalinismo. De este modo, los colectivos artísticos se historizan como alternativa al estalinismo y a la máxima expresión de su política: la colectivización a escala masiva, como si los colectivos artísticos compusieran una tercera vía, tanto contra el individualismo liberal como contra la forzada colectivización soviética.

En el caso de Staal, colectivización implica una acción cuyas repercusiones son inevitables, estableciendo un imaginario en el que los servicios prestados por estas empresas dejarían de extraer valor a través de los datos y se convertirían en empresas con un uso público generalizado. Así, Amazon se emplearía para distribuir diferentes bienes a domicilio, un servicio que en plena pandemia de COVID-19 hubiera solucionado las muchas dificultades del aislamiento. Otros ejemplos aportados por Staal, sin embargo, nos permiten dudar sobre los modelos que se están adoptando en este proceso de colectivización: así, por ejemplo, la nacionalización de Bankia durante la crisis de 2008 o la de la sanidad privada durante la pandemia mencionada, ambas ocurridas en España,⁸ son propuestas por Staal como ejemplos de que las colectivizaciones no son algo de un pasado olvidado. Desde el contexto local sabemos que ni la una ni la otra han sido modélicas. Aun así, su posición no consiste tanto en el abrazo a la nacionalización como en la actualización del modelo cooperativista a escala global.

Otros proyectos contemporáneos son menos resolutivos, más neutros a la hora de proponer una solución práctica. Ese sería el caso de Agency, una asociación sin ánimo de lucro, fundada en 1992 en Bruselas, cuyo miembro más conocido es Kobe Matthys. La producción de Agency es, en realidad, una única obra, ya que se basa en la confección de un archivo que contiene documentación sobre juicios relacionados con los derechos de autor y de propiedad intelectual. Estos juicios escenifican la volatilidad con la que algunos objetos, actos e ideas pasan a ser considerados bajo la legislación del *copyright*

7 STAAL *et al.*, 2021, minuto 54.43.

8 STAAL, 2021, p. 8.



Figura 5

Agency, instalación en The Showroom, Londres, 2011.

o no. Para representar su limbo categorial, el archivo Agency los denomina «cosas fronterizas» (*boundary things*), seguido del número de inventario: casi un total de dos mil quinientas.

A la hora de exponerlas, Agency despliega una estética archivística consistente en cajas de madera que contienen la documentación sobre cada caso concreto, con la exposición de los hechos, las alegaciones de los abogados, el veredicto final del juez y un estudio burocrático. El archivo está dispuesto en las salas del museo para que pueda ser consultado (figura 5); además, tiene una dimensión performativa y, como en el anterior caso de Staal, también ensamblaría: un grupo de visitantes se reúnen en la sala y leen en alto los documentos de la «cosa» seleccionada para, finalmente, establecer un debate.

Como puede verse, el proyecto de Agency es bastante poco resolutivo: su misión consiste, más bien, en mostrar las contradicciones y las ambigüedades legales y jurídicas sin dar una solución, sino simplemente dejando que estas salgan a la luz. Por ejemplo, la «cosa 863» aborda el caso de la colección Schlumpf, una serie de coches de lujo atesorada en secreto por un empresario textil en Mulhouse, Francia.⁹ En 1976, tras varios meses sin recibir sus salarios, los trabajadores de esta empresa se declararon en huelga ocupando la fábrica. Al poco tiempo encontraron la colección de coches, que inmediatamente convirtieron en el Museo del Trabajador, con el que conseguir dinero para pagar sus salarios. Los trabajadores no cobraban la entrada, sino que los visitantes dejaban donativos al finalizar la visita. La exposición estaba «decorada» con comentarios escritos en los que se indicaba la relación entre el coste del coche en cuestión y las repercusiones que ese dinero hubiera tenido en la gestión de la fábrica, en particular en el pago de los adeudos a los trabajadores (figura 6). Los Schlumpf, ya entonces huidos a Suiza, iniciaron un juicio que finalizó muchos años después, casi en el año 2000, cuando la colección, debido a su

⁹ Esta «cosa» se halla narrada en el vídeo *Artist's Ideals and the Ideal Curator*, Kunstinstituut Melly, 2016.



Figura 6

Musée des travailleurs, Mulhouse. Imagen extraída del Museo Nacional del Automóvil de Mulhouse, <https://www.citedelautomobile.com/un-peu-dhistoire#1> [consulta: 14-10-2021; actualmente no disponible].

complejidad, fue reconocida como un conjunto indivisible, lo que permitió que quedara amparada bajo la ley de derechos de autor francesa. Este hecho posibilitó la nacionalización del conjunto de coches, previo pago de una cantidad a la familia Schlumpf para que cesase en sus intereses. Actualmente, la colección es la base del Museo Nacional del Automóvil de Mulhouse, aún abierto.

Como puede comprobarse claramente en el caso de Agency, su abordaje de los derechos de autor es cuando menos paradójico: una colección privada puede convertirse en medio de consecución de fondos para una fábrica autogestionada. Del mismo modo, los derechos de autor implican la posibilidad de que la colección sea nacionalizada, deviniendo en un bien público de la República Francesa que todos pueden disfrutar; igualmente, dicho procedimiento se lleva a cabo generando un gasto público que beneficia a la familia Schlumpf directamente. Es decir: las posiciones no son absolutamente virtuosas, como parece desprenderse de las reflexiones sobre lo común —y en cierto sentido también sobre lo colectivo—, al encontrarse influenciadas por toda una serie de circunstancias mucho más complejas. Agency nunca revela su posición.

Otra de las «cosas» del archivo de Agency es ilustrativa, ya que resalta las contradicciones de la exposición «Open scores», especialmente las de la tradición de Cage, la cual era adoptada como la apertura del camino hacia la programación de los comunes de la exposición. La «cosa 743» lleva por título *Un silencio de un minuto* y está relacionada con el álbum *Classical grafiti*, del grupo británico The Planets, un disco de clásicos musicales, de Bach a Ravel, versionados con guitarra eléctrica editado en 2002. La última composición lleva por título *Un minuto de silencio*, y como autores aparecen Mike Batt, líder de la banda, y Cage. La composición consiste, en efecto, en un minuto de silencio siguiendo la obra del famoso compositor norteamericano cuyo nombre de pila no aparece. Según consta en el archivo de Agency, Peters Edition, contratada en los cincuenta a través de la empresa GEMA por el propio Cage, interpuso una denuncia al disco de los Planets, que intentaron defenderse de diversas maneras, aunque infruc-

tuosamente. Finalmente, tras el pago de una voluminosa cifra de seis dígitos, Peters Editions retiró la denuncia.

La relación de Peters con Cage era conocida desde los años sesenta del siglo pasado. Incluso algunos artistas se referían a este contrato como «Pacto-Fausto-Mefisto-Peters-Cage»,¹⁰ dado el celo de la empresa en la defensa de los derechos del compositor. Más recientemente, en 2015, Peters Editions ha vuelto a intervenir, esta vez en la web de intercambio musical Soundcloud, retirando una canción que llevaba por título 4'33", debido nuevamente a una infracción de los derechos de autoría. Según parece, en esta ocasión, la obra del compositor había sido empleada como una muñeca rusa, usando su silencio para contener el hit *What do you mean*, de Justin Bieber.¹¹

Estos dos últimos casos, verdaderamente levantan la misma pregunta que ya se ha planteado Daniel Nass: «¿Puede ser el silencio *copyrighteado*?». Una contestación tentativa supondría otro texto como este; por ahora, quizás baste con intentar no construir los comunes sobre modelos que impliquen la apropiación de los mismos.

10 MACIUNAS, [ca. 1962].

11 NASS, 2015.

BIBLIOGRAFÍA

- BENKLER, Yochai. *La riqueza de las redes. Cómo la producción social transforma los mercados y la libertad*, Barcelona, Icaria, 2015.
- CASTÉRA, Grégory y MATTHYS, Kobe, *Artist's ideals and the ideal curator* [vídeo], Kunstinstituut Melly, 2016; disponible en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=tpD0XcR-HYw> [consulta: 28-10-2022].
- GALIMBERTI, Jacopo. *Individuals against Individualism: Art Collectives in Western Europe (1956-1969)*, Liverpool, Liverpool University Press, 2018.
- GOLDSMITH, Kenneth. *Duchamp is my lawyer*, Nueva York, Columbia University Press, 2020.
- KOTZ, Liz. «Post-Cagean aesthetics and the event score», *October* 95 (2001), pp. 36-48.
- MACIUNAS, George. *Carta a Robert Watts*, [ca. 1962], [inérita], Archivo Sohm. Robert Watts, [s. p.].
- NASS, Daniel. *Can silence be copyrighted?*, 2015; disponible en línea: <https://www.yourclassical.org/story/2015/12/02/can-silence-be-copyrighted> [consulta: 28-10-2022].
- O'DOHERTY, Brian. *Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo*, Murcia, CENDEAC, 2011.
- STAAL, Jonas. «Collectivizations», *E-Flux* 118 (2021); disponible en línea: <https://www.e-flux.com/journal/118/394239/collectivizations/> [consulta: 28-10-2022].
- STAAL, Jonas et al. *Collectivizations #1: Paul Goodwin and Jodi Dean* (vídeo), Het Nieuwe Instituut, 2021; disponible en línea: <https://www.facebook.com/365620456860291/videos/301196831266493> [consulta: 28-10-2022].
- TYZLIK-CARVER, Magdalena. «In search of common forms and curatorial epistemologies. On the exhibition *OPEN SCORES: how to program the commons*», en Cornelia Sollfrank, Felix Stalder y Shusha Niederberger (eds.), *Aesthetics of the commons*, Zúrich, Layout and Repress, 2021, pp. 125-152.

Imaginarios ecopolíticos en el cine de la Transición¹

Alberto Berzosa Camacho
Instituto de Historia, CSIC

Después de mucho tiempo de olvido parcial,² en 2003, las investigaciones impulsadas por el proyecto «Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español» identificaron al cine militante antifranquista como uno de los centros de la producción de los imaginarios críticos fundamentales de la Transición. En la primera publicación asociada al mismo, llamada igualmente *Desacuerdos*, la recuperación de ese espacio cinematográfico se lleva a cabo mediante la entrevista que Julio Pérez Perucha le realizó a Josep Miquel Martí Rom a propósito de su actividad como miembro fundador de la distribuidora Central del Curt (CdC) y la productora Cooperativa de Cinema Alternatiu (CCA).³ El cuarto volumen de *Desacuerdos* (2007) está dedicado, a partes iguales, al cine militante y a las prácticas de vídeo desarrolladas en España desde los años setenta del siglo xx, y en él se incluye un influyente texto de Lydia García-Merás⁴ que, junto a la tesis de Arnau Roselló, defendida un año antes,⁵ abrió la puerta para que otros investigadores explorasen, a partir de entonces, las prácticas cinematográficas políticas desplegadas en la Transición.⁶

Para la historiografía especializada, la CdC y la CCA tienen, por tanto, un carácter simbólico, como de plataforma de acceso a un universo fecundo en propuestas críticas que nos hacen interpretar de un modo muy particular, a contrapelo, la historia transicional y sus imaginarios, así como las herencias de la una y los otros que circulan en la actualidad. Por este motivo, cuando desde la reciente investigación proponemos una revisión del cine militante de la Transición desde la óptica de las humanidades ecológicas, parece oportuno volver la mirada a la Central del Curt, de nuevo, como punto de partida. Este giro epistemológico abre el espacio de debate a planteamientos novedosos sobre las relaciones entre el cine y su contexto material en términos energéticos⁷ o a reevaluar el papel del cine en el estrecho vínculo —y sus fracturas— entre economía, ecología y estética⁸

1 Este texto ha sido redactado en el marco del proyecto de investigación «Estética Fósil: una ecología política de la historia del arte, la cultura visual y los imaginarios culturales de la modernidad» (PIE ref. 202010E005), radicado en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC). Me gustaría agradecer a mis compañeros Jaime Vindel y Alejandro Pedregal la lectura y las sugerencias para la mejora de este texto.

2 Aparte de los escritos de los propios protagonistas, uno de los fogonazos historiográficos que se han centrado en este asunto es el trabajo, raramente citado en la bibliografía especializada, de HERROU TUAL, 1996.

3 PÉREZ PERUCHA, 2004.

4 GARCÍA-MERÁS, 2007.

5 ARNAU ROSELLÓ, 2006.

6 BERZOSA CAMACHO, 2009; PRIETO SOUTO, 2015 y MATEO LEIVAS, 2019, entre otros.

7 En comunicación personal junto a Jaime Vindel, a propósito del documental de la CCA, *Les energies*, en el Congreso internacional Shifting Ecologies of Photochemical Films in the Digital Era, celebrado en la Prifysgol Aberystwith University de Gales el día 9 de junio de 2021.

8 Esta cuestión es central en un ensayo provisionalmente inédito de PEDREGAL y VINDEL GAMONAL, [s. f.].

durante los setenta, por señalar tan solo dos líneas de investigación en marcha. Pero, de acuerdo con lo antedicho, el presente ensayo está dedicado al estudio del fondo filmico de la Central del Curt, con el propósito de ver de qué modo desde la escena del cine militante de los años setenta se contribuyó, mediante una serie de prácticas colectivas, a la puesta en circulación de los imaginarios ecopolíticos de la Transición. Este acercamiento permitirá ver, por un lado, el modo en el que se disponen, de manera pionera, algunos andamiajes de los discursos ecologistas en el Estado español y cómo desde el cine se conversa con el conjunto amplio de visualidades críticas alrededor de la ecología política impulsada desde las calles por el activismo y la prensa alternativa.

El flujo político del cine

En 1974 se fundó la Central del Curt, una distribuidora de cine alternativo, con sede en Barcelona, que consiguió hacer girar las películas de los cineastas militantes españoles, y algunos extranjeros, por un circuito paralelo, formado por parroquias, cineclubes, fábricas y otros lugares de trabajo de distintas ciudades y pueblos de España gracias a una red de contactos y a una organización minuciosa.⁹ En 1975, la CdC decidió pasar a la acción también en el plano de la producción y crearon la Cooperativa de Cinema Alternatiu, una estructura colectiva en la que se integraron los miembros de la CdC y otros realizadores. La CCA y la CdC contaron con estrechas y reiteradas colaboraciones de autores y agrupaciones que ensancharon el marco de la propia distribuidora y productora en forma de red de afinidad alrededor de los circuitos de trabajo en los que estaban presentes. Ambas experiencias finalizaron en 1982, cuando el contexto político y social en España ya había cambiado.

El fondo de películas en distribución de la CdC fue completándose, a lo largo de los años, con cintas procedentes, en primer lugar, de las colecciones de los tres principales cineclubes de Barcelona, de donde provenían sus fundadores —Cine Club Mirador, Cine Club Informe 35 y Cine Club de Ingeniers—, y de parte del fondo de El Volti, la distribuidora clandestina vinculada a CC. OO. (Comisiones Obreras), que se ocupó de las tareas circulatorias de películas prohibidas en los últimos años del franquismo.¹⁰ Más tarde contaron también con las producciones de algunos miembros de la CdC hechas antes de sumarse a la CCA, así como con las cintas de la propia cooperativa y las de la red de cineastas afines que estaban en su órbita.

En un artículo de 1980, el fundador de la CdC y la CCA, Josep Miquel Martí Rom, apunta algunas estadísticas que merece la pena repasar a propósito de la actividad de la distribuidora.¹¹ Según sus datos, entre 1974 y 1978, el fondo filmico de la compañía se vio incrementado cada año de manera considerable; el último año, la CdC disponía de 130 cintas, más del triple que cuando empezaron a trabajar en 1974, fecha en la que contaban únicamente con 42. En lo que se refiere a su contenido, priman las filmaciones de carácter político y social; en general se trata de películas que estaban prohibidas, lo habían estado hasta tiempos muy recientes o circulaban con mucha dificultad en nuestro país a causa de tramas de todo tipo, fundamentalmente de carácter económico e ideológico,

9 MARTÍ ROM, 1987.

11 MARTÍ ROM, 1980.

10 TORRELL, 2011.

que iban más allá de la censura institucional. Entre las cintas clásicas de la colección, llaman la atención títulos como *La huelga* (1925), *El Acorazado Potemkin* (1926) y *Octubre* (1927) de Sergei M. Eisenstein o *Tres Cantos a Lenin* de Dziga Vertov, por ser emblemas mundiales del cine revolucionario que ya habían circulado —también con problemas— a través de la red de cineclubes proletarios durante la Segunda República.¹² Junto a ellas destacan, además, obras españolas que habían estado perseguidas por el franquismo, como *Viridiana* (1961) de Luis Buñuel —del que también guardaban una copia de *Un perro andaluz* (1929)—, y clásicos del Tercer Cine latinoamericano, que tanta influencia tuvo en los discursos anticolonialistas de la época, como *La hora de los hornos* (1968) de Pino Solanas y Octavio Getino. Entre las películas españolas producidas en los espacios militantes, experimentales y alternativos del tardofranquismo y la Transición que estaban también en distribución, encontramos las de Pere Portabella, Antoni Padrós, Baca i Barriga, Llorenç Soler o el Colectivo de Cine de Clase, por citar algunos nombres entre los más reconocidos de la época.

En el mismo texto, Martí Rom ofrece las estadísticas de los títulos que tuvieron más contrataciones en aquellos años; y, a partir de 1978, se aprecia cómo entre ellos comienzan a aparecer algunos nombres relacionados con cuestiones ecológicas (figura 1). La primera vez que esto ocurre, se incluyen *Autopista, unha navallada á nosa terra* (1977) de Llorenç Soler y *Asclepius* (1976) de Joan Martí i Valls, que aparecen en la posición quinta y sexta, respectivamente. Un año después, *Asclepius* escala hasta la cuarta posición y, en lugar de *Autopista...*, se incluye *O monte é noso* (1978), también de Soler, como el quinto film con más pases de 1979. Así aparecen los primeros datos que apuntan a un interés creciente sobre las cuestiones ecologistas entre los realizadores, los programadores y, por tanto, también entre el público asistente a los espacios de exhibición alternativos de este tipo de cine. En el catálogo de las películas en distribución de la CdC de 1980-1981, tal interés se traduce en una serie de películas, una lista verde en forma de subsección llamada «Ecología y Urbanismo». La importancia de la temática ecológica en el fondo de la CdC cobra mayor dimensión al darnos cuenta de que algunos títulos de su repertorio, como *El campo es para el hombre* (1975), del Colectivo de Cine de Clase —que se centra en temas como la gestión del medio rural y los trabajos del campo, que desde nuestra perspectiva actual están centrados en la cuestión ecológica—, no forman parte de esta subsección. Lo mismo ocurre con el film *Energías alternativas (Dansk energi, 1978)*, de Per Ingolf Mannstaedt, que no aparece dentro del catálogo, por motivos que se desconocen, a pesar de que la CdC sí se ocupaba de su distribución.¹³

12 Así se deduce de las noticias sobre la programación del cine soviético en este tipo de cineclubes que abundan en las páginas de la revista *Nuestro Cinema* (1932-1935). Por ejemplo, en el n.º 11 de 1933 se informa de cómo, de nuevo, se ha impedido la proyección de *El acorazado Potemkin* en el cineclub proletario San Miguel; cf. GIL, 1933, p. 174. No obstante, películas como *Octubre* también se pasaron en cineclubes centrados en la difusión de cine difícil de ver en ese periodo y que no se identificaban, necesariamente, como proletarios, tal era en caso del Cineclub Proa-Filmófono; véase GUBERN, 1977, p. 85.

13 La información sobre cómo acabaron las películas de Mannstaedt en el fondo de la Central del Curt se ha obtenido en conversaciones con Joan Simó y Joan Martí i Valls los días 1 de febrero y 3 de mayo de 2021, respectivamente.

CUADRO 1				
	1976	1977	1978	1979
Total contrataciones	368	279	357	304
Total filmes controlados	773	484	684	497
Mes máxima contratación	Mayo	Mayo	Abril	
Cantidad	63	39	71	
Mes mínima contratación	Octubre	Octubre	Septiembre	
Cantidad	13	10	11	
Cantidad filmes contratados alguna vez	115	89	120	99
Cantidad filmes que sobrepasan las diez contrataciones	26	16	20	21
Porcentaje de estos filmes sobre el total	22 %	17 %	16 %	21 %
Porcentaje del volumen de contratación de estos filmes sobre el total	62 %	50 %	51 %	51 %
Total minutos contratados	25.678	18.597	22.822	17.368
Media de minutos contratados por mes	2.334	1.690	2.074	1.578

Figura 1

Josep Miquel Martí Rom, «Cuadro 1. Filmes máxima contratación (año a año)», *Cinema 2002* 61-62 (1980), p. 106. Imagen cedida por cortesía del autor.

La irrupción de las visualidades críticas de carácter ecologista en la Transición, que parece apuntarse en los datos de Martí Rom y del catálogo de la CdC, fue, en realidad, la consecuencia del interés creciente en estos asuntos, evidenciado por el auge del movimiento ecologista en las calles y la mayor presencia en la esfera pública de referencias culturales —revistas, boletines, libros, cartelería, fotografía, obras de arte...— que permitían la circulación de ideas, debates e imaginarios de tipo ecosocial.

Todos los colores del verde y el rojo

Desde 1970 existía en España la Asociación Española para la Ordenación del Medio Ambiente (AEORMA), una organización ecologista que fue capaz de desarrollar, en pleno franquismo, un trabajo con tintes políticos que iba más allá de la actitud contemplativa

y conservacionista de grupos como ADENA (Asociación para la Defensa de la Naturaleza). Entre los miembros de AEORMA se encontraban algunos referentes políticos e intelectuales de izquierdas de la época, como Ramón Tamames o José Luis Aranguren, y activistas que después fueron fundamentales para el desarrollo del ecologismo hispano, como Joaquín Araujo, Mario Gaviria o Josep-Vicent Marqués.¹⁴ Sin embargo, fue a partir de 1976, con la creación de agrupaciones como la Asociación de Estudios y Protección de la Naturaleza (AEPDEN) primero, y la Asociación Ecologista para la Defensa de la Naturaleza (AEDENAT) después, cuando se intentó organizar una plataforma de coordinación, a nivel estatal, que recogiera los avances de AEORMA y pudiera desarrollarlos en la nueva coyuntura transicional.

Los esfuerzos por desarrollar fórmulas organizativas de alcance geográfico amplio siempre han resultado en balde para el movimiento ecologista español, dado que, tradicionalmente, este se ha desarrollado de un modo muy apegado a las distintas regiones para enfrentar mejor las problemáticas de cada territorio. Entre 1976 y 1977 surgieron agrupaciones ecologistas por todo el país que fueron, a la vez, expresión de la fragmentación y de la implantación capilar del movimiento por todo el territorio. La sopa de letras verde de la Transición quedó compuesta, entre otras, por la Asociación para la Supervivencia de la Naturaleza de Andalucía Occidental (ANDALUS), la Asociación Gaditana de Defensa de la Naturaleza (AGADEN) o la Asociación de Defensa Ecológica de Málaga (DEMA) en Andalucía; el colectivo Userda en Cataluña; la Asociación Alcarreña para la Defensa del Medio Ambiente (DALMA) en Guadalajara; Margarida. Col·lectiu per la aniquilació de tota classe de pol·lució en Valencia; las Asambleas de Defensa Ecológica de los Intereses del Bajo Aragón, de Caspe y Teruel (DEIBA y DEIBATE) en Aragón; la Ekologisten Taldea de Bilbao o la Asamblea de Defensa del Medio Ambiente de la Ribera de Navarra.

En el fervor organizativo de 1977 se produjeron varios encuentros importantes entre diferentes grupos de todo el Estado, para buscar puntos de encuentro y avanzar hacia la organización del ecologismo español. Los hitos más importantes al respecto fueron los encuentros de Valsaín y Cercedilla en 1977, y el de Daimiel un año después. Especialmente importante, por su carácter constituyente, fue el de Cercedilla, que se convocó, como decía explícitamente su cartel, para dar forma a una federación ecologista española (figura 2). Algunas fotografías del evento ilustran cómo las asambleas, las discusiones y la reflexión política de la Transición también tuvieron lugar entre los árboles y helechos de entornos naturales como el de Las Dehesas (figura 3). Los encuentros de este tipo solían cerrarse con la firma de acuerdos o manifiestos en los que se sintetizaban las ideas que habían sido discutidas, se definía un programa ideológico y se planteaban las líneas de acción para el futuro más inmediato. No es este el lugar apropiado para entrar en detalles sobre la evolución y los postulados fundamentales de aquellos manifiestos,¹⁵ pero sí resulta interesante indicar el perfil político del movimiento ecologista transicional a partir del *Manifiesto de Daimiel*, que es el texto en el que se condensan también las experiencias de los encuentros en Valsaín y Cercedilla. Entre los doce puntos que componen el escrito, sus firmantes defienden lo siguiente:

14 También algunas personas con un claro talante conservador como José María Gil Robles; véase FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, 1999, p. 52.

15 Algo que, por otra parte, ya fue realizado por *ibidem*, pp. 59-66.



Figura 2

Cartel del Congreso constituyente de la Federación del Movimiento Ecologista, 1977.
Archivo Histórico de Ecologistas en Acción.



Figura 3

Fotografía de una asamblea en el Congreso de Las Dehesas (Cercedilla), 1977.
Archivo Histórico de Ecologistas en Acción.

(5) Rechazamos el modo de producción capitalista y consideramos insatisfactorio todo socialismo burocrático y en general toda fórmula socioeconómica basada en el productivismo y en la acumulación de poder. (6) Nos declaramos a favor de las energías libres y en contra de la nuclearización militar y civil en la medida que supone un modelo de sociedad militarizada, monopolista, policiaca, ultrajerarquizada e incompatible con la idea de autogestión. (7) Por el contrario, y sin prejuzgar fórmulas, nos pronunciamos a favor de la autonomía de las comunidades, el pluralismo de las formas de vida y la autogestión de los colectivos de trabajo. (8) En virtud de ese pluralismo, nos oponemos a la opresión o marginación que la sociedad falocrática-patriarcal impone a quienes no responden a su concepto de varón normal [...]. (9) Nos declaramos solidarios asimismo de todos los pueblos de la Tierra y en particular de los del Tercer Mundo. Denunciamos la miserable operación de ocultar ciertas contradicciones del capitalismo desplazando a los países pobres las industrias sucias, a la vez que se continúa la explotación de sus recursos naturales.¹⁶

Estos cinco epígrafes son suficientes para valorar el carácter feminista, tercermundista, autogestionario, pacifista y anticapitalista del movimiento ecologista de finales de los años setenta en España. La transversalidad y porosidad del movimiento lo alinean con el resto de movilizaciones sociales del momento. Con ellas comparte la vocación de impugnación general del *statu quo* heredado del franquismo, el punto de vista crítico con el proceso transicional y un estilo de trabajo basado en la construcción de alianzas y dobles militancias con otras fuerzas sociales y espacios políticos, en particular, de la llamada izquierda radical. A pesar de los muchos asuntos que aborda el manifiesto, queda clara la centralidad de las luchas antinucleares dentro del mismo. Las protestas contra el Plan Energético Nacional de 1978, que apostaba por la inversión en energía nuclear a fin de garantizar la soberanía energética de España, trajeron un consenso que consiguió matizar la atávica fragmentación del ecologismo nacional y construir un frente amplio de oposición. Las movilizaciones en contra de la nuclearización de la costa vasca, alrededor de Lemóniz como emblema, jugaron aquí un papel fundamental y tuvieron gran protagonismo en la cultura visual de la época. La historia de la resistencia a la construcción de esta central nuclear es un ejemplo claro de cómo el ecologismo estuvo, en ese periodo, íntimamente ligado a las cuestiones esenciales que definen nuestra historia reciente, también por el lado oscuro. Dos recuerdos en particular sirven para ilustrarlo: el primero sitúa a Lemóniz como objetivo de las acciones armadas de ETA, que el 1 de marzo de 1978 colocó una bomba en el reactor de la central, con la que, además de destruirlo, mató a dos trabajadores; el segundo nos sitúa en Tudela (Navarra), el 3 de marzo de 1979, cuando, en una manifestación antinuclear, fue asesinada, por un disparo de la Guardia Civil, la activista vasco-venezolana Gladys del Estal. Ambos casos engrosaron la lista de víctimas violentas de la Transición, que por un lado permite, como ya han hecho algunos estudios,¹⁷ contestar los relatos mitificados del proceso pacífico y, por el otro, ayudan a entender algunas claves sobre la persistencia de los distintos grados de violencia activos durante las décadas posteriores.

En paralelo a la evolución del activismo en las calles y en los entornos naturales surgió una prensa que, desde espacios libertarios y contraculturales, primero, y los propios de la militancia ecologista después, fueron los encargados de hacer circular referencias y

16 AA. VV., 1978.

17 BABY, 2018.

reflexiones, animar debates y articular ciertos imaginarios ecologistas muy en sintonía con las corrientes que llegaban desde Europa, sobre todo desde Francia hacia el norte. La revista *Ajoblanco*, entre 1974 y 1980, fue pionera en este sentido, pues dedicó artículos y dossieres al asunto ecologista, así como dos números extra a las energías libres (febrero 1977) y la vida natural y la naturaleza (otoño 1977). A finales de ese año, y visto el creciente interés por tales cuestiones, parte de la redacción de la revista, comandada en la dirección por Fernando Mir Candela, publicó *Alfalfa. Revista de crítica ecológica y alternativas*, con siete números y tres extras que salieron a la calle entre los veranos de 1977 y 1978. Ambas publicaciones irrumpieron en la (contra)esfera pública como foros privilegiados para los discursos que denunciaban los efectos contaminantes derivados del nivel de desarrollo alcanzado en los años setenta por las sociedades capitalistas o las agresivas políticas de gestión de los ríos y la construcción de embalses. También hubo lugar en ellas para artículos de corte más especializado, y muy documentados, sobre el funcionamiento de las energías nucleares y las alternativas energéticas blandas y sobre los modos de expansión del capitalismo infraestructural en detrimento del medio natural. Además, sirvieron como nicho de propuestas para la vida alternativa en términos biopolíticos y energéticos y para la autogestión y la supervivencia en espacios rurales. Otras publicaciones también del entorno libertario, como *Butifarra* o *Bicicleta*, contribuyeron igualmente al debate público, pero sin la sistematicidad ni la amplia recepción de *Alfalfa* y *Ajoblanco*.

Comenzaron a surgir entonces cabeceras procedentes de los espacios del activismo que también cobraron importancia. Fue el caso de *Userda*, editada por el colectivo catalán del mismo nombre, que estaba integrado por un grupo de periodistas ecologistas. El interés particular de esta revista reside en la atención que desde ella se prestó a la cultura visual y, en concreto, al cine militante ecologista, quizás debido a que uno de sus miembros, Santiago Vilanova, era también autor de películas como *Portugal any U* (1975) o *El combate antinuclear* (1979) y formaba parte de la red de trabajo y afinidad surgida alrededor de la Central del Curt.

En general, las publicaciones militantes de finales de los años setenta fueron reflejo de la atomización del propio movimiento y casi todas se caracterizaron por tener una tirada local y analizar las problemáticas ecológicas generales en clave regional. Entre las cabeceras más importantes del periodo, aun a riesgo de ser muy reduccionistas, creemos importante señalar *El ecologista* (1979-1980), impulsada por grupos de distintas partes del Estado como uno de aquellos intentos por articular el movimiento a nivel nacional; *Margarida i altres herbes* (1977-1978), del colectivo valenciano Margarida, que editó, además, un libreto muy exitoso —con dos ediciones— sobre la cuestión nuclear a propósito de la central de Cofrentes; y *Bien. Boletín de Información sobre Energía y Medio Ambiente*, publicación del muy activo Comité Antinuclear de Catalunya, que servía, entre otras cuestiones, de fuente primaria para informar a otras publicaciones, como la citada *Alfalfa*, que en ocasiones reproducía páginas enteras de *Bien*.

Los debates, las imágenes y la multiplicidad de experiencias y luchas concretas locales y foráneas que fluían a través de las páginas de estas revistas daban base discursiva al movimiento ecologista más politizado, que cada vez crecía más y llenaba las calles y los campos de España de verde y rojo. En este contexto se creó la lista de películas de temática ecológica de la Central del Curt.

Cine e imaginarios ecologistas

El cine ecologista era una tendencia al alza entre las producciones militantes a finales de los años setenta; así se reconoce en el catálogo de las películas en distribución de la CdC para 1980-1981, en el que, como dijimos, se incluye la sección «Ecología y urbanismo», que entonces era la más extensa del fondo, compuesta por doce títulos.¹⁸ Las películas de esta lista verde fueron realizadas entre 1975 y 1980 y comparten una base documental, aunque dentro del género presentan formas variadas que estiran las propuestas más ortodoxas del género hasta fórmulas más experimentales. El conjunto aborda ampliamente los asuntos que preocupaban al ecologismo en la época, aunque la centralidad de las cuestiones nucleares no se traduce cuantitativamente en la lista, pues solo dos títulos abordan el tema; el resto refleja la variedad del movimiento a partir de cuestiones que tienen que ver con el extractivismo de recursos naturales, la intervención en el paisaje mediante la construcción de infraestructuras o las problemáticas derivadas de la gestión de las aguas. La misma diversidad se aprecia en sus condiciones de procedencia y producción; algunas cintas formaban parte de la colección gracias al habitual intercambio de copias con grupos y cineastas comprometidos de otros países; tal era el caso de *El poder de las centrales nucleares* (*Flere atomkraftværker*, 1975), del danés Per Ingolf Mannstaedt, que trata el tema contando con un gran despliegue de recursos que permiten al autor visitar varias centrales europeas para seguir el ciclo de producción y la gestión de residuos; el documental contó, además, con el respaldo de una productora profesional, Flip Film Produktion, y fue estrenado en cines comerciales de Dinamarca. Junto a este tipo de películas, había otras que llegaron a la órbita de la CdC por proximidad geográfica o amistad con los miembros de la distribuidora; entre ellas, algunas cintas en las antípodas del ejemplo danés presentan una factura humilde y recursos más escasos para abordar casos concretos y locales de injusticias naturales. En esta situación se encuentran *Un pueblo por la supervivencia* (1976), de Ramón Rodríguez, que recoge las protestas por el desvío del cauce del río Llobregat y las amenazas que esto supuso para el estilo de vida agrario y ganadero de los pueblos de la zona; o *La Garrotxa, els volcans i el s homes* (1978), de Pep Callís i Figueres, sobre los riesgos para el paisaje volcánico de la comarca de La Garrotxa, provocados por la extracción de un tipo de tierra que se usa para la fabricación de canchas de tenis, entre otros usos al servicio del desarrollo y del ocio contemporáneo. Aunque, en general, los temas más tratados en la lista verde de la CdC son del contexto catalán, también se presta atención a problemáticas del resto del Estado y a territorios concretos, como Galicia, en las obras de Llorenç Soler, *Autopista, unha navallada á nosa terra* y *O monte é noso*.

Con el propósito de centrar el análisis de estas páginas en los discursos concretos que circularon por los canales de la CdC y mostrar de qué modo el cine militante compartía, intercambiaba y potenciaba los imaginarios ecosociales durante la Transición, en estrecha relación con el activismo y el resto de productos de la cultura visual, retomamos, de nuevo, las estadísticas de Martí Rom para desplegar un comentario sobre las dos cintas que irrumpieron en 1978 entre las seis más proyectadas: *Asclepius* y *Autopista, unha navallada á nosa terra*. La primera es un cortometraje de catorce minutos realizado, en 1976,

18 *Asclepius* (1976); *Autopista, unha navallada á nosa terra* (1977); *Cala S'Alaguer* [s. f.]; *Cerdá: una gran obra malograda* (1976); *El cine de la abuela Uga* [s. f.]; *L'arà, l'aràn* [s. f.]; *Les energies* (1979); *La Garrotxa,*

els volcans i el s homes (1978); *O monte é noso* (1978); *El poder de las centrales nucleares* (1975); *El riu Llobregat* [s. f.] y *Un pueblo para la supervivencia* (1976).

por Joan Martí i Valls, que fue uno de los fundadores de la CdC. El guion de *Asclepius* fue obra de Joan Simó, miembro también de la distribuidora y del Colectivo de L'Hospitalet que formaba parte de la CCA. Dentro de la cooperativa, Simó fue uno de los miembros más atentos a las cuestiones ecológicas, a las que tenía acceso a través de lecturas —*Alfalfa* y *Ajoblanco*— y de películas como las de Mannstaedt. Años después tuvo una especial implicación en la realización de *Les energies* (1979), corto firmado de manera colectiva por la CCA, que es, sin duda, su obra más importante en relación con las cuestiones ecológicas. En conversación con el autor, Simó reconocía que ya en 1975, cuando se constituyó la CCA, se estableció el objetivo de producir un documental de temática ecológica, que cuatro años después se materializó en *Les energies*.¹⁹ Está claro que la cercanía de Simó a las problemáticas ecosociales marcó la escritura del guion de *Asclepius*.

Desde un planteamiento narrativo experimental cercano al *collage*, que apuesta por la hibridez entre el metraje de nuevo cuño y el *found footage*, la película establece una tensión desde tres ángulos diferentes. Por un lado, mediante un retrato de la sociedad de consumo asociada a la visión degradada del progreso a través de imágenes de escaparates y supermercados, la turistificación de Barcelona y la llegada de inversión extranjera a tales efectos. Por el otro, un acercamiento a la vida humilde de la gente que se queda atrás en el camino hacia el progreso, que vive en casas semiderruidas en el interior de ciudades sucias ajenas a la globalización y manteniendo un estilo de vida a pequeña escala, por ejemplo, practicando un comercio de proximidad. El tercer vértice del triángulo serían los efectos del desarrollo urbano sobre los espacios naturales de la periferia, que se evidencian en secuencias de playas llenas de escombros, aguas contaminadas y vertederos rebosantes de residuos. Mediante este triángulo se despliega una puesta en cuestión de la fractura metabólica propia del capitalismo, que divide artificiosamente los vínculos económicos, políticos y estéticos de cuanto ocurre en el espacio urbano y en el rural²⁰ y se re-

19 Informaciones obtenidas en conversación con Joan Simó el 1 de febrero de 2021.

20 En los años ochenta del siglo pasado, Manuel Sacristán llamó la atención varias veces, en conferencias, artículos y entrevistas, acerca de las claves ecológicas presentes en los textos de Marx, en particular a propósito de ciertos pasajes de *El Capital*. Por citar solo un ejemplo, en una conferencia de 1983 se refería al decimotercer capítulo del primer libro de *El Capital*, en el que Marx afirma que la explotación capitalista «dificulta el intercambio entre el ser humano y la naturaleza», para hablar acerca de la destrucción de la relación metabólica entre ambos y detectar ahí uno de los pilares de la lectura ecológica del filósofo alemán que han pasado más desapercibidos para los especialistas; véase SACRISTÁN LUZÓN, 2009, pp. 189-191. Sin embargo, el concepto de fractura metabólica (*metabolic rift*) como tal fue popularizado y desarrollado por John Bellamy Foster en su obra más conocida, *Marx y la naturaleza*, en la que afirma que tal ruptura es provocada «como consecuencia de las relaciones de producción capitalistas y la separación antagonista entre ciudad y campo»; véase FOSTER, 2001, p. 221. Foster desarrolló sus teorías acerca de la fractura metabólica en Marx a partir de la recuperación de los planteamientos desplegados por este en el tercer tomo de *El Capital*; véase *Ibidem*, pp. 240-241.

Las reflexiones a partir de las aportaciones de Foster han generado mucha literatura a favor y en contra, pero, como una manera de aterrizar las implicaciones del concepto en lo que respecta a los imaginarios que ponen en marcha *Asclepius* y otras películas, quizás sea interesante señalar las ideas de Joaquín Sempere a propósito de los quiebres que el progreso industrial ha provocado en las relaciones productivas entre la sociedad y la naturaleza. Para este autor serían básicamente tres rupturas, a saber, una de orden energético, provocada por el uso de combustibles no renovables, como el carbón, el petróleo o el gas natural; una segunda de tipo agrícola, mediante el uso de fertilizantes químico-minerales; y una tercera relativa a los materiales que se emplean en la producción, como los minerales y las tierras raras. La síntesis de las ideas de Sempere ha sido tomada de la lectura que de las mismas hace ALMAZÁN GÓMEZ, 2021, pp. 83-88. Por otra parte, en su artículo inédito ya citado más arriba, Pedregal y Vindel investigan las implicaciones de estas fracturas también en el plano estético, que, a la hora de analizar las implicaciones de estos discursos en las visualidades críticas de los años setenta, se vuelve crucial. Las referencias de Sacristán y Sempere las hemos conocido gracias a los comentarios de Jaime Vindel a partir de la lectura de este texto.

suelve con un montaje de ritmo trepidante en el que se intercalan numerosas referencias culturales que enmarcan ideológicamente la pieza: el muñeco hinchable de Michelin, cucarachas, los quioscos de Las Ramblas, electrodomésticos varios, pájaros enjaulados, revistas eróticas, un retrato en clave pop de Josep Pla, etc. La dialéctica entre el archivo y las nuevas imágenes del progreso encuentra aquí también espacio para el humor. Por ejemplo, cuando se liga la imagen del carrito de bebé que cae por las escaleras de Odessa, en la famosa secuencia de *El Acorazado Potemkin* de Sergei M. Eisenstein, símbolo de la represión zarista en la Rusia de 1905, con una foto fija del carrito de la compra en un *parking* del Carrefour, convertida en icono del desastre de la sociedad de consumo en España.

Las críticas al despilfarro y al crecimiento sin límites —que definieron el modelo de expansión capitalista de los Treinta Años Gloriosos ya en crisis— y las denuncias de la consiguiente contaminación y el daño al medio natural eran habituales en las tribunas públicas próximas a la contracultura con conciencia ecologista de la época. Muchas noticias y artículos de *Ajoblanco*, por ejemplo, proponían alternativas al consumismo y se plantaban frente al productivismo desarrollista planteando alternativas tecnológicas, energías blandas y modos de vida autónomos y desvinculados de las múltiples derivadas del *american way of life*.²¹ Fuera del ambiente catalán también circularon ideas similares, por ejemplo, en el grupo valenciano Margarida, activo desde 1976. Su nombre completo, Col·lectiu per la aniquilació de tota classe de pol·lució, adelantaba en parte un programa político que reafirmaba la transversalidad del movimiento ecologista transicional. Como proponían en su revista *Margarida i altres herbes*, los miembros del colectivo querían estrechar lazos con «totes les minories i sectors oprimits, dones, homosexuals, presos, internats psiquiàtrics, gitanos, minusvàlids, xiquets, vells... tota la vida que el sistema rebutja i opriraeix».²² De este modo ha de entenderse el compromiso contra todo tipo de polución que afirmaban en su nombre: más allá de su oponerse a la contaminación fabril e industrial, apostaban por buscar «alternativas de clase» frente a la discriminación y la represión de las distintas formas de toxicidad social.

El pensamiento de Margarida no estuvo exento, como era habitual en la época, de cierto poso utópico que se palpaba, por ejemplo, en su defensa del progreso en clave no productivista, según la cual, todo avance en este sentido debía darse en colaboración con la naturaleza y servir para la liberación de las sociedades.²³ No obstante, su caso resulta interesante porque permite observar con qué matices y por qué espacios circulaban los idearios ecopolíticos tempranos. Además, permite ver la progresión temporal de estos discursos, dada su influencia en productos posteriores, como la película *Levante feliz? País perplex*, realizada en 1983 por el Col·lectiu Cinematogràfic Escola Crítica, del que formaba parte el antiguo miembro de Margarida, Jaume Martínez Bonafé. En este documental se ofrece un panorama general del ambiente contestatario del País Valencià pos-transicional y se concede un gran protagonismo a las protestas contra la central nuclear de Cofrentes. El film está atravesado por una oposición contundente al desarrollismo, a la llegada de capitales extranjeros y al colonialismo corporativista propio del capitalismo global, que quedó representado, de nuevo, por la cadena de supermercados Carrefour,

21 A modo de ejemplo, véase el dossier ANÓNIMO, 1979.

23 *Ibidem*.

22 MARGARIDA, 1977.

sus aparcamientos llenos de coches y sus carritos, en una cita literal de *Asclepius* siete años después. La presencia del exMargarida, Martínez Bonafé, en este colectivo cinematográfico habilita y explica —al menos parcialmente— la prolongación de los discursos de los años setenta en los albores de la nueva etapa socialista en España.

Frente a las desconexiones entre los desarrollos urbanos y la naturaleza presentes en *Asclepius* y en *Levante Feliz? País perplex*, ambas películas proponen un contraargumentario similar, que plantea una mixtura entre posiciones econacionalistas —que florecían como reflejo del auge de las aspiraciones autonomistas que, sobre todo en Cataluña, se produjeron en la Transición—²⁴ y la vindicación de lo artesanal, lo pequeño y de escasa sofisticación tecnológica. Ambas lógicas, que atravesaban el ideario ecologista de la época, cobran forma en *Asclepius*, por ejemplo, en la reiterativa referencia a Josep Pla como símbolo del nacionalismo catalán que llama la atención sobre el necesario cuidado del territorio o en la mirada humanista con la que se retrata a los más humildes en sus barrios y hogares. Y también están presentes, aunque años después, en *Levante Feliz? País perplex*, en la que hay continuas apelaciones a las tradiciones gastronómicas y agrícolas valencianas, al trabajo del campo, a la simplicidad tecnológica y a los saberes populares. En las décadas siguientes, estos referentes pueden rastrearse en algunas propuestas, en el marco de la crítica ecosocial, desde las que se trataba de aminorar, incluso revertir, los efectos devastadores para el planeta de la ideología del crecimiento permanente, principalmente desde las corrientes teóricas del decrecentismo.

La segunda película de la lista verde de la CdC a comentar es *Autopista, unha nava-llada á nosa terra*, que gira en torno a la construcción de la Autopista AP-9, con la que, a fin de aumentar las posibilidades expansivas del capital, se partieron por la mitad las tierras gallegas. La propuesta de Llorenç Soler se acerca más a las formas del documental militante clásico, es más narrativa, informativa y proselitista, además, se construye alrededor de la inmersión del autor en el terreno en 1977, cuando las obras de la autopista ya causaban estragos en las comunidades rurales y urbanas que atravesaba. El director se acercaba a los afectados para entrevistarlos, dando cuenta del surgimiento de la Coordinadora Nacional de Vecinos y Afectados por la Autopista del Atlántico y sus acciones para boicotear las obras.

A lo largo de su trayectoria, Soler siempre ha tenido muy presente la memoria de los perdedores de la Guerra Civil; quizás por este motivo le interesó inscribir el relato de barbarie del film en una suerte de prolongación de la brutalidad de los golpistas durante el conflicto, al citar, al comienzo de la cinta, a Gonzalo Fernández de la Mora, ministro de Obras Públicas (1970-1974), asegurando que el plan nacional de carreteras era una muestra de lo que eran capaces de hacer los hombres que se alzaron en 1936. Después,

24 Resultan muy elocuentes, en este sentido, los discursos de los políticos catalanes en el documental *Después de... (II) Atado y bien atado* (1981), de Cecilia y José Juan Bartolomé; en particular los comentarios de Jordi Pujol, en los que la autonomía se plantea como el techo político al que aspiran como expresión de la particularidad identitaria catalana en aquel momento. En el caso valenciano, el nacionalismo en la Transición fue más débil, pero las discusiones sobre los símbolos nacionales, la lengua, la denominación de la autonomía y

otros asuntos importantes para las corrientes nacionalistas se discutieron cada vez más según avanzaban las negociaciones para aprobar, en las Cortes Generales, el texto del Estatuto de Autonomía de la Comunidad Valenciana en 1982; cf. MAINAR CABANES, 2010. Las reivindicaciones nacionalistas en el contexto valenciano, por tanto, eran una cuestión candente precisamente en el momento previo a la realización del documental del Col·lectiu Cinematogràfic Escola Crítica.

la película plantea una visión algo simplificada de la dicotomía naturaleza-progreso, mediante la sucesión de imágenes del folclore y de un tipo de trabajo humilde y esforzado, por un lado, y la deshumanización que trae el avance de la técnica con la intervención en el medio rural por parte de las máquinas, por otro. Este tipo de aproximación fue una constante en el cine militante de temática ecologista de la época, que, aunque aquí se expresa en un tono marcadamente político, no fue la tónica habitual. Otras películas, como *Ez* (1977), de Imanol Uribe, también abundan en la comparación polarizada de la vida natural y el desastre tecnológico —a propósito, esta vez, de la construcción de la central de Lemóniz—, pero con una visión muy romantizada —casi bucólica— de la naturaleza. Para Soler, en cambio, los bosques gallegos eran una zona de conflicto político, como la calle de una ciudad con barricada de adoquines, en el que sus pobladores se organizaban para defender un modo y un medio de vida. De forma que, entre el inventario de desastres provocados por el desarrollo infraestructural —la reescritura del paisaje mediante la tala masiva de árboles, la erosión de los montes y la construcción y destrucción de terraplenes para salvar las irregularidades orográficas—, ocupan un espacio privilegiado los debates acerca de las consecuencias que la autopista tendrá en los modos de vida de la gente a la que se desposee del medio en el que vive y también de su espacio de trabajo. La respuesta ante esta situación es una conciencia ecológica que se articula en el film mediante la unión de la lucha por los modos de vida —reivindicación del esfuerzo del trabajo ganadero y agrícola en los montes mancomunales— y la defensa de los medios para la subsistencia —protección de la propia tierra mediante ocupaciones y piquetes—. De este modo, el conflicto político de la España transicional se muestra activo también fuera de los núcleos urbanos, en los bosques, como en el encuentro de Cercedilla, pero ahora entre eucaliptos.²⁵ Las fórmulas del activismo ecologista presentadas por Soler cuestionan las imágenes de la ruptura entre economía y naturaleza provocada por el capital, inscritas en las habituales miradas romantizadas al medioambiente.

La película insiste también en la idea de la colonización del terreno gallego, pero, a diferencia de lo que denuncian los filmes anteriores, nada tienen que ver ahora los capitales extranjeros, sino el centralismo español. Esta lectura de tintes, de nuevo, nacionalistas, pero ahora gallegos, estaba presente en numerosos carteles y en manifestaciones de la época por las ciudades y campos de Galicia, en las que se observaban pancartas de repulsa al colonialismo del Estado. En publicaciones como *Alfalfa*, artículos como «Galicia, el colonialismo del asfalto» también recogen estas inquietudes. Para los autores del texto, la autopista privilegiaba el desarrollo de las industrias contaminantes en dos sentidos, por facilitar el uso del automóvil como medio de transporte y porque, gracias al espacio ganado a la naturaleza, era posible acelerar el ritmo del esquilme de los recursos naturales de la región, por ejemplo, los procedentes de plantas de celulosa como las de Ponteceso o As Encrobas en A Coruña o las alúminas de la provincia de Lugo.²⁶

A finales de los años setenta, la película conectó con otras visualidades críticas que respaldaban y daban visibilidad a la resistencia de la Coordinadora Nacional de Vecinos y Afectados por la Autopista del Atlántico y sus acciones de boicot de las obras. Por ejemplo, las producidas por la fotógrafa Anna Turbau en su serie sobre la Autopista del

25 Sobre los asuntos derivados de la reforestación de los montes gallegos con esta especie foránea, Soler trabajó en su siguiente film, *O monte é noso*.

26 ANÓNIMO, 1978.



Figura 4

Anna Turbau, *Obras en autopista AP-9. Piquetes de Guísamo, A Coruña, 1977*.
Imagen cedida por cortesía de la autora.

Atlántico, en la que se encuentra, entre otras, la imagen (figura 4) de la resistencia de las mujeres en Cecebre usando, según la descripción de la autora, todo lo que tienen a su alcance, «paraguas, toquillas y xirucas»²⁷ —tecnología de escasa sofisticación, en todo caso—, para impedir la represión policial frente a los piquetes populares que querían dificultar los trabajos en la carretera. En la actualidad, esta imagen se ha convertido en un icono de la transición gallega, de la oposición a la destrucción del medioambiente y de las resistencias de las mujeres.

La prensa militante del ecologismo también prestó atención, no solo a lo que ocurría en Galicia, sino al trabajo de Soler. En el número 2 de la revista *Userda* se incluye un pequeño texto del propio autor en el que ofrece su punto de vista como realizador e informa de la situación de las familias, lo que evidencia la confianza de los editores en el papel del cine activista para la propagación de los imaginarios de la revuelta ecosocial. Al final del artículo se aporta la dirección de la Central del Curt para posibles contrataciones, en un llamado a que el debate y la denuncia sigan circulando. El siguiente número de *Userda* reserva, de nuevo, un espacio al cine militante ecologista al informar sobre las películas que pueden encontrarse en el fondo de la CdC, tres años antes de la lista verde del catálogo de 1980-1981, y de otras cintas que evidencian la riqueza de la producción sobre asuntos ecológicos, pero que, a día de hoy, resultan difíciles de rastrear.

El ejemplo de la revista *Userda* sirve para insistir en el papel del cine dentro de la constitución y difusión de los imaginarios ecosociales en la Transición, no solo por el hecho de la puesta en discurso fílmico de ciertos problemas e ideas, sino también por la capacidad que tiene el medio para generar zonas de encuentro a su alrededor y, por

27 Información obtenida en conversación con Anna Turbau el 15 de octubre de 2020.

lo tanto, de diálogo e intercambio. Desde los años sesenta, algunas de las compañías encargadas de desarrollar las infraestructuras con alto impacto en la reconfiguración de los paisajes naturales y con altos niveles de destrucción medioambiental, así como de generación de residuos, como Iberduero o el propio Instituto Nacional de Industria (INI), contaban con recursos para producir documentales que, a modo de noticiarios o de boletines propagandísticos, tenían la misión de convencer de la correcta marcha de las obras y de la bonanza de sus inversiones a los accionistas, a las juntas directivas y, en última instancia, también a los ciudadanos.²⁸ La unidireccionalidad de sus relatos, a fin de defender la intervención de las empresas y del Estado en los entornos naturales, la extracción de recursos y la modificación de ecosistemas en beneficio del progreso, lo que en definitiva ahondaba en el constructo cultural de la fractura entre el campo y la ciudad, la naturaleza y la sociedad,²⁹ tenían un alcance variable en el régimen de visibilidad de la Transición, que aumentaba cuando las imágenes se reproducían en informativos o en el No-Do. En paralelo, el cine militante y sus discursos ecologistas transitaban, con la precariedad habitual, a través de los circuitos alternativos, desde su producción hasta su exhibición en las pantallas semiclandestinas, gracias fundamentalmente a la labor —aunque no solo— de la Central del Curt, que de un modo pionero se encargó de hacer circular la que hemos denominado su lista verde para contribuir, así, a la expansión de la ideología contrahegemónica en la Transición. Resulta interesante, para terminar, señalar la importancia de la convivencia de los imaginarios del cine con otras visualidades y textualidades críticas que germinaron en espacios concretos en los que se cruzaban el activismo y la contracultura, dando lugar a una cadena de relaciones de solapamiento, inspiración y potenciación en red que crecía en paralelo a la evolución de la militancia ecologista de base en la Transición.

28 Las copias de las películas filmadas por Fernando López Heptener, entre otros, para Iberduero y las producidas por el INI pueden visionarse en el Centro de Conservación y Recuperación de la Filmoteca Española.

29 PEDREGAL y VINDEL GAMONAL, [s. f.].

BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV. *Manifiesto de Daimiel*, 1978; disponible en línea: <http://aedenat.blogspot.com/1978/07/manifiesto-de-daimiel.html> [consulta: 28-10-2022].
- ALMAZÁN GÓMEZ, Adrián. *Técnica y tecnología. Cómo conversar con un tecnólogo*, Madrid, Taugenit, 2021.
- ANÓNIMO. «Galicia, el colonialismo del asfalto», *Alfalfa* 4 (1978), pp. 6-7.
- «Alternativas al despilfarro», *Ajoblanco* 20 (1979), pp. 21-33
- ARNAU ROSELLÓ, Roberto. «La guerrilla del celuloide: resistencia estética y militancia política en el cine español (1967-1982)», tesis doctoral inédita, Castellón, Universitat Jaume I, 2006.
- BABY, Sophie. *El mito de la transición pacífica. Violencia y política en España (1975-1982)*, Madrid, Akal, 2018.
- BERZOSA CAMACHO, Alberto. *Cámara en mano contra el franquismo. De Cataluña a Europa (1968-1982)*, Buenos Aires, Al Margen, 2009.
- FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Joaquín. *El ecologismo español*, Madrid, Alianza, 1999.
- FOSTER, John Bellamy. *La ecología de Marx. Materialismo y naturaleza*, Barcelona, Ediciones de Intervención Cultural-El Viejo Topo, 2001.
- GARCÍA-MERÁS, Lydia. «El cine de la disidencia. La producción militante antifranquista (1967-1981)», *Desacuerdos* 4, San Sebastián-Granada-Barcelona-Sevilla, Arteleku-Centro José Guerrero-Museu d'Art Contemporani de Barcelona-Universidad Internacional de Andalucía-UNIA arteypensamiento, 2007, pp. 16-41.
- GIL, R. «Noticias y comentarios en montaje. Cine proletario», *Nuestro Cinema* 11 (1933), pp. 173-174.
- GUBERN, Román. *El cine sonoro en la II República. 1929-1936*, Barcelona, Lumen, 1977.
- HERROU TUAL, Claudie. «Le Cinéma clandestin en Catalogne 1968-1976: quelques exemples», memoria de investigación de final de licenciatura inédita, Rennes, Université de Haute-Bretagne, 1996.
- MAINAR CABANES, Eladi. «La peculiar vía valenciana a la autonomía», *HAOL. Historia Actual Online* 21 (2010), Cádiz, Universidad de Cádiz, pp. 19-23.
- MARGARIDA. «Sin título», *Margarida i altres herbes* 3 (197), [s. p.].
- MARTÍ ROM, Josep Miquel. «Un análisis estadístico de una distribuidora alternativa cinematográfica: La “Central del Curt” (Central del corto)», *Cinema* 2002 61-62 (1980), pp. 104-106.
- «La Central del Curt (1974-1982): una experiència alternativa», *Cinematògraf (Annals de la Federació Catalana de Cineclubs)* 4 (1987), pp. 483-517.
- MATEO LEIVAS, Lidia. *El reverso de la censura. Cine clandestino durante el tardofranquismo y la Transición*, Murcia, CENDEAC, 2019.
- PEDREGAL, Alejandro y VINDEL GAMONAL, Jaime. «La fractura estética: una síntesis crítica eco-marxista de la relación entre espacialidad artística y modernidad capitalista» [inédito], [s. f.].
- PÉREZ PERUCHA, Julio. «Entrevista a Martí Rom: Central del Curt, Cooperativa de Cine Alternativo», en AA. VV., *Desacuerdos* 1, San Sebastián-Granada-Barcelona-Sevilla, Arteleku-Centro José Guerrero-Museu d'Art Contemporani de Barcelona-Universidad Internacional de Andalucía-UNIA arteypensamiento, 2004, pp. 136-139.
- PRIETO SOUTO, Xose. «Prácticas fílmicas de transgresión en el estado español (tardofranquismo y transición democrática)», tesis doctoral inédita, Madrid, Universidad Carlos III, 2015.

RIECHMANN, Jorge y FERNÁNDEZ BUEY, Francisco (eds.). *Trabajar sin destruir. Trabajadores, sindicatos y ecologismo*, Madrid, HOAC, 1998.

SACRISTÁN LUZÓN, Manuel. «Algunos atisbos político-ecológicos de Marx», en

M. Sacristán, *Pacifismo, ecologismo y política alternativa*, Madrid, Diario Público, 2009, pp. 180-196.

TORRELL, Josep. «El Vólti. Una distribuidora clandestina bajo el franquismo», *Viejo Topo* 281 (2011), pp. 57-62.

La movida no lo fue todo.
Poptografía (1980-1981), un proyecto de autor
de Miguel Oriola para estimular el apetito colectivo
de la generación del 80*

Mónica Carabias Álvaro
Universidad Complutense de Madrid

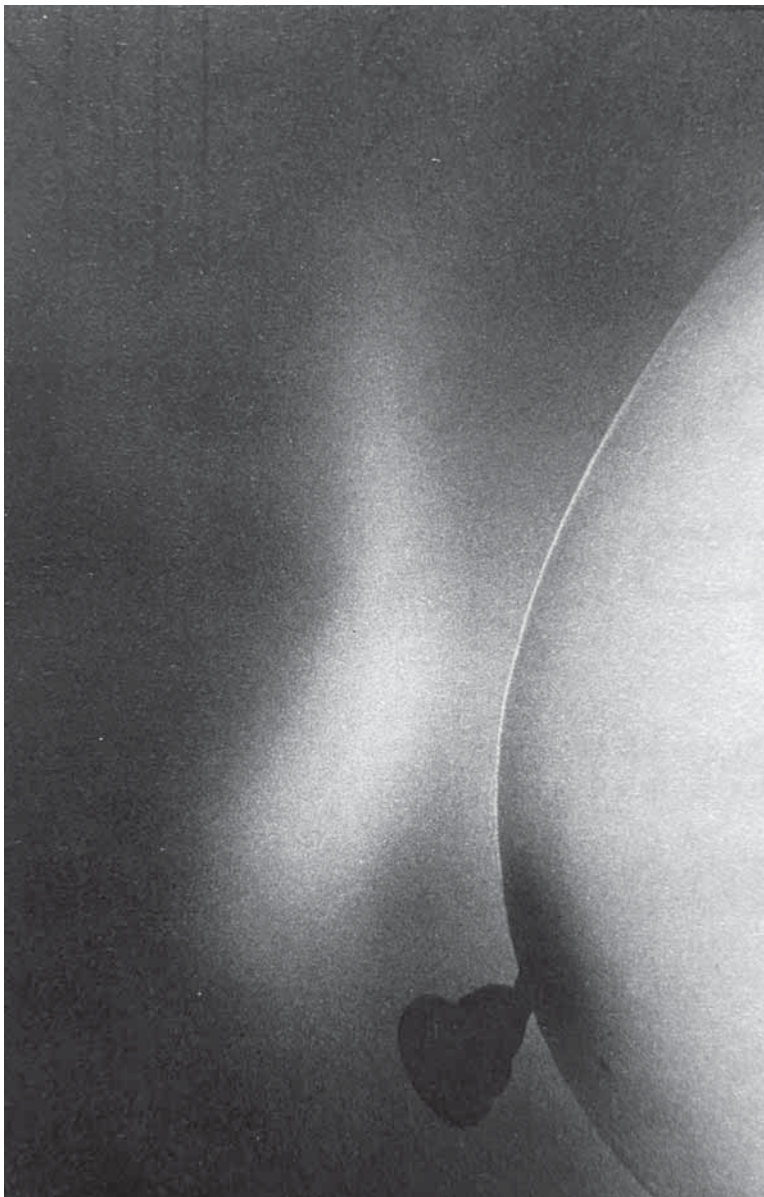


Figura 1
Miguel Oriola, *Poptografía* 1 (1980), imagen de cubierta.

Existe un consenso generalizado en considerar la celebración del homenaje a Canito, el 9 de febrero de 1980 en el Salón de Actos de la Escuela de Caminos de la Universidad Politécnica de Madrid, como la inauguración oficial de la movida madrileña, un movimiento cultural con la música como absoluta protagonista y documentado por la fotografía mejor que por ninguna otra disciplina artística.¹ Quince años antes llegaba a la capital un joven fotógrafo independiente llamado Miguel Oriola (1943-2020),² que en poco tiempo trabajó para las publicaciones más importantes: *Elle*, *Cosmopolitan*, *Vogue*, *Tendencias*, *Vanidad*, *El País semanal*... Su obra se distinguió por un sello personal que lo llevó hasta lo más alto del reconocimiento y de la difusión, tanto en el medio salonístico, por tanto, de las páginas de la revista *Arte Fotográfico* (1952-), como de la concursística, en la que obtuvo el Premio Negtor en 1975, uno de los galardones más prestigiosos del circuito. Años antes había inaugurado su primera exposición individual en la galería Mecenaz de Madrid (1971); pese a todo, siempre declaró no haber sentido vocación fotográfica alguna.³ Su crecimiento artístico coincidió con su adscripción a la «Quinta Generación», promovida por la revolucionaria revista *Nueva Lente* (1971-1983), en la que publicó y colaboró activamente desde sus comienzos, al igual que hizo en *La Luna de Madrid*. En 1980 se inició en el mundo editorial con el lanzamiento personal del proyecto *Poptografía. Estimula el apetito fotográfico* (1980-1981),⁴ objeto de estudio de esta investigación, faceta que continuó con la edición de algunos de sus fotolibros más representativos: *Alphaville* (2013), *Sketch 5* (2015), *Sketch 7* (2016) y *Actus* (2017). A lo largo de esa década consolidó una carrera profesional en la fotografía publicitaria y de moda que combinaba, por un lado, desde 1977, con la docencia fotográfica que nunca abandonaría;⁵ y, por otro, con un trabajo creativo en el que incluyó disciplinas como el video y la literatura, marcado por la provocación y la transgresión en su deseo por describir y representar al ser humano, por buscarse en cada fotografía: «Para mí hay dos momentos decisivos en mi vida: cuando descubrí la fotografía y cuando descubrí a los fotógrafos. El primer momento me abrió un campo de expresión para mis sentimientos, el segundo me cerró el campo de comunicación humana».⁶

Cuando la movida hubo despegado con fuerza, y no sintiéndose emocionalmente parte de ella —«Yo estuve allí esa época, hice fotos de la gente de la Movida y me movía con esa gente, pero no me *meneaba* con ellos»—,⁷ emprendió la mencionada aventura edi-

* Investigación realizada en el marco del proyecto de I+D+i «Rostros y rastros en las identidades del arte del franquismo y el exilio» (PGC, MICINN-AEI, ref. PID2019-109271GB-I00) y filiada al grupo de investigación FOTODOC UCM, ref. 970755.

1 El fotógrafo Eduardo Cima devila representaba el binomio música/fotografía; en 2019 publicó una monografía con su particular retrato fotográfico musical de la movida; véase APARICIO CILLÁN y CIMADEVILA NIÑO, 2019. Al margen de la escena musical, otros retratistas también han hecho gala de su adscripción a la movida; véanse BRIHUEGA SIERRA, CARABIAS ÁLVARO y LOMBA SERRANO, 2006 y PÉREZ-MÍNGUEZ, 2007. La exposición «La Movida», organizada por la Comunidad de Madrid en 2007, recogía el trabajo de varios artistas de la fotografía que formaron parte de este movimiento; además de los citados anteriormente, podemos mencionar a Alberto García-Álix, Luis Baylón o Antonio Bueno, entre otros.

2 Su web <http://www.migueloriola.es> contiene un trabajo muy completo de su trayectoria, con referencias a sus fotolibros, series fotográficas y exposiciones.

3 ORIOLA, 2018.

4 De ahora en adelante citada *Poptografía*.

5 Director del Máster Internacional de Moda de Efti. Centro Internacional de Fotografía y Cine, donde ejerció como profesor durante más de tres décadas.

6 ORIOLA, Miguel. «La fotografía que yo amo», *Poptografía 1* (1981), Madrid, pp. 6-7.

7 ORIOLA, 2018; cursiva en el original.

torial, primero, en respuesta al sentimiento de pertenencia a una generación que se veía con la responsabilidad de revolucionar la creación fotográfica;⁸ segundo, para fomentar la visibilidad y el estudio de los protagonistas que, en palabras de Oriola, constituirían «la generación del 80». Un proyecto insólito en la historia de las publicaciones especializadas en nuestro país, que significó el relevo de la desgastada *Nueva Lente*, dirigida por aquel entonces por Carlos Serrano y Pablo Pérez-Mínguez,⁹ y la recogida del testigo dejado por Jorge Rueda. Si este, como declaraba el fotógrafo madrileño Roberto Molinos,¹⁰ les había dado a conocer, en la década de los años setenta en España, «la FOTOGRAFÍA, con mayúsculas, que se hacía por el mundo», alentando a que se la tomaran en serio y tuvieran un espacio «libre» para publicar, Oriola se lanzaba a promocionar, desde otro espacio editorial, el trabajo colectivo, al menos en la ciudad de Madrid, de esta nueva generación fotográfica.

Las entrañas. Algunos datos técnicos

Poptografía. Estimula el apetito fotográfico (1980-1981) fue una revista especializada con carácter ramoniano¹¹ e interés, principalmente, fotográfico.¹² Una publicación mensual de 64 páginas, en blanco y negro y papel reciclado,¹³ con un precio de venta de 150 pesetas. La creación y dirección artística recayó exclusivamente en la figura de Miguel Oriola, mientras que la edición y la producción estuvieron en manos de Ignacio Barceló y de Pepe Alcocer, respectivamente. Un proyecto unipersonal intenso pero breve, al margen de las asociaciones y/o agrupaciones, que comenzó en el mes de septiembre de 1980 y acabó nueve meses después, en mayo de 1981. En total, nueve números monográficos, más uno que nunca vio la luz, con cuatro porfolios: el principal dedicado a Manuel Falces, y los tres restantes a los «pops» Miguel Trillo, Jaime Peral y Juan José Redondo. De septiembre a diciembre de 1980 (volumen 1) se publicó bajo el título *Poptografía. Estimula el apetito fotográfico* (figura 1); de enero a mayo de 1981 (volumen 2) cayó el subtítulo, quedando únicamente *Poptografía*. El contenido estaba organizado en un sumario con secciones, casi todas realizadas por Oriola: «Porfolio» —combinando artistas consolidados con los de la generación pop—, «Photostory», «Fototeca» —a cargo de la fotógrafa Macuse—, «Anuncios», «Biblioteca»,¹⁴ «Luces de Neón»,¹⁵ «Textos para quien los quiera»¹⁶ y «Diccionario del Arte Actual».¹⁷ De forma puntual, colaboraron en la publicación:

- 8 «Pero tan solo un círculo más limitado, precisamente entre aquellos que inclinaban su interés hacia determinados aspectos de la cultura de masas, participará de un modo más explícito y fehaciente en ella [...]. Y algo semejante ocurrirá con ciertos fotógrafos, que desarrollarán estrecha complicidad con el nuevo frente de colegas más jóvenes: Alberto García-Álix, Luis Baylón, Ouka Leele»; véase HUICI MARCH, 2007, p. 40.
- 9 «Somos más surrealistas, teníamos otro techo que no eran los salones»; véase YUSTE y OLIVARES, 1986.
- 10 MOLINOS, Roberto. «Roberto Molinos», *Poptografía* 4 (1981), Madrid, p. 6.
- 11 Visible sobre todo en «Anuncios por palabras. Mira que te diga», *Poptografía* 1 (1981), Madrid, p. 59. También en las ilustraciones publicitarias que realizó bajo el pseudónimo de Vivaldi.

- 12 Se trata de una revista con una concepción abierta, en la que tienen cabida la ilustración, la literatura, la música, el humor e, incluso, la pintura, dedicando un porfolio a la artista hiperrealista Verónica Rubio.
- 13 La redacción y la administración estaban en la calle Ramón de la Cruz, 53 y se editaba en Artes Gráficas EMA, en la calle Miguel Yuste, 27 de Madrid.
- 14 Sección publicada desde el n.º 3 de 1981.
- 15 Sección publicada desde el n.º 2 de 1981.
- 16 Sección publicada desde el n.º 4 de 1981.
- 17 Sección publicada en los n.ºs 2 y 3 de 1981.

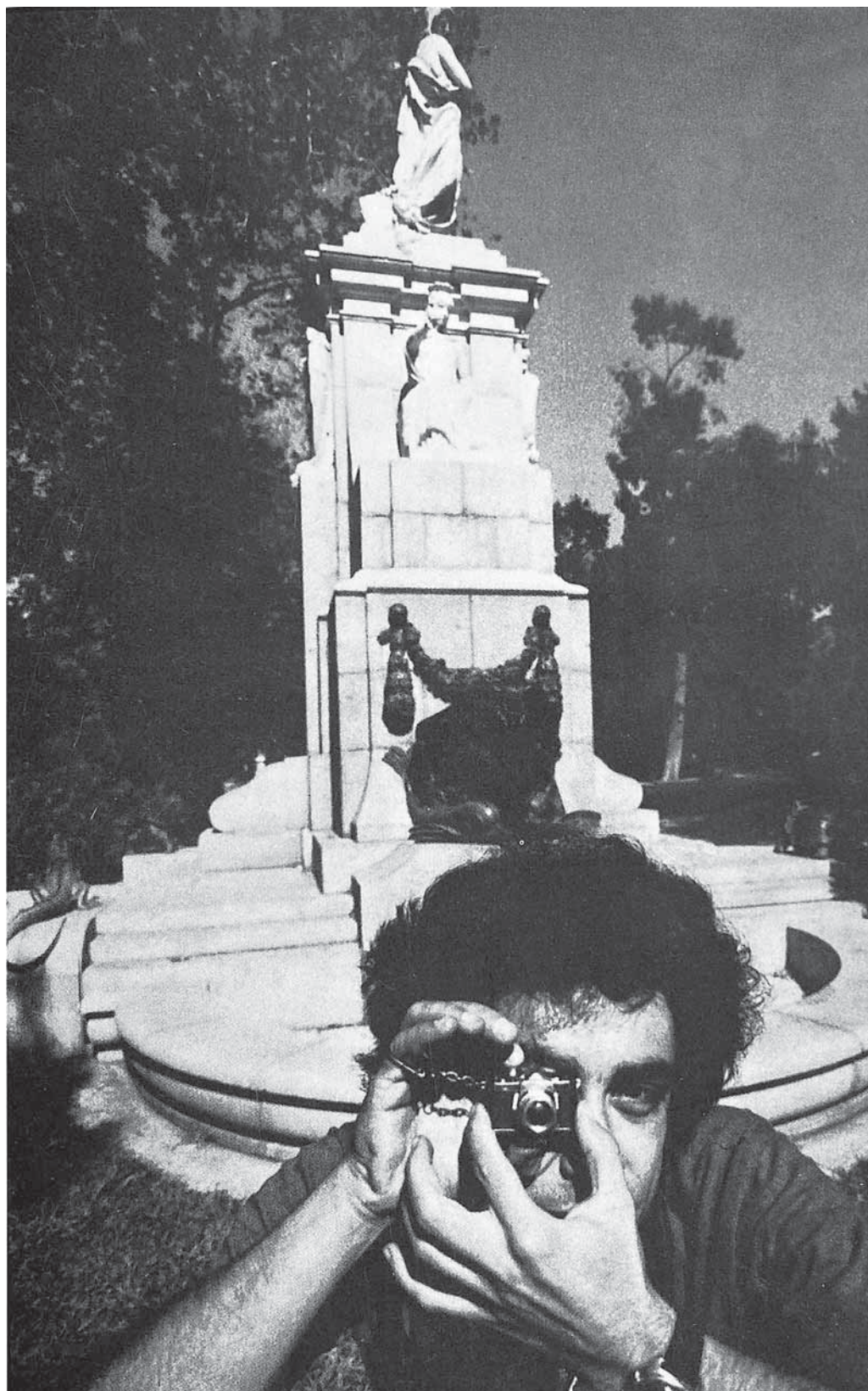


Figura 2

Roberto Molinos, «Autorretrato», *Poptografía* 3 (1980), imagen de cubierta.



Figura 3

Serafín, *Poptografía 5* (1981), imagen de cubierta.

Joan Fontcuberta,¹⁸ Manuel Falces,¹⁹ el psicólogo Manolo Esbert,²⁰ Enrique Peral,²¹ Jorge Rueda,²² Montserrat Lunati,²³ Jesús M. Aparicio y Eduardo Carrera.²⁴ Los nombres de J. M. Sánchez Peña,²⁵ Sami,²⁶ Vivaldi y Ramón Martínez²⁷ son algunos de los pseudónimos utilizados por Oriola, autor de todas las fotografías de cubierta —aunque van sin firma— excepto las correspondientes a los números 4 y 5 del volumen 2, de Roberto Molinos (figura 2) y Serafín²⁸ (figura 3), respectivamente.

18 FONTCUBERTA, Joan. «Europa. Europa», *Poptografía 1* (1981), Madrid, p. 15.

19 El fotógrafo y crítico comenta la realidad cultural del hecho fotográfico en el Estado español contemporáneo, «más preocupado por los aromas del ambiente, que por las sustancias que lo producen»; véase FALCES, Manuel. «Del Cid matamoros a la escuela de traductores de Toledo», *Poptografía 1* (1981), Madrid, p. 58.

20 ESBERT, Manuel. «Voyeur o exhibicionista», *Poptografía 2* (1981), Madrid, p. 25.

21 PERAL, Enrique. «J. M. Oriola en el nacimiento de los 80. Prólogo del prólogo: el transbordador en la otra orilla», *Poptografía 2* (1981), Madrid, pp. 8-9.

22 El fotógrafo almeriense asume el papel de George Eastman; véase RUEDA, Jorge y ORIOLA, Miguel. «Entrevista jamás realizada», *Poptografía 1* (1981), Madrid, pp. 27-28.

23 Escribe un texto sobre Josep Capellá: «La fotografía es la gran olvidada de las escuelas, de los programas didácticos, de los esquemas y los que están medidos en ella, son siempre aventureros solitarios, como Capellá, que un día decidieron empezar y siguen sin pararse», en *Poptografía 2* (1981), p. 44.

24 Ambos publican sobre Antonio Lafuente *Yeti* en *Poptografía. Estimula el apetito fotográfico 3* (1980), Madrid, pp. 5-39.

25 Aparece en la sección «Luces de Neón», probablemente sea Miguel Oriola.

26 Pseudónimo de Miguel Oriola, en «Manual de instrucciones prácticas», *Poptografía 2* (1981), Madrid, p. 26.

27 Pseudónimos usados por Miguel Oriola para la firma de ilustraciones.

28 Fotografía que llama la atención porque rompe con el estilo del resto de las imágenes publicadas en cubierta.

Igualmente, la publicación se hacía eco de los protagonistas de la escena fotográfica contemporánea que interesaban a Oriola, entre los que se encontraban: Pedro Fernández Palazuelos, Miguel Ferrer, Antonio Bueno, Laura Álvarez, Rafael Roa, Antonio Lafuente *Yeti*, Robert Doisneau, Bernard Plossu, Ignacio Silva, Ferrán Freixa, Max Pan, Víctor Vidal, Javier Fernández, Edward Weston, Eduardo Oliveña, Macusa, Rogelio Allepuz, Francisco Javier García Inés, Luis Casals, Harm Botman, Manel Esclusa, Joan Comalat, América Sanchez, Franco Fontana, Ángel Úbeda, Pep Cunties, Tuna Ciner, Jaime Larrain, Anatole Saderman, Rafael Valor Pascual, Juan Mendivil, AMEZQUITA,²⁹ Joan Fontcuberta, José Badía, Joaquín Tarraso, Grupo TAL, Camarucci, Roberto Molinos, Anatole Saberman, Andrés Ferrer, J. Sarra, José María Castro, el grupo Elaxtico, Colectivos fotógrafos gerundenses, Avtarjeet Dhanjal (JEET), Colectivo Moreno, Raich, Bergada, Philph Trager, Pedro Avellanad, Jaume Balanya y Albert Padrol.

La complicidad con las galerías, los centros, los grupos fotográficos y los artistas era necesaria para resultar actual y poder «informar a la vez que formar»; por ello, desde la revista, fueron varias las veces en las que los instaron a que hicieran públicas sus actividades. Entre los espacios dedicados a exponer, difundir y aprender el lenguaje fotográfico, cabe señalar su atención al ámbito internacional y nacional, este último fundamental, pues suponía una radiografía, al margen de las agrupaciones y de las sociedades fotográficas, de los espacios dedicados a su promoción y divulgación y, por extensión, del coleccionismo en nuestro país; en este sentido, resulta interesante la iniciativa privada llevada a cabo por la empresa Mercaimbank y su papel fomentando la difusión de la fotografía.³⁰ Dentro de nuestro país, la publicación menciona tanto a galerías especializadas —la Galería Spectrum Canon de Zaragoza, la Galería Redor, Fotomanía de Barcelona, FotoTaller-Madrid, las recién abiertas galerías Spectrum Canon Gerona³¹ y Photo-Copy,³² la galería fotográfica Bruixesen de Tarragona,³³ la reaparición de la Sala Vinçon,³⁴ la galería Photo-Copy de la Coruña, la Sociedad Fotografía de Guipúzcoa, la Galería 491, Proces y Pentaprisma, las tres en Barcelona, o Kinex de Madrid— como a galerías de arte donde exponían artistas que trabajaban con la fotografía —la Galería Orfila de Madrid y FOGA 2 Galería D'Art de Barcelona—, además de espacios no fotográficos como la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Madrid y ANFA-FAD (Foment de les Arts Decoratives) de Barcelona; sin olvidar los espacios alternativos —Zambra o Merlin Pub y Mr. Pibody, ambos en Madrid— y los dedicados al aprendizaje, como la escuela Foto «K» Cero,³⁵ el Centro de Enseñanzas de la Imagen (CEI), el Estudio de Pintura Soto Mesa o la Librería-Galería Abril en Madrid. Fuera de España, la Galería Nuovo Spazio 2 en Venecia.

29 Se ha conservado la escritura original.

30 En 1980, la empresa escogió los desnudos de Miguel Oriola y, en 1981, la obra de Roberto Molinos.

31 Recién inaugurada en la calle Nou del Teatre, n.º 3.

32 Centro ubicado en la calle Juana de Vega, n.ºs 29-31 de La Coruña, que incluía una biblioteca y una sala de reunión y exposiciones, inaugurada con los trabajos de Schommer, Oriola y Franco Fontana.

33 Situada en la Avenida Cataluña, n.º 23A, 9.º, 1.ª de Tarragona, se inauguró con el trabajo de David Balsells.

34 Centro multidisciplinar que reabría sus puertas tras un tiempo de inactividad, pero con el mismo objetivo: promover y apoyar las últimas tendencias basadas en las experiencias de los artistas jóvenes de nuestro país. En el programa inaugural se encontraban los trabajos de Cesc Gelabert, Alexandre Ferrer, América Sánchez, Fernando Salas, Ángel Jove, Bigas Luna, Luis Cortes, Mariscal, Silvia Gubern, Alicia Núñez, Cub y Carlos Riart.

35 Un centro situado en la calle Ayala, n.º 58 de Madrid, dirigido por Pepe Alcocer, productor de *Poptografía*, donde se impartían seminarios sobre retrato, iluminación, laboratorio blanco y negro y color, diseño y publicidad, estética y contenido, maquillaje y reportaje.

Viajero y cosmopolita, Oriola incluyó en la revista un espacio con el nombre de «Por si viajas por Europa»,³⁶ en el que echar una ojeada a artistas —Jean-Philippe Charbonnier, Louis Michel, Arpa, Luigi Chirri, Joan Myers o Meridel Rubistein, entre otros— y espacios —Camera Obscura, Canon Photo Gallery o Kodak—.

El contexto: «La generación del 80 se va a formar, qué duda cabe, en estas páginas»³⁷

La revista *Poptografía*, al igual que la movida, fue resultado de un contexto sociopolítico marcado por el posfranquismo y el comienzo de la democracia. Tras 1975, España vivía con optimismo los nuevos aires de libertad, y la movida, «con una desatada pasión por la música y otros modos de expresión artística»,³⁸ había sumergido a Madrid en una etapa de creatividad sin precedentes que, sumada al deseo colectivo de disfrute, la convirtió en el epicentro de la modernidad. El artista y bajista de La Frontera, Tony Marmota, comentaba que todo lo que ocurría dentro y fuera de ella era noticia. Se vivía con pasión y energía, sin esperar nada a cambio, aunque no así en el caso de Miguel Oriola. Cuando todo parecía posible menos para la fotografía, el artista, sin sentirse parte del movimiento, lanzó su propio proyecto «alternativo» y popular, fabricado de principio a fin con sus propias manos, y en el que dio cabida a todo aquel que quisiera publicar, pero garantizando la buena fotografía;³⁹ un espacio en el que formar a la nueva generación del 80:

Os invito a que esta revista sea POP-PULAR. Mandad todo aquello que puede ser publicado en una revista que lo puede publicar todo, siempre que tenga un mínimo interés. Vuestras fotos, vuestras historias o vuestros rollos que tengan más o menos con lo que nos interesa, la fotografía [...]. Nos importa la comunicación, el arte, el cine, el teatro, la literatura, la madre que nos parió y todas las cosas que tengan que ver con las vivencias de estos cuerpecitos. ¡Hale!⁴⁰

Poptografía se convertía, así, en el principal referente para conocer a fondo cómo era y cómo se vivía fotográficamente el arranque de la nueva década; en opinión de Julio Álvarez Sotos y Eduardo Momeñe, uno de los mejores proyectos editoriales realizados en nuestro país. Si el cuartel musical de la movida era la sala Rock-Ola, Oriola encontró el

36 ORIOLA, Miguel. *Poptografía* 1 (1981), Madrid, p. 60.

37 *Ibidem*, contracubierta.

38 Toni Marmota comentaba: «Las navidades del año 80, significaban un cambio de década y los gustos artísticos a nivel internacional estaban renovándose; todas las tendencias musicales, artísticas, cinematográficas, literarias, moda y diseño estaban experimentando un cambio del cual estábamos al tanto pues éramos muy receptivos a todo lo nuevo y abundaban las publicaciones de nuevo cuño que nos mantenían informados, como por ejemplo la revista *Star* o *Vibraciones*»; véase APARICIO CILLÁN y CIMADEVILA NIÑO, 2019, p. 13. Por su parte, Ana Cristina Aparicio Cillán destacaba cómo El Rastro se había convertido en un lugar de peregrinaje y culto en el que se reunían jóvenes creadores como El Hortelano, Javier de Juan, las Costus, Ágata Ruiz de la Prada o Pedro Almodóvar. Allí, Ceesepe, Alberto García-Alix y Ouka Leele difundían sus trabajos en un fanzine, como lo harían después Carlos García Berlanga, Olvido Gara *Alaska* y Fernando Márquez *El Zurdo*; véase APARICIO CILLÁN y CIMADEVILA NIÑO, 2019, p. 18.

39 Es el caso del porfolio dedicado al Grupo F/8 de Sevilla, que nunca vio la luz. En una nota del editor se indica: «Las fotos recibidas para monografía no tenían las características que personalmente creí debían tener para *Poptografía*. Por lo tanto, en su lugar, vamos a dar cabida y oportunidad a varios jóvenes fotógrafos, con los que hemos confeccionado este número un poco especial de “prometedores” fotógrafos aún desconocidos. POptografía es así [*sic*]; véase *Poptografía. Estimula el apetito fotográfico* 4 (1980), p. 5.

40 ORIOLA, Miguel. «Aleluya. Aleluya», *Poptografía. Estimula el apetito fotográfico* 1 (1980), Madrid, 1980, p. 60.

suyo en la sección «Luces de Neón», un espacio teñido de nostalgia a la par que de admiración por lo moderno. No es coincidencia que su pasión por la música y lo moderno se fundieran en el prefijo pop, al igual que años antes lo había hecho *Popgrama. Revista de Rock & Rollo* (1977-1981), el programa-revista de la 2 de Televisión Española dirigido por Francisco Soriano y que prestaba atención informativa a la música y a la contracultura;⁴¹ ambas compartiendo el espíritu subversivo y contracultural de la movida. El término pop reflejaba lo moderno, lo *underground*⁴² y el movimiento sociocultural y multidisciplinar que lideraron los jóvenes desde finales de los años setenta y a comienzos de los ochenta: «Éramos hijos del pop y el underground. Del cómic, de las fotonovelas y de la publicidad. Es nuestro Olimpo particular, todos éramos dioses polivalentes. Fascinados por la cultura popular».⁴³ Una bandera para la libertad y el aperturismo: «Madrid, vivía con una intensidad frenética la efervescencia creativa que estaba teniendo lugar».⁴⁴ En cualquier caso, el término pop tiñó de modernidad su revista desde «una habitación propia»: la fotografía.

Al inicio de la década, Enrique Peral comentaba que eran pocos aún quienes admitían que en España había habido dos clases de fotografía: «Una, oficial, aceptada con una impecable denominación de origen y otra, rebelde, peleona, faltona, inconformista, marginada, balbuciente, arribista, copiona incluso, pero dolida»;⁴⁵ no cabe duda de que Oriola, al igual que *Poptografía*, respondía a la segunda. El lanzamiento de la revista tuvo lugar en Madrid, en plena efervescencia de la movida madrileña, coincidiendo con la decadencia de *Nueva Lente* y contando con el apoyo de Ignacio Barceló, director de *Arte Fotográfico*,⁴⁶ que vio con buenos ojos la publicación de una nueva revista fotográfica dirigida al público joven. En consecuencia, Oriola proporcionó un espacio editorial novedoso en el que publicar y promocionar a la generación fotográfica del 80, convirtiéndose en precursor de otras propuestas similares al apoyo de la creación emergente, como ocurriría años más tarde con la Coordinación del Área de Fotografía del Círculo, dirigida por Alejandro Castellote,⁴⁷ que en 1987 presentaba su programa de apoyo y exposición de fotógrafos jóvenes en la Sala Minerva del Círculo de Bellas Artes de Madrid; y había ocurrido anteriormente con las convocatorias para jóvenes del INJUVE (Instituto de la Juventud): «Los jóvenes vistos por los jóvenes» (1984) y el «Certamen Nacional de Jóvenes Fotógrafos» o la «Primavera Fotográfica» de Barcelona (1982).

No obstante, la generación pop asomó la cabeza en un contexto, una vez más, adverso para la fotografía. *Poptografía* dedicó un número monográfico al trabajo del fotógrafo madrileño Roberto Molinos —en el que se aborda esta cuestión—, que, al igual que Oriola, coincidía en que la actividad fotográfica en España se encontraba parada, en la inexis-

41 Espacio musical, de carácter alternativo, abierto a la cultura juvenil del momento, por lo que hizo hincapié en la música pop. Una revista televisiva de «rock y rollo», como indica su subtítulo, presentada por Diego Manrique y Carlos Tena y en la que tuvieron cabida la movida madrileña y la cultura *underground*; programas disponibles en línea: <https://www.rtve.es/play/videos/popgrama/15-11-1977/5785764/> [consulta: 28-10-2022].

42 Oriola dio publicidad en *Poptografía* a *Star* (1974-1980), revista *underground* barcelonesa cofundada por Juan José Fernández Ribera y Francisco Javier Ballester García *Montesol*.

43 PÉREZ-MÍNGUEZ, 2007, p. 56.

44 APARICIO CILLÁN y CIMADEVILA NIÑO, 2019, p. 17.

45 PERAL, Enrique. *Poptografía* 1 (1981), Madrid, p. 17.

46 Revista que apareció, en enero de 1952, para sustituir a *Sombras* como portavoz de las agrupaciones de fotografía y que estuvo dirigida por Ignacio Barceló hasta su fallecimiento en 1984, siendo relevado por Antonio Cabello.

47 Alejandro Castellote y Manuel Santos fueron los promotores de las Jornadas Universitarias de Fotografía (1981-1983) y fundadores de FOCO. Festival de Fotografía de Madrid.

tencia de una fotografía española⁴⁸ e, incluso, de un «fotógrafo español»: «Desde luego que no; por aquí hay algún fotógrafo decente y puede que, hasta alguno bueno, pero para poder hablar de “fotografía española” se necesitarían bastantes más, y algo que la pueda diferenciar de “otras fotografías”». ⁴⁹ Se trataba, pues, de una escena fotográfica en la que imperaba un parón inquietante que sirvió también de argumento al fotógrafo Joan Fontcuberta para su artículo en el *European Photography*.⁵⁰

De un lado, el silencio, aún más insidioso y perturbador,⁵¹ señala Enrique Peral, que el grito vital del inconformismo característico de la década anterior:

Lo cierto es que la fotografía española ha sentido la vibración del muelle en el tajamar de su proa y ahora habrá que desembarcar, tomarle el pulso al nuevo ambiente y seguir viaje a pie, cada uno por su cuenta. Parece que se terminaron las exenciones arancelarias (morales) en bloque para los «agrios de los españoles» y lo que tenemos delante nos resulta, hoy por hoy, poco familiar, aunque, al menos, algunos de nosotros vienen provistos de listas de direcciones, cartas de recomendación, brújulas y planos. Otros, nos consta, ya se carteaban con la gente de por aquí afuera. Estamos tranquilos.⁵²

Del otro, la desconexión con la generación anterior, sobre todo en Madrid, aunque no tanto en Cataluña, donde una mayor infraestructura les había permitido mantenerse unidos, «cosa impensable en Madrid, para ver si ponían una pica en Flandes, Ámsterdam, Milán... donde fuera, “cosa que me parece muy bien siempre que no olviden que es más importante hacer buenas fotos que engordar currículum”». ⁵³ Este «descuelgue» respondía, en opinión de Oriola, al hecho de que no habían sabido adaptarse a la evolución lógica de la fotografía desde finales de los años setenta;⁵⁴ según Roberto Molinos, a la marcha de Jorge Rueda de *Nueva Lente*; y, como telón de fondo, a la tendencia generalizada del medio fotográfico a caminar, como ya había hecho medio siglo antes E. Weston, «hacia la simplicidad de formas o la síntesis en la expresión».⁵⁵

La fotografía tiene que estar donde están la pintura, la escultura, la música..., o sea, donde están en cada época los demás medios de expresión, y yo creo que ahí ha estado siempre, incluso ahora, lo que pasa es que fotógrafos buenos y al día hay muy pocos, muchos menos que pintores o músicos y, por otro lado, fotógrafos malos hay muchísimos, muchos más que pintores o músicos, y además, sin ninguna cultura visual, ni siquiera estética y, aún hoy, es muy corriente ver a un fotógrafo que va de surrealista y habla sin parar de Dada, creyéndose modernísimo y al día y por desgracia son estos los que más gustan entre la clase cultural media.⁵⁶

48 La muestra fotográfica organizada por Jorge Rueda en Arles, en 1978, representó un primer intento para formular una posible identidad española; véase CARABIAS ÁLVARO, 2017.

49 El monográfico de Roberto Molinos incluye cincuenta fotografías y una entrevista de corte dadaísta con Oriola; véase *Poptografía* 4 (1981), Madrid, 1981, p. 6.

50 FONTCUBERTA, 1980.

51 «Mi obra es el mismo acto perturbador que genera las imágenes, al que yo me someto, donde lo improbable se hace emoción, y que por su propia génesis rechaza las palabras y el pensamiento consciente, haciéndome cómplice de ella. En mi mente convergen vivencias, deseos, quizás sueños;

una experiencia desordenada y disfuncional de quien como yo, encuentra sensaciones felices en las cosas más sórdidas. Hay tanta belleza por descubrir en el lado oscuro»; véase ORIOLA, «Actus Reus», [s. f.].

52 PERAL, Enrique. «J. M. Oriola en el nacimiento de los 80. Prólogo del prólogo: el transbordador en la otra orilla», *Poptografía* 1 (1981), Madrid, p. 8.

53 MOLINOS, Roberto. *Poptografía* 4 (1981), p. 12.

54 En este sentido, Roberto Molinos añade que pudiera ser también que les hubiera dejado de interesar el medio.

55 MOLINOS, Roberto. *Poptografía* 4 (1981), p. 12.

56 *Ibidem*.

Respecto a la infraestructura, cabe señalar el lamento de Joan Fontcuberta, precisamente, en el número inaugural de la revista, que pone en evidencia, por ejemplo, la inexistencia de un museo español o de alguna otra institución que se hubiera procurado una mínima colección de obra fotográfica:

Por paradójico que parezca, entonces, tenemos mucho más material fotográfico español depositado en el Cabinet des Estampes de la Bibliothèque National Française que en ninguna otra entidad más o menos homónima del país. Esto implica, por ejemplo, que cualquier estudioso del tema debe desplazarse forzosamente a París para ver algo recopilado de fotografía contemporánea española. Que vengan investigadores becados por universidades foráneas a estudiar la historia de la fotografía española en el siglo XIX arramblen con todo el material de interés con que se topen, pagando con buenos dólares o buenos marcos, es lastimoso pero inevitable. Pero con la fotografía actual, la que se está produciendo en estos momentos, ya resulta un asunto como bastante vergonzoso. Por eso, pues, necesitamos a Europa.⁵⁷

Un poeta dentro de sí mismo⁵⁸ en busca de la «generación pop»

La imagen de Oriola siempre estará ligada a su camiseta negra, sus gafas de pasta y su pelo y barba blancos. Junto a su colega y amigo Jorge Rueda, representaba al otro gran *enfant terrible* de la fotografía española. Un rebelde que fotografiaba con el estómago —«Me pregunto qué es la fotografía, mientras siento que en mi interior se desencadenan estímulos e impulsos que me hacen actuar en este entorno caótico»—,⁵⁹ que anhelaba registrar la belleza en su versión más oscura e irrumpió como un torrente en la fotografía creativa de los años setenta, como lo hicieran Joan Fontcuberta, Eduardo Momeñe o Pablo Pérez-Mínguez. Admirador de M. Munckasi, D. Michals y J. Uelsmann, alcanzó una modernidad impregnada de conceptualismo, visualismo y poesía; un estilo plagado de incertidumbre y obsesión, de naturalidad e imperfección, que lo convirtió en referente del arte fotográfico con una obra calificada, a menudo, de erótica,⁶⁰ a lo que él respondía: «Nunca me he dedicado a la fotografía erótica, lo que sí he hecho son retratos de gente sin ropa, que es distinto».⁶¹ Un trabajo transgresor con abundantes figuras desnudas,⁶² afición por lo «escabroso»,⁶³ la sexualidad y la violencia; sin olvidar su pasión por la verdad de la imagen, materializándola en una estética directa como él y sus temas, oscura, expresiva y radical, en sintonía con el manifiesto y revista japonesa *Provoke*.⁶⁴ Así, terminó transitando intuitivamente por territorios abandonados, conduciendo al espectador hasta el desasosiego, defendiendo hasta la saciedad que no todo era cuestión de técnica, sino de sensibilidad. Como escribiera Enrique Peral, miembro fundador del

57 FONTCUBERTA, Joan. «Europa. Europa», *Poptografía* 1 (1981), Madrid, p. 19.

58 Título inspirado en las palabras de Enrique Peral; véase PERAL, Enrique. «J. M. Oriola en el nacimiento de los 80. Prólogo del prólogo: el transbordador en la otra orilla», *Poptografía* 2 (1981), Madrid, 1981, p. 8.

59 Declaraciones del artista extraídas de los XV Encuentros Fotográficos de Gijón (2018), en cuyo marco comisarió la exposición «Orient Expres», con obra de Emi Anrakuji, Eden Lai y Brian Sergio, y presentó su muestra «Actus Reus» en el Museo Barjola.

60 Sus fotografías fueron publicadas en *Penthouse* y en la edición alemana de *Playboy*.

61 ORIOLA, 2014.

62 CARABIAS ÁLVARO, 2003.

63 Sirva de ejemplo su serie *Phenomena* (1999).

64 *Provoke. Material provocativo para pensar* fue una revista de corte experimental fundada por los fotógrafos Yutaka Takanashi y Takuma Nakahira, el crítico Koji Taki y el escritor Takahiko Okada.

Grupo Tal,⁶⁵ Oriola nació como fotógrafo artístico en los años setenta, no antes, por vía del desnudo⁶⁶ —género protagonista de uno de los monográficos publicados por *Poptografía*, que opinaba que no debía ser considerado un estilo fotográfico, sino más bien una modalidad—, aunque también del erotismo, la agresividad y el «pop encuerado».⁶⁷ De hecho, el desnudo y el erotismo actuaban como resortes de su obra artística, incomodando a una sociedad que, señalaba Peral, comenzaba a sentirse provocada.⁶⁸ Por otra parte, también estaba obsesionado por la experimentación,⁶⁹ la plástica del azar y del anonimato —*Peatons* (1971)—, el surrealismo —*Horizonte for you* (1974)— y el realismo fantástico desde mediados de los años setenta. A comienzos de la década siguiente, esta fotografía ácrata y alejada del reportaje funcionaba, en cierta medida, como catalizador de una nueva generación de jóvenes talentos aún desconocidos, la generación pop. En ese punto, Oriola asumía que, al margen de algunos posibles artistas autodidactas, los protagonistas de dicha generación se encontraban, en su mayoría, en las escuelas, en los centros educativos y en los talleres aún tan escasos en nuestro país:

En un país en el que empiezan a proliferar escuelas de fotografía, el sector de actividades fotográficas se ve engrosado por nuevos fotógrafos nacidos por «cesárea», es decir, sin tener que sufrir el parto del aprendizaje autónomo (autodidactismo). Este tiene su encanto y sus ventajas, pero también todo lo contrario. Y no me refiero a la formación técnica, sino a la puesta a punto en la formación y desarrollo de conceptos, así como «cultura fotográfica», tan escasa en general; historia, relación con las otras artes, tendencias, etc.⁷⁰

Cabe señalar su insistencia en que el desarrollo y la formación del individuo en general, en los nuevos conceptos artísticos, solo serían viables si iban aparejados a la creación de escuelas, talleres, encuentros y seminarios; y, lo que es más importante, a una mayor información. Solo así se harían efectivos tanto la progresiva aceptación del medio fotográfico como expresión artística —al igual que lo estaba en otros países desde hacía décadas— como el conocimiento y el entendimiento de dicho lenguaje por parte de todos los usuarios, emisores y receptores, aspirando, así, a una identidad fotográfica con independencia de la personalidad de sus autores. Este sentido identitario preside el primer número de la revista, en el que los portfolios de Jesús Dornaletetxe y Antonio Marset comparten espacio con los de tres destacados representantes de la generación

65 Colectivo fundado en 1974 por Javier Jiménez, Enrique Peral, Raúl Jiménez y José María Castillo en el seno de la Real Sociedad Fotográfica; después se sumaron Rafael Ramírez y José Puga.

66 «La entrada en juego del sexo, la moral, las represiones y un alargo etcétera de condicionantes hacen de ésta una “especialidad” difícil de llevar a buen fin, pero ojo, no más que cualquier otra, ya que la diferenciación entre los fotógrafos no está en qué retratan, sino en cómo, e hilando más fino, en por qué. Qué duda cabe que con el desnudo llega también el erotismo, que considero tan decente como el Concilio de Trento»; véase ORIOLA, Miguel. «El desnudo hoy», *Poptografía. Estimula el apetito fotográfico* 2 (1980), p. 5. Le sigue un extenso artículo, de Manuel Falces, dedicado a la iconografía del desnudo en la historia del arte y sus diversas lecturas, acompañado de varias reproducciones de

pintores sobre el tema, intercaladas con fotografías de Elías Dolcet, Manuel Falces, Cristina García Roderó, Enrique Jene, Antonio Lafuente, Roberto Molinos, Rafael Navarro, Oriola, Ouka Leele y Gonzalo Vinagre, que conforman el monográfico dedicado al desnudo.

67 *Poptografía* 2 (1981), Madrid, p. 17

68 Entre estos trabajos provocadores cabe citar: *Pensat y fet* (1977-1978), *Jocs* (1978), *Acussat Black*, sus series *Encefalográficas* (1978) y las series negras *Tómalo caliente*, *Chek-up* y *Macusa en funsió de la transparencia de Schubert* (1979).

69 Ilustrativa su referencia a la exposición de Ángel Úbeda en la Galería Orfila de Madrid; véase *Poptografía* 1 (1981), Madrid, p. 60.

70 ORIOLA, Miguel. *Poptografía. Estimula el apetito fotográfico* 3 (1980), Madrid, p. 50.

del 70 —Manel Esclusa, Joan Fontcuberta y Rafael Navarro—, «que emprendieron el camino de La Junquera para dar a conocer sus obras, reconocidas, que generalmente son desconocidas por la gente de aquí». Oriola homenajea sus trabajos reconocidos a «nivel europeo» en tanto que son valorados estéticamente por su actitud ante la realidad: «Esto es muy simple, pero no fácil de entender en una “cultura” en la que nos han enseñado que una fotografía “artística” es un buen paisaje con filtro amarillo y sólo eso».⁷¹

Indudablemente, Europa —la internacionalización— era una cuestión pendiente, y esta primera entrega contenía dos textos ilustrativos con ese continente como objetivo: «Europa mon amour»⁷² y «Europa, Europa»,⁷³ escritos por Oriola y Joan Fontcuberta, respectivamente, que permiten conocer el estado de la cuestión fotográfica española. Este último escribe: «Europa no debe ser una entelequia en abstracto, sino un campo natural de acción necesario, porque como recuerda, nadie es profeta en su tierra y aunque sobre España haya balanceado siempre un complejo de africanismo, simultáneamente se ha sustentado, sobre todo desde medios progresistas, la vocación europeísta»;⁷⁴ lo cual implica, en definitiva, un esfuerzo y un trabajo colectivo en consonancia con unos intereses recíprocos:

Y Europa nos necesita a nosotros. A decir verdad, no nos quita los ojos de encima. Con esto de la democracia de probeta estamos proporcionando al mundo un experimento interesante. De resultas que, en muchos campos, especialmente, los artísticos, somos la gran expectación. Esa es la gran responsabilidad. Se espera —tal vez se exige— mucho o bastante de nosotros, de nuestra capacidad creativa, y no deberíamos defraudar. Si no fuese así, ¿a qué viene ese súbito interés por la nueva pintura hispana que hasta el Guggenheim Museum de Nueva York vaya a dedicarle una importante muestra? ¿a qué se debe que a los fotógrafos españoles se nos soliciten con más intensidad y profusión que nunca para exposiciones y publicaciones de otras latitudes del continente? ¿No es significativo que dos revistas internacionales como *Print-letter* y *European Photography* nos dediquen apartados monográficos?⁷⁵

Por tanto, se trataba de una generación formada en el concepto de la fotografía como lenguaje y expresión artística, superando el servilismo de antaño respecto de otros medios, lo que les permitió explorar sin complejos sus posibilidades estéticas y conceptuales, conscientes de que la verdad era la única vía posible para la representación de la realidad, «un lugar propicio para la creación, lleno de resonancias y lejos de certezas».⁷⁶ Jóvenes prometedores, alejados del documental y del reportaje en su intento por testimoniar la existencia humana, que compartían, igualmente, el uso de un lenguaje directo, simple, totalmente fotográfico, consecuencia de no haber vivido la época de transición fotográfica representativa de finales de los años setenta —«habitual en este momento y dentro de un ambiente de investigación»—, todavía «desmerecido en la mayoría de los círculos tradicionales, fieles a la obtusa práctica del concurso».⁷⁷ Sin embargo, lo más preocupante es que la variedad de los trabajos e intereses estéticos que representaba la

71 ORIOLA, Miguel. *Poptografía. Estimula el apetito fotográfico* 1 (1980), Madrid, p. 5.

72 *Ibidem*.

73 *Ibidem*, p. 15.

74 FONTCUBERTA, Joan. «Europa, Europa», *Poptografía. Estimula el apetito fotográfico* 1 (1980), Madrid, p. 15.

75 *Ibidem*.

76 ORIOLA, «Actus Reus», [s. f.].

77 ORIOLA, Miguel. *Poptografía* 4 (1981), Madrid, p. 13.

generación pop estaba emergiendo en el panorama fotográfico español de forma escasa y fragmentada, dispersa, lo que indica, además, la falta de conexión entre sí y con sus predecesores.

Mira, volviendo a lo de antes, ahora mismo la preocupación de *Poptografía* es precisamente la de promover nuevos fotógrafos para que no ocurra lo que en estos últimos años, que la falta de conexión, por las razones que fuesen, lleguen a no producir, por lo menos aquí, una fotografía madrileña, porque lo que se produjo aquí en un momento dado, fueron, sobre todo, «estrellas» sin fulgor y muy pocos fotógrafos que trabajen. Y, como te digo, estoy preocupado porque todos aquellos que están trabajando de alguna manera tengan un lugar donde confluír, se conozcan entre sí y a su obra.⁷⁸

La generación de fotógrafos formada al cobijo de *Nueva Lente* en la década de los años setenta, que había trabajado por la identidad de la nueva fotografía española, lo había hecho contra viento y marea: «El viento, declaraba Oriola, ha sido y será la falta de imaginación y la marea, la inteligencia». Sin embargo, al inicio de la década de los años ochenta, se había desconectado de la escena fotográfica más joven y contemporánea. «Todo desarrollo —escribía Oriola— necesita para su crecimiento un contexto adecuado, así como el eco correspondiente en una sociedad medianamente informada, desgraciadamente ausente por estos induriales [*sic*]». En este punto, su fe por revertir dicho escenario lo impulsaba a convertir su proyecto editorial en una especie de puente intergeneracional, consciente que no se trataba tanto de una cuestión de tiempo como de trabajo y preparación. En cualquier caso, *Poptografía* nació para subsanar la falta de alimento fotográfico entre la generación del 80 y, por extensión, del resto del público y del país; una generación todavía en ciernes, sin cohesión interna y desconectada de la propia realidad: «*Poptografía* nace para formar parte de ese polo de interés por el hecho fotográfico, para potenciar la fotografía española en España y fuera de ella, y cómo no, a los fotógrafos que creen que todo es posible».⁷⁹ Los portfolios publicados en la revista sobre los trabajos realizados por algunos de estos talentos —Jesús Dornaletetxe, Antonio Marset, Fermín Atozki, Macusa, Fernando del Río (figura 4), Sharon White, Josep Capella, Günter Lecher, Rafael Roa, Rafael Talavera, Ramón Artigas, el colectivo METROPO-LIO-Gabinete,⁸⁰ Arturo Xalabarder, Marino Aineto, Pedro Avellaneda, Cuca Pueyo, Oscar Molina, Juan Mendivil o Jesús Martín Chamizo— confirman, además, el desinterés de esta generación por el hecho fotográfico en sí mismo, a la par que la atención a sus posibilidades expresivas:

En realidad no me interesa el hecho fotográfico en sí mismo, si no fuere porque a través del medio fotográfico, se puede alcanzar otra dimensión, lo que subyace tras la llamada realidad, no haría fotografía. De hecho, tengo la sensación de no hacer fotografía, sino de buscar otra dimensión, a través de este medio [...]. Me interesa, la poética del misterio, la posibilidad de trascender la realidad, y alcanzar una visión, una personal, es decir, se expresa, en última instancia, filosóficamente. Probablemente por eso, la fotografía siendo tan fácil, es tan inabordable.⁸¹

78 *Ibidem*.

79 *Ibidem*.

80 Integrado por el fotógrafo Roger Velázquez, el escritor Arturo Duque y el grafista Andrés Duque.

81 MENDIVIL, Juan. *Poptografía* 2 (1981), Madrid, p. 43.

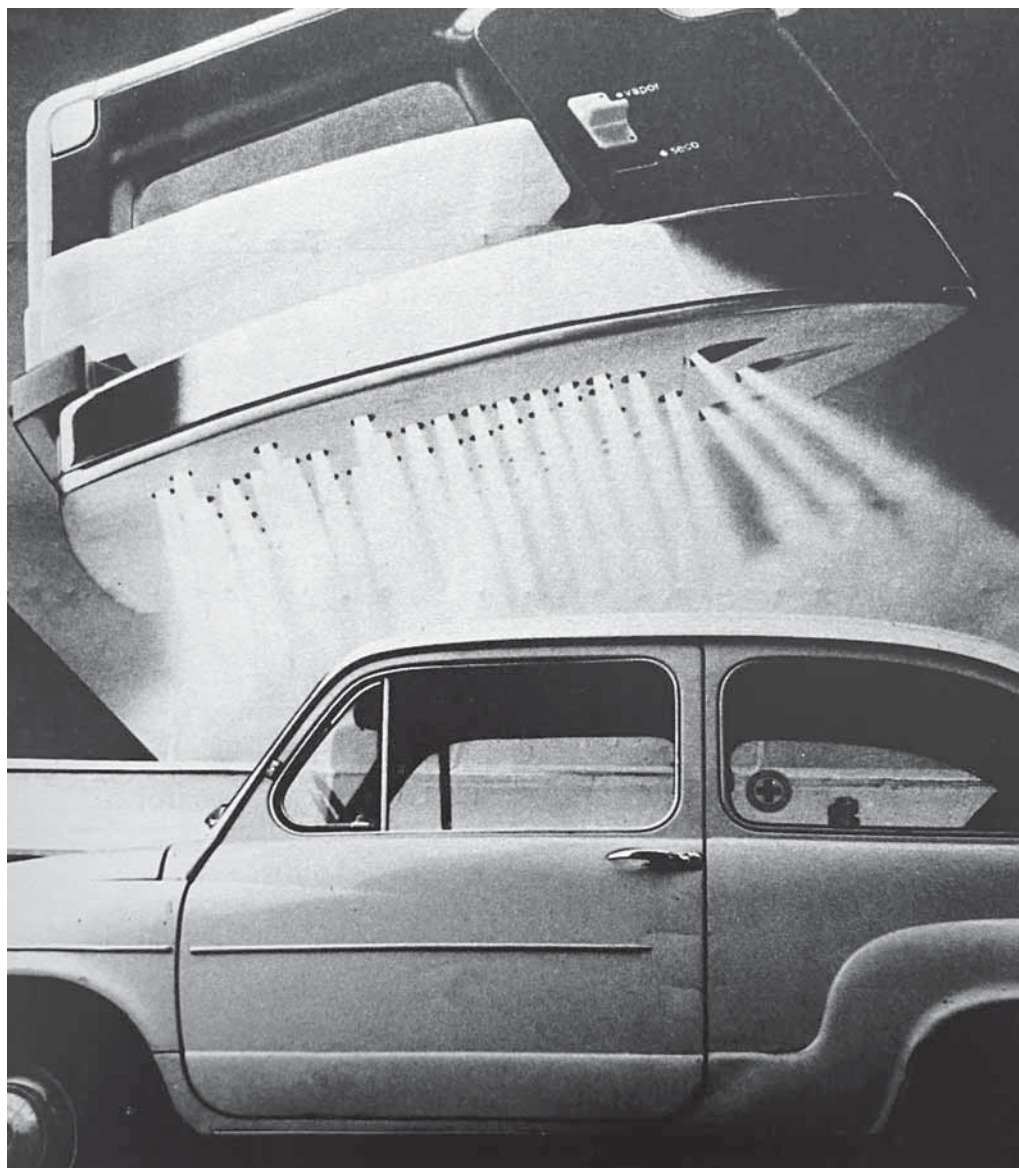


Figura 4

Fernando del Río, *Poptografía* 5 (1981), p. 31.

A esta lista de nombres se sumó la selección de estudiantes procedentes del CEI (Centro de Enseñanza de la Imagen) de Madrid —Margarita Burgueros, Miguel Ángel Fron, Hernan Giampieri, Manuel Pérez, José Antonio Pérez Rodríguez, José Ramón Pérez de la Peña e Isabel Reguilón de Lucas—, que tuvieron cabida, igualmente, en el porfolio que dedicó *Poptografía* al trabajo emergente realizado en las escuelas. Una selección que confirma, asimismo, el aire renovador que identificaba el espíritu identitario de la generación pop, pese a encontrarse «dispersa». Oriola puntualiza que, de entre todos ellos, Margarita Burgueros es quien mejor representa el perfil conceptual de los años ochenta, formada «al nuevo aire que se respira entre la juventud más preparada y responsable que nunca»⁸² y aficionada a la imagen discreta, silenciosa, con la que apropiarse de la vida que la rodea: «Este grupo de jóvenes no muestra sus fotos para acaparar ni comerse el mundo, sino solo como síntoma de lo que poco a poco puede ser el futuro trabajando. Hoy se presenta este grupo del Centro de Enseñanza de la Imagen de Madrid. Esperemos la participación de todas las escuelas o talleres fotográficos».⁸³ A esta selección de artistas también se añadieron los procedentes del Taller Spectrum, dependiente de la Galería Canon Spectrum de Zaragoza: Ana Pola, Francisco Izquierdo, Belén Gascón, Manuel Grasa, Pedro Moreno, Carmen Estella Alberto Lorda, Pilar Pallarés, José Pola, Luis Membrado, Eduardo Cubero, Fernando Azanza, Julio García, José Luis Liarte, Pedro Fernández, Luis María Ochandorena, Javier Puebla, Juan José González, José Martín Izcara, Antonio Cabello, Claudia Thompson, Jesús Santiago Castán, José A. Carpintero, Pedro Urruchua Lexona y Javier Nombela; aunque, en este caso, la selección y presentación no correspondió a Oriola, sino a Julio Álvarez Sotos, director de la escuela, galerista y exvicepresidente de la Real Sociedad Fotográfica de Zaragoza, que apostaba y promocionaba, igualmente, el trabajo de esta generación capacitada y consciente de que en nuestro país había otra fotografía creativa:

A nuestro modo de ver, es este país, a aquel joven que sienta una inquietud hacia una fotografía creativa se le presentan escasas alternativas, una de ellas está en las escuelas y talleres, la otra exige afiliarte a clubs y asociaciones fotográficas donde los «maestros», ya consagrados en mil y un concursos, podrán iniciarse en el Arte Fotográfico y, siguiendo fielmente sus consejos, llegar a ganar alguna copa o medalla. En resumen, hay dos alternativas: la fotografía creativa o la «recreativa», tú mismo.⁸⁴

El principal deseo de Oriola era servir de puente entre la generación pop de los años 80 y los fotógrafos contemporáneos, que, al igual que los primeros, padecían idéntica desconexión, pero, en este caso, con sus colegas de América Latina, como explicaba Rafael Navarro, por aquel entonces representante en España del Consejo Latinoamericano de Fotografía y comisario de la exposición «13 fotógrafos contemporáneos», una muestra integrada por los trabajos de Pedro Avellaneda, Tony Catany, Koldo Chamorro, Elías Dolcet, Manel Esclusa, Joan Fontcuberta, Ferrán Freixa, Cristina García Rodero, Rafael Gómez Buisán, Manolo Laguillo, Rafael Navarro, Humberto Rivas y Miguel Ángel Yañez-Polo. La exposición fue una oportunidad, aclaraba Navarro, para erradicar la falta de contacto y dar a conocer, más allá de Europa, las tendencias y el criterio de la fotogra-

82 ORIOLA, Miguel. *Poptografía* 4 (1981), Madrid, p. 13.

83 ORIOLA, Miguel. *Poptografía. Estimula el apetito fotográfico* 3 (1980), Madrid, p. 50.

84 ÁLVAREZ SOTOS, Julio. *Poptografía* 4 (1981), Madrid, p. 16.

fía contemporánea. Lo preocupante para Oriola era que dichos artistas, que encontraban en su revista una ventana abierta a la generación pop, no supieran nada de ella.

Finalmente, al margen de su atención a los nombres de la generación pop, la revista publicó varios monográficos dedicados a la obra de fotógrafos contemporáneos que consolidaron su trabajo en el contexto de la transición fotográfica de finales de los años setenta: Manel Esclusa, Joan Fontcuberta, Rafael Navarro, Roberto Molinos, Antonio Lafuente y el propio Oriola. Entre todos ellos, cabe señalar la obra de Antonio Lafuente, miembro fundador del Equipo Yeti (1975-1979),⁸⁵ pues responde, en opinión de Oriola, al tipo de fotógrafo más o menos autodidacta característico de aquella época: «Nace como fotógrafo, escribe Oriola, en un momento en el que la sociedad necesita una vanguardia revulsiva que estimule estilos e ideas dichas de forma inteligente, pero rebuscadas, porque no se pueden decir claramente».⁸⁶ Lafuente abrazaba la experimentación que promovía Oriola, confesando que el formato audiovisual era la forma que más le interesaba para difundir las imágenes; y también compartía el tono dadaísta, a veces surrealista, que subyace en el diseño y el pensamiento de la publicación. Acompañan a su porfolio dos textos escritos por Eduardo Carrera y Jesús M. Aparicio, en los que, destacando la libertad e independencia de su trabajo, no desaprovechan defender el carácter artístico del medio:

Hace años, cuando todavía era necesario justificar ante el gran público una serie de movimientos artísticos, algunos —los más listejos o avispados— decían tratando de echar una capa de serrín sobre su incalificable ignorancia: «pues claro es que para plasmar la realidad ya se ha inventado la fotografía, el arte debe ser otra cosa, la creatividad está por encima del realismo». Como si el arte hubiera sido alguna vez real. Como si pudiera ser objetiva alguna interpretación. Qué manera de descalificar a la fotografía como arte, o en el mejor de los casos quererla convertir en arte menor. Y, ésta es, por cierto, otra convención que influye poderosamente en la racionalización de la realidad, el valorarlo todo en función de su tamaño (mayor-menor).⁸⁷

Una aventura con fecha de caducidad

Como se ha visto, *Poptografía* fue producto del letargo del franquismo y la llegada de la democracia. Un sueño hecho realidad, fruto de la ilusión y el buen hacer de su creador, con la vocación de cobijar y hacer grupo con la generación del 80. Una breve luz en un contexto como el madrileño, sin apenas espacios expositivos ni editoriales dedicados a la fotografía y, aún más, en el marco de una sociedad sin apenas cultura visual y estética. Un producto joven para resolver, igualmente, el naufragio de *Nueva Lente* y estimular a la nueva fotografía y al trabajo colectivo de una generación, la generación pop, fotográficamente más preparada que la anterior, pero mortalmente disgregada. En este contexto, las palabras de Marie Loup Sougez cobran más sentido que nunca: «De todas formas, no nos engañemos. En todos los campos de la cultura, trátase de literatura, de música o de imagen en el sentido más amplio de la palabra, este tipo de revista se nutre básicamente

85 Fundado junto a Miguel A. Mendo y Félix Lorrio, se trata de un colectivo activo durante cuatro años, en el que, declaraba Antonio Lafuente, se empeñaron en vivir de la fotografía de cualquier tipo. Se disolvió con la salida de Miguel Ángel Mendo.

86 ORIOLA, Miguel. *Poptografía. Estimula el apetito fotográfico* 3 (1980), Madrid, p. 6.

87 APARICIO, Jesús M. *Poptografía. Estimula el apetito fotográfico* 3 (1980), Madrid, p. 36.

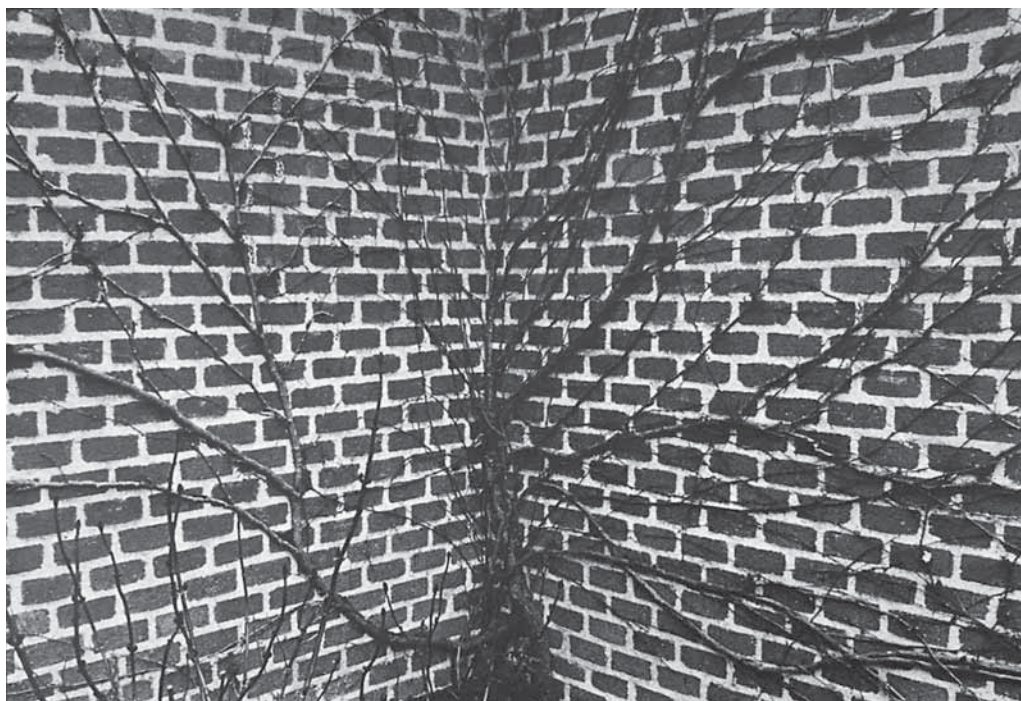


Figura 5

Macusa, *Poptografía 2* (1980), p. 47.

del entusiasmo de quienes la hacen, y su duración suele ser corta cuando mantiene su independencia». ⁸⁸ En cualquier caso, se trata de un proyecto fundamental por varios motivos. En primer lugar, por el planteamiento conceptual, no hay ninguna otra publicación igual, y, aún menos, realizada por una única persona. En segundo lugar, por su reflexión crítica del estado de «inanición creativa» en la que se encontraba la fotografía española al comienzo de la nueva década y su apuesta incondicional por ofrecer un espacio a los jóvenes talentos aún desconocidos para debatir su identidad y encontrarse como grupo. Y, en tercer lugar, por mostrar la versatilidad de su creador y director absoluto, Miguel Oriola, al que apenas se ha hecho reconocimiento alguno por su contribución a la crítica y al ensayo fotográfico y, especialmente, por su labor como promotor de la fotografía emergente (figura 5).

Poptografía nos muestra, además, otra cara del artista, la docente —porque sin conocimiento no puede haber libertad artística—, y la sección «Biblioteca», a cargo de Oriola —que apareció en el mes de febrero en el volumen 2 (1981)—, responde especialmente a esta vocación. Dicha sección contiene una cuidada y actualizada selección bibliográfica sobre las novedades en materia de historia de la fotografía, teoría del arte e imagen en general, y cada publicación está referenciada con un breve descriptor y dos fotografías, cuando se trata de una monografía, o con la reproducción de la cubierta en el caso de un libro. Desde sus páginas se recomiendan monografías de artistas legendarios de la imagen, como Man Ray, J. Sudek, A. Stieglitz, E. J. Bellocq, Avedon, Robert Capa, Walker

88 SOUGUEZ, [s. f.].

Evans, Diane Arbus, Bruce Davidson o Bill Brandt; así como clásicos sobre la estética de la fotografía, como *Looking at Photographs* de John Szarkowski, *La Photographie Fantastique* de Atilio Colombo, *The picture history of photography* de Peter Pollack, *The deguerreotype in America* de Beamount Newhall (1976), *Era of exploration* de Weston J. Naef (1975) y *Camera Work* (1978) o *Photo-secession* de Robert Doty (1978) —que revela su interés por vincular la fotografía, en este caso del movimiento de la Photosecession, con el desarrollo del arte moderno, al igual que *Las vanguardias artísticas del siglo xx* de Mario de Micheli—; sin olvidar obras colectivas como *Fotografías*, un proyecto editado por sus propios autores —M. Bergasa, C. Cánovas, P. Guerendiáin y J. Torregrosa— y que sirve como ejemplo para ilustrar dos cuestiones: que apenas se publicaban libros de fotografía en España y que todavía eran menos los casos en los que estos eran editados por los propios autores. Idéntica vocación docente emana la sección «Fototeca», a cargo de la joven fotógrafa Macuse, una crónica de la vida y obra de grandes artistas contemporáneos europeos y norteamericanos que denota un conocimiento profundo de sus trabajos, trayectorias y aportaciones. La sección fue inaugurada con la obra de Duane Michals; le siguieron Robert Frank, Diane Arbus —la única mujer—, Edward Weston, Ralph Gibson, Les Krims, Henri Cartier-Bresson, Paul Strand y André Kertész.⁸⁹

La publicación también manifiesta su vocación literaria —preferentemente en secciones como «Photostory» o «Anuncios por palabras», ambas con un fuerte acento ramoniano—⁹⁰ y crítica —patente en los textos integrados en los porfolios—, además de la ya mencionada aportación a la promoción de la fotografía, demandando en formato «gueguería» la creación de un museo: «Se necesita MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO con departamento de fotografía para promocionar y difundir la obra de algunos artistas españoles»;⁹¹ sin olvidar el acratismo que recorre toda la publicación, comenzando por su desiderátum: «*Poptografía* donde se va a hacer lo que ellos [fotógrafos] quieran».⁹²

Desde el principio, Oriola tuvo claras dos cuestiones: por un lado, que esta sería una revista de arte en la que publicar la obra de los mejores fotógrafos y conformar una fototeca para consulta y estudio del lenguaje fotográfico; por otro, que serviría como herramienta «para informarse de primera mano de “aquellos que rompen los platos” en la fotografía»: «Tus fotos pueden ser publicadas en *Poptografía* solo con que te lo propongas. Piensa que las páginas están en blanco esperándote. Hoy por hoy somos el medio más sano para dar a conocer la obra de los “más sanos”».⁹³ En consecuencia, una aventura editorial inusual en nuestro país, un espacio de libertad en el que poder hacer lo que uno quisiera e identificar, conformar y visibilizar en tiempo real la nueva escena creativa fotográfica protagonizada por la generación del 80. Sin embargo, la carta blanca concedida a Oriola por Ignacio Barceló hacía año y medio iba a llegar a su fin, coincidiendo con el nacimiento de otro proyecto editorial, *Photovision*,⁹⁴ al que tanto inspiró y del que quedó

89 En otras secciones recomienda a más artistas, como Bernard Plossu y Joseph Saudek.

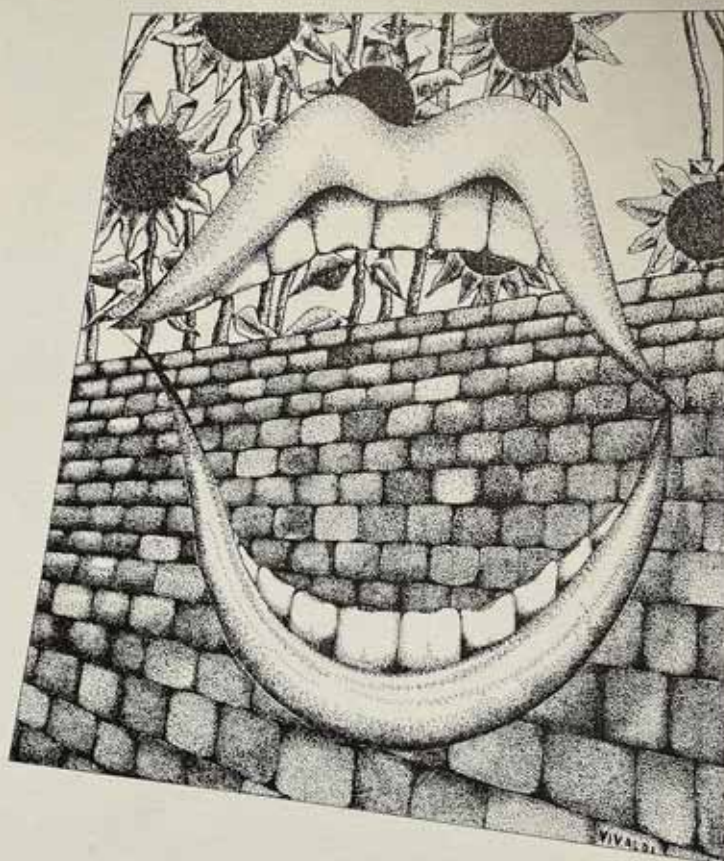
90 Inauguran la sección treinta y cinco «greguerías oriolinianas»; *Poptografía. Estimula el apetito fotográfico* 1 (1980), Madrid, p. 59.

91 La creación de un museo de la fotografía había sido reivindicada años antes por Gerardo Vielba; véase CARABIAS ÁLVARO, 2021, p. 137.

92 ORIOLA, Miguel. *Poptografía. Estimula el apetito fotográfico* 1 (1980), Madrid, p. 5.

93 *Ibidem*, contracubierta.

94 Los jóvenes no eran tan receptivos; era preferible un proyecto más «conservador» que atrajese a otro auditorio más abundante. El proyecto fue ideado por Adolfo Martínez con la idea de ser una copia española de la revista suiza *Camera*.



¿LA FOTOGRAFIA SERA COMESTIBLE O NO LO SERA?
ESTA ES UNA REVISTA NATURAL

SUSCRIBENOS TU AMISTAD

VEN, LLAMANOS, ESCRIBENOS A:

POPTOGRAFIA, D. Ramón de la Cruz, 53. MADRID-1
Teléfono 275 61 08

Figura 6

Vilvaldi, *Poptografía 2* (1981)

fuera, no así algunos de sus colaboradores, como Joan Fontcuberta o Manuel Falces. ¿Por qué dejó de ser «útil» *Poptografía*?, ¿qué hizo perder la confianza de Ignacio Barceló en el proyecto de Oriola?, ¿qué papel jugó *Photovisión*? Indudablemente, la escasa ganancia económica del proyecto condicionó su existencia, pese a que el coste real era mínimo, reduciéndose al papel reciclado y a la impresión. El resto —diseño, contenidos, maquetación, incluso, publicidad centrada en marcas y materiales fotográficos—⁹⁵ le salía gratis porque lo hacía el propio Oriola. Es muy probable que Barceló intuyera rápidamente que el proyecto de Oriola tenía poco recorrido entre la nueva generación —más preparada e informada, pero dispersa—, así como entre el resto del público casi «analfabeto» en materia fotográfica. Cabe señalar que, en nuestro país, apenas se consumían publicaciones fotográficas y que las que subsistían lo hacían a duras penas mediante la suscripción: «La fotografía será comestible o no lo será. Esta es una revista natural. Suscríbenos tu amistad. Ven, llámanos, escríbenos a *Poptografía*, D. Ramón de la Cruz, 53, Madrid» (figura 6).

En este punto, la experiencia es un grado. Así, la estrategia comercial de *Photovisión*, más conservadora, aunque menos original y arriesgada que la de Oriola, satisfizo a un público mayoritariamente poco instruido, receloso de lo «progre» y favorable a lo reconocido «oficial» e «institucionalmente». En abril de 1981, *Poptografía* publicitaba la nueva publicación, que nacía con una vocación teórica, un objetivo renovador y el propósito de liderar un vacío en el mercado de las publicaciones españolas sobre fotografía. El fotógrafo escogió, para la cubierta, una fotografía de Eguiguren que nada tendría que ver con la definitiva aparecida en julio/agosto de 1981, dedicada al fotomontaje. Es evidente que *Poptografía* no podía rivalizar con la calidad de impresión de *Photovisión*, sin embargo, demostró sobradamente la eficacia docente, entre el público en general, del formato monográfico y del uso del portfolio, unida a la fórmula ensayo/texto/entrevista; también de la importancia de la formación y el conocimiento especializado de la fotografía dentro de la creación artística. En definitiva, se propuso «rehabilitar» la difusión, el debate y la divulgación de la fotografía y, sobre todo, los desafíos estéticos, aquellos protagonizados, principalmente, por artistas emergentes y desconocidos que no tuvieron cabida en *Photovisión*. Frente a la panorámica de la fotografía que proponía esta última, Oriola apostó por potenciar, recuperar y visibilizar lo más inmediato, aquel trabajo colectivo y deshilachado fruto de la desconexión, pero el futuro de la expresión fotográfica.

95 Maquetó anuncios para Proyectoros Kodak, Nikon, Ampliadoras Durst, Ópticas Rodenstock, Fujica, Flashes National Electronic, Luz Metz, Kodak, Proyectoros Perkeo, Olympus, Reveladores Paterson, Canon, Películas Negracolor y galerías Canon.

BIBLIOGRAFÍA

- APARICIO CILLÁN, Ana Cristina y CIMADEVILA NIÑO, Eduardo. *La Movida Madrileña*, Madrid, Tebar Flores, 2019.
- BRIHUEGA SIERRA, Jaime; CARABIAS ÁLVARO, Mónica y LOMBA SERRANO, Concepción. *Pulpo's boulevard. Ouka Leele en su laberinto*. Madrid, Servicio de Documentación y Publicaciones de la Comunidad de Madrid, 2006.
- CARABIAS ÁLVARO, Mónica. «Arlés' 78. tentativas para la formulación pública de la fotografía española: entre la "áspera España" y la moderna», en M. Cabañas Bravo y W. Rincón García (eds.), *Imaginarios en conflicto: «lo español» en los siglos XIX y XX*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2017, pp. 161-176.
- «Gerardo Vielba, un fotógrafo discreto. Historia e historiador de la fotografía española», *Gerardo Vielba, fotógrafo, 1921-1992*, Madrid, Comunidad de Madrid, 2021, pp. 127-141.
- «The agnostic age. La deliciosa malicia de Miguel Oriola», *Arte Fotográfico. Revista de la Imagen* 584 (2003), Madrid, pp. 14-16.
- FONTCUBERTA, Joan. «Spanish photography in the 80's: normalization or loss of identity», *European Photography* 1, 2 (1980), Gotinga, pp. 4-7.
- HUICI MARCH, Fernando. «Madrid, tiempo de impulso», *Mi Movida*, Madrid, Comunidad de Madrid, 2007.
- La Movida*, Madrid, Comunidad de Madrid, 2007.
- ORIOLA, Miguel. *Ojos rojos*, 2014; disponible en línea: <http://www.revistaojosrojos.com/miguel-oriola/> [consulta: 28-10-2022].
- «Material fotográfico provocativo para pensar», *Cultura Overdose. Magazine digital*, 2018; disponible en línea: <https://culturabadajoz.com/miguel-oriola-material-fotografico-provocativo-para-pensar/> [consulta 28-10-2022].
- «Actus Reus», Efti. Centro Internacional de Fotografía y Cine [s. f.]; disponible en línea: en <https://efti.es/noticias/encuentros-fotograficos-de-gijon-con-miguel-oriola> [consulta: 28-10-2022].
- PÉREZ-MÍNGUEZ, Pablo. *Mi Movida. Fotografías 1979-1985*, Madrid, Lunwerk, 2007.
- Poptografía. Estimula el apetito fotográfico* 1, 1-4 (1980), Madrid.
- Poptografía* 2, 1-5 (1981), Madrid.
- SOUGUEZ, Marie Loup. «Tres revistas, tres momentos de la fotografía española», Centro Virtual Cervantes, [s. f.], [s. p.]; disponible en línea: https://cvc.cervantes.es/artes/fotografia/papel_foto/introduccion.htm [consulta: 31-10-2022].
- Web de Miguel Oriola en <http://www.migueloriola.es>.
- YUSTE, José Ramón y OLIVARES, Javier. «Hay que vivir la fotografía», *La Luna de Madrid* 31 (1986), [s. p.].

Hacia una ecología política de la «imagen pobre»: lecturas ecosociales del Tercer Cine¹

Alejandro Pedregal

Universidad Aalto, Finlandia

La encrucijada ecosocial, con la que el capitalismo conduce a aquello que John Bellamy Foster ha denominado «acumulación de catástrofes»,² ha generado, en el ámbito cinematográfico, toda una serie de cuestionamientos desafiantes en torno al peso actual de las narrativas y de las características institucionales del medio. De este modo, el cine hegemónico convencional, concebido como una de las prácticas culturales más emblemáticas del capitalismo fósil, ha sido interrogado repetidamente desde diferentes ángulos, tanto por el marco ideológico de los imaginarios que moviliza como por su propia huella ecológica. No en vano, ya en 2006, un exhaustivo estudio realizado por el Institute of the Environment de la UCLA (Universidad de California en Los Ángeles) advirtió que «el tamaño de la industria [audiovisual] la convierte en un contribuyente significativo a la contaminación atmosférica convencional, las emisiones de gases de efecto invernadero y el consumo de energía en el área de Los Ángeles».³ El informe concluía que, de hecho, el sector del cine y la televisión se habían convertido en el mayor contribuyente a la contaminación del aire de la ciudad.⁴

En este sentido, ciertos enfoques contrahegemónicos de estos problemas han generado, a su vez, nuevas formas de repensar algunas cuestiones, tanto de producción como de representación, con efectos destacados para la estética cinematográfica contemporánea, especialmente en el campo del documental, de la antropología visual y del cine experimental.⁵ En ámbitos diversos, la relación entre el cine y la ecología política se ha alineado con la revitalización de prácticas analógicas, enfatizando, de este modo, las formas en las que la dimensión material del celuloide —con sus cualidades precarias, obsoletas y artesanales— puede contribuir a una «ecoestética» que reconfigure de manera diferente el vínculo entre cine y medio ambiente frente al creciente dominio de la tecnología digital. No pocas de estas alternativas se han activado en diálogo crítico, más o menos explícito, o en directa filiación con marcos metodológicos provenientes de lo

1 Las breves reflexiones contenidas en él deben buena parte de su elaboración al trabajo desarrollado en conjunto con Miguel Errazu en otros ámbitos, especialmente para el artículo ERRAZU y PEDREGAL, 2019; para el Seminario de Estudios de Cine «Ecologías de la imagen en movimiento» —organizado por el IH-CCHS-CSIC, el Centro Cultural de España en México y la División CSH y Departamento de Artes y Humanidades, Universidad Autónoma Metropolitana-Lerma (México), y que coordinamos ambos conjuntamente— y para la presentación

«A Political Ecology of the Poor Image: Ecosocial Readings of Julio García Espinosa's "For an Imperfect Cinema" (1969)», que realizamos para el Congreso internacional *The Shifting Ecologies of Photochemical Film in the Digital Era*.

2 FOSTER, 2011.

3 UCLA, 2016a, p. 2; véase también UCLA, 2016b.

4 UCLA, 2016a, p. 11.

5 Véanse, en particular, BOZAK, 2011 y KNOWLES, 2020.

que se ha dado a conocer como los «nuevos materialismos», así como con otras variantes de lo que algunos autores denominan «hibridismo»,⁶ al referirse a todo lo relativo al ámbito epistemológico acerca del vínculo entre naturaleza y sociedad. Sin embargo, estas posiciones, preponderantes en ciertos ámbitos culturales sofisticados del Norte global, a menudo han pasado por alto otras trayectorias históricas de lo que podríamos llamar «imágenes pobres» —por usar el término que utiliza Hito Steyerl en su recuperación de las contribuciones teóricas de Julio García Espinosa—,⁷ muy especialmente aquellas relativas a genealogías del Sur global, en la periferia de la influencia de los cánones cinematográficos occidentales, incluidos aquellos relativos al cine experimental.

La intención de este texto es la de explorar, de manera sucinta, algunos breves aspectos relevantes de una de esas genealogías: la del Tercer Cine latinoamericano —también categorizado, según los contextos, como Nuevo Cine Latinoamericano o, incluso, Cine Imperfecto— en lo referido a algunas de sus experiencias institucionales y de su producción teórico-práctica. El objetivo, por tanto, es exponer, de forma esquemática y abierta al debate, algunas de las posibilidades que experiencias históricas tan significativas como esta pueden ofrecernos hoy para repensar el cine desde una perspectiva ecosocial, de cara a elaborar una práctica contrahegemónica radical ante los desafíos críticos a los que se ve abocada nuestra sociedad; desafíos que necesariamente permean en el hacer de las prácticas culturales como parte de la producción social. Para ello, este texto propone una relectura contemporánea, precisamente en esa clave ecosocial, de algunos de los textos fundacionales del Tercer Cine, de acuerdo con metodologías sociales y políticas que nos permiten proyectar estas contribuciones sobre otras propuestas que han seguido inspirándose en su marco hasta el día de hoy. Esta relectura es, por supuesto, parcial y problemática por cuestiones de coyuntura y de contexto, pero es la propia naturaleza inacabada y abierta de aquel proyecto contrahegemónico del Tercer Cine lo que entendemos que permite estas «lincencias», que enraízan con la originalidad de esa práctica cultural. Los textos aquí explorados, publicados durante la década de los años sesenta y principios de los setenta del siglo pasado, abordan las dimensiones temporal, material y organizativa del cine desde una praxis cultural contrahegemónica y revolucionaria. A través de esta lectura renovada de ellos, es posible explorar el potencial que ofrecen estas prácticas críticas para el cine contemporáneo, en campos que van desde la tecnología y la organización del trabajo al sentido de comunidad y la dimensión estética; aspectos todos ellos de relevancia inexcusable a la hora de afrontar, desde la práctica artística, los dilemas a los que nos enfrenta la «acumulación» de crisis ecosociales actuales.

Conviene, antes de nada, situar estos textos en su marco histórico —o, en otras palabras, historizarlos, por usar la máxima de Fredric Jameson—,⁸ para poder así trascender sus aportaciones ante los dilemas que nos ocupan. En este sentido, como señaló el estudioso de cine Scott Baugh, los manifiestos fundacionales del Tercer Cine —o del Nuevo Cine Latinoamericano—, al tratarse de escritos en estrecha relación con la práctica artística de los cineastas que los elaboraron, compartieron su crítica y escepticismo hacia el diagnóstico capitalista y la consiguiente propuesta económica desarrollista impulsada en la región desde los años cincuenta; diagnóstico y tratamiento que no habían logrado

6 Para una crítica a estas metodologías, véase MALM, 2017.

7 STEYERL, 2014, pp. 33-48.

8 JAMESON, 1981.

resolver los problemas sistémicos que asolaban a los países de la región. Baugh observaba que «[l]a tendencia a leer el Nuevo Cine Latinoamericano exclusivamente como manifestaciones militantes y revolucionarias, de acuerdo a la línea de los movimientos socialistas que recorrían América Latina, sería reduccionista», y, en cambio, el ejercicio de revisitarlos permitía «historizar las teorías sobre el capitalismo y el imperialismo del desarrollo y la dependencia en la cultura latinoamericana».⁹

De este modo, al abordar los manifiestos fundacionales del movimiento, como son *La estética del hambre* de Glauber Rocha (1965), *Hacia un Tercer Cine* de Fernando Solanas y Octavio Getino (1969), *Por un cine imperfecto* de Julio García Espinosa (1969) o los textos de Jorge Sanjinés y el Grupo Ukamau —*Sobre un cine contra el pueblo y por un cine junto al pueblo* y *Problemas de la forma y el contenido en el cine revolucionario* (1976)—,¹⁰ efectivamente resulta significativo advertir, no sólo la retórica revolucionaria que los une, propia de una coyuntura histórica específica, sino también la crítica que subyace al desarrollismo hegemónico —variante sui géneris de un keynesianismo económico con relevantes atrofias locales—¹¹ desde el marco de la teoría marxista de la dependencia.

Tercer Cine, dependencia y «desconexión»

Conviene, antes de abordar las contribuciones contenidas en este grupo de textos, detenerse brevemente en la teoría marxista de la dependencia, particularmente sintetizada por Ruy Mauro Marini,¹² y en su relación con el análisis de sistemas-mundo, especialmente en su vertiente tercermundista, que encontramos de manera notoria en la obra teórica de Samir Amin.¹³ Si bien ambos parten de un diálogo, que excede los propósitos de este texto, a propósito del problema del «intercambio desigual» entre centro y periferia en el orden capitalista —noción introducida por Arghiri Emmanuel, que abrió múltiples debates dentro del marxismo a finales de los años sesenta y a lo largo de los setenta—, tanto la elaboración crítica sobre la «dialéctica de la dependencia» en Marini como la del «desarrollo desigual» en Amin ofrecen una riqueza de herramientas metodológicas de gran importancia a la hora de abordar algunas de las cuestiones centrales de este texto. De este modo, Marini sistematizaría los problemas del «intercambio desigual» en la integración de América Latina en el mercado mundial, que quedaba forzada a la industrialización por sustitución de importaciones y a centrarse en la explotación y exportación de materias primas y agrícolas para ser intercambiadas por productos manufacturados, lo que favorecía el desarrollo tecnológico de los centros capitalistas. Este desequilibrio daba pie, a su vez, a

9 BAUGH, 2004, p. 62.

10 Baugh se refiere también a *Cine y subdesarrollo* de Fernando Birri (1962). Sin embargo, por cuestiones de temporalidad, a menudo se ha entendido este texto más como un precursor que como un integrante fundacional del movimiento. Como ese debate excede los objetivos de este texto, dejaremos su análisis concreto fuera del mismo, si bien es cierto que el texto de Birri contiene múltiples elementos que podrían perfectamente servir para abordar una relectura, en clave ecosocial como la que aquí se propone, del resto de los trabajos mencionados.

11 El uso de la expresión sui géneris aquí, hace referencia al «capitalismo sui géneris» con el que Ruy Mauro Marini abordaba las anomalías irresolubles del capitalismo latinoamericano debido al funcionamiento estructural del capital global, frente a aquellos que preferían hablar del modo de producción de la región como «precapitalista»; véase MARINI, 2015 [1973], p. 108. Las contribuciones de Marini a la teoría marxista de la dependencia latinoamericana fueron complementadas por aportaciones, igualmente relevantes, de autores como Theotonio Dos Santos o Vania Vanbirra, entre otros.

12 MARINI, 2015 [1973], pp. 107-149.

13 AMIN, 1974.

un tipo de inserción de América Latina en la división internacional del trabajo que posibilitaba un desarrollo del mismo basado en el plusvalor relativo en los países ricos, mientras que la superexplotación del trabajo —en la que «el trabajo se remunera por debajo de su valor»¹⁴— se instalaba y perpetuaba en las periferias sobre la base del plusvalor absoluto.

En relación con estos debates, a los que contribuyó de manera destacada, Amin propuso, años más tarde, un término de carácter político-económico de gran significación para la perspectiva que aquí pretendemos abordar: la «desconexión» (*delinking*).¹⁵ Para Amin, ante el problema del «intercambio desigual» centro-periferia y la acumulación monopolista característica del imperio del capital, así como frente a toda tentación autárquica, era imperiosa la «desconexión» de los países del Sur del sistema capitalista global, muy particularmente después de los largos y traumáticos procesos de descolonización, debido a la lógica inherente e inevitable de este sistema a la desigualdad entre centros imperialistas y periferias dependientes. De este modo, Amin llamaba a desconectarse del valor dominante marcado por la lógica productiva del Norte rico y a definir sistemas nacionales de valor pautados por las necesidades de la clase trabajadora, campesina e industrial, lo que permitiría a los Estados centralizar y distribuir la riqueza, al tiempo que frenaría el drenaje del campo por la actividad de los grandes centros urbanos. El desarrollo de un mercado interno fuerte en las periferias del Sur, así como la solidaridad entre sus países y regiones, se afianzaría por medio del mercado compartido entre países periféricos en condiciones relativamente equiparables. Esto permitiría al Sur el desarrollo de amplios niveles de soberanía —industrial, alimentaria, infraestructural, mercantil, cultural, etc.—, con la consecuente «desconexión» de la dependencia del Norte.

En este sentido, resulta notorio observar cómo, a pesar de los esfuerzos para que el «proyecto del Tercer Mundo»¹⁶ pudiera alcanzar esos objetivos —con particular énfasis durante el periodo de los «largos sesenta» en el Sur, con Cuba, Vietnam y Argelia como referentes del internacionalismo de una decolonialidad y una poscolonialidad revolucionarias—, esta «desconexión» se enfrentaría a obstáculos insalvables para su desarrollo pleno en las periferias dependientes, especialmente a partir de los años ochenta. Sin embargo, resulta igualmente significativo que otras formas de «desconexión» relativa encontraran un recorrido más fructífero y tangible, no exento de obstáculos, en el campo de las prácticas culturales en general y de las cinematográficas en particular, que permitieron la colaboración y el diálogo intercontinental entre aproximaciones tercermundistas basadas en un espíritu revolucionario y solidario —sin renunciar por ello al diálogo con la esfera del Primer Mundo, que resultó esencial para la vertebración de muchos de estos proyectos—. ¹⁷ Este

14 MARINI, 2015 [1973], p. 127.

15 AMIN, 1988.

16 La idea del Tercer Mundo como proyecto procede de PRASHAD, 2012, quien entiende que estaba originalmente establecido alrededor de tres ejes: la paz, el pan y la justicia. El proyecto se habría desarrollado a partir de la Conferencia de Bandung de 1955, que posibilitó la aparición del Movimiento de los Países No Alineados en 1961, semilla del Tercer Mundo y su espíritu. Como Prashad, Amin también subrayó la relevancia de Bandung para su concepción de la «desconexión», a pesar de las limitaciones de su «carácter burgués y nacional»; véase AMIN, 1988, pp. 42-43.

17 Cabe señalar, a propósito tanto de esta «desconexión» relativa como de la relevancia de los diálogos con otras esferas geográficas y cinematográficas, la importancia que para estas prácticas jugaron los ámbitos culturales e institucionales propios del denominado cine de autor de la época, que en el marco del Tercer Cine era entendido como propio de lo que se denominaba Segundo Cine; véase WAYNE, 2001, pp. 136-137.

es el caso, por ejemplo, de los diversos mecanismos institucionales que se establecieron, con relativo éxito, por medio del Comité de Cine del Tercer Mundo, con sus sucesivas reuniones en Argel, Buenos Aires y Montreal entre 1973 y 1974.¹⁸ En el caso latinoamericano, el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) jugó un papel igualmente estimulante como ámbito de debate, enlace, difusión y soporte institucional para el cine contrahegemónico a nivel regional.¹⁹

De este modo, podríamos ver en parte de las experiencias del Tercer Cine una forma de «desconexión» relativa desde la práctica cultural de los marcos hegemónicos institucionalizados a nivel global por las industrias culturales de los centros capitalistas. Como tal, ante la centralidad del modo de producción capitalista en la «fractura metabólica»²⁰ entre sociedad y naturaleza que ha llevado a la acumulación de crisis ecosociales en las que estamos instalados, también podemos ver en el Tercer Cine un antecedente inspirador a la hora de reformular el desarrollo de alternativas sistémicas a los marcos institucionales que condicionan las prácticas culturales.

El modelo del Tercer Cine para las prácticas culturales frente a la crisis ecosocial

Más allá de la cuestión institucional, las propuestas concretas sobre la práctica cinematográfica esbozadas en los manifiestos fundacionales del Tercer Cine mencionados anteriormente ofrecen una serie de ejes que permiten expandir las dimensiones de estos cines como intervenciones artístico-políticas de actualidad y pertinencia para una lectura ecosocial alternativa.²¹

Así pues, las reflexiones originales de Fernando Solanas y Octavio Getino en *Hacia un Tercer Cine*, a propósito del cine militante, ofrecen una serie de pautas en parte marcadas por propuestas de carácter práctico sobre el control y la carencia de recursos, a modo de gestión planificada de la escasez, con especial énfasis en el uso de aquellos equipos ligeros de 16 mm de bajo consumo energético.²² Además, en su texto, al referirse al cine militante en relación con la teoría foquista del guevarismo, Solanas y Getino le adjudican una especial importancia a la horizontalidad organizativa del trabajo, para que, así, la pericia técnica y totalizadora sea compartida y asumida por todos los miembros involucrados en la filmación, tanto por motivos prácticos —ante una situación de emergencia o amenaza, facilita la movilidad— como metodológicos —permite tender a la disolución del valor de lo autoral—.²³ Otros aspectos, relativos a los circuitos de distribución o a la activación consciente del espectador —en ese caso alrededor de la idea de «toma de

18 Véanse MESTMAN, 2002 y 2014 y PEDREGAL, 2015, pp. 134-137.

19 CHANAN, 2004. Hemos estudiado el papel del ICAIC en relación con la revista *Cine Cubano*, el establecimiento de la Organización de Solidaridad de los Pueblos de África, Asia y América Latina (OSPAAAL) y su publicación internacionalista *Tricontinental* en PEDREGAL, 2020.

20 FOSTER, 1999 y 2008 [2000]. Foster desarrolla la noción de «fractura metabólica» a partir de una frase del tercer tomo de *El capital* de Karl Marx. Recientemente, Kohei Saito ha dado cuenta de la modificación con que Engels afectó a la expresión en la edición del texto original, sacándolo a la luz tal y como lo escribió Marx; véase SAITO, 2017, p. 268.

21 Sobre el Tercer Cine como modelo para la práctica contemporánea de investigación artística, véase ERRAZU y PEDREGAL, 2019.

22 SOLANAS y GETINO, 2009 [1969], p. 276.

23 *Ibidem*, pp. 281-283.

conciencia» revolucionaria, dominante en el imaginario de la época—, también aparecen de manera central en el trabajo de Solanas y Getino, como parte de esta forma de militancia cinematográfica.²⁴ Se trata, en definitiva, de aspectos de gran relevancia a la hora de repensar la práctica cultural contemporánea ante la crisis ecosocial por medio de métodos de bajo consumo en la producción, de horizontalidad y colectividad organizativa del trabajo artístico, de transdisciplinariedad del conocimiento creativo, de distribución por métodos artesanales y de problematización de la relación con el espectador. En definitiva, se trata de elementos, todos ellos, centrales en la elaboración de un modelo alternativo y contrahegemónico que permita pensar la actividad artística ante la crisis ecosocial del capitalismo tardío.

El cine de Jorge Sanjinés y el Grupo Ukamau, así como los textos arriba mencionados, que sirven de síntesis teórica de sus propuestas artísticas, aportan, del mismo modo, una gran riqueza a las cuestiones ecosociales aquí planteadas. Así pues, con un foco particular sobre cuestiones de especificidad local, por sus reflexiones alrededor de la vida de las comunidades andinas, su organización económica como colectivos en torno a los bienes comunes, su énfasis en la centralidad del valor de uso frente al valor de cambio dentro de ese orden social y su resistencia al despojo de esos bienes comunes por poderes e intereses externos a las comunidades, las propuestas y prácticas de Sanjinés y el Grupo Ukamau ofrecen toda una serie de elementos a la hora de pensar, desde la cultura política, las posibilidades de resistencia al quiebre entre sociedad y naturaleza que surge de la implantación forzosa del capitalismo. Del mismo modo, estos planteamientos resultan de gran relevancia a la hora de imaginar y reformular la restauración del metabolismo ecosocial por medio de prácticas comunales, para subrayar la importancia de aquellos vínculos que se establecen, tanto hacia dentro de las sociedades como en la relación de estas con la naturaleza, alrededor del valor de uso comunitario y colectivo.²⁵

Por su parte, la propuesta de Julio García Espinosa, tanto en el mencionado texto *Por un cine imperfecto*²⁶ como en su extensa producción teórica,²⁷ aporta reflexiones de gran riqueza en relación con aquellas cuestiones de estética y de forma, con la imperfección como valor estético-político frente al espectáculo escapista de la obra «perfecta», epitomada por la industria de Hollywood, con su excesiva movilización energética y su desproporcionado consumo de recursos. La «imagen pobre» se propone, así, como una réplica contrahegemónica de carácter procesual a esos imaginarios dominantes, y con su propia carga ideológica —inspirada en las contribuciones dramatúrgicas de Brecht— permite establecer una relación diferente con el espectador, en la que este, por medio del extrañamiento y la desfamiliarización ante las cualidades de la imagen, dispone de las herramientas epistémicas necesarias para romper con la suspensión del espectáculo, para así reflexionar críticamente sobre este, su naturaleza y su relación con el contexto político-social absoluto.²⁸

Por último, la producción teórica de Glauber Rocha, también fuertemente vinculada a su práctica cinematográfica —en realidad, a toda la práctica del movimiento del que

24 *Ibidem*, pp. 283-288.

25 SANJINÉS Y GRUPO UKAMAU, 2009a [1976] y 2009b [1976].

26 GARCÍA ESPINOSA, 2009a [1969].

27 GARCÍA ESPINOSA, 1982, 1995 y 2009b.

28 Véanse también, a propósito de Brecht, y en relación con Eisenstein, las importantes contribuciones a los debates de la época aportadas por GUTIÉRREZ ALEA, 2009 [1982].

formaba parte: el Cinema Novo brasileño—, propone una serie de cuestiones esenciales para la problemática de la crisis ecosocial en lo relativo a la construcción de sujetos y subjetividades, que enraíza su trabajo en las urgencias populares «hambrientas» en su vida cotidiana, que las hace igualmente «hambrientas» de cambio social.²⁹ La propuesta de Rocha se materializa en una aproximación epistemológica radical a la cuestión de la distribución política, con una contundente apuesta para un arte «desde abajo» (y «para abajo»).

A modo de conclusión

Al explorar una relectura de estos textos fundacionales desde una perspectiva crítica de carácter ecosocial, es posible encontrar en ellos, por tanto, una serie de instrumentos de gran utilidad, por ejemplo, a la hora de abordar el conflicto o la contradicción que se da entre el desarrollo de las fuerzas productivas en las periferias dependientes del Sur —con el objetivo de alcanzar un cierto grado de soberanía en los términos de la «desconexión» de la que hablaba Amin— y los límites ecológicos del crecimiento infinito a los que se enfrenta la racionalidad capitalista. O, en otras palabras: nos permiten, desde su marco de crítica al desarrollismo y su apuesta por alternativas soberanas —también dentro de la práctica cultural—, repensar el complejo y desigual equilibrio que se da entre las condiciones impuestas por los centros capitalistas y la degradación ecosocial —ecológica, social, económica, política y cultural— de la periferia dependiente, relegando al Sur a suministro de recursos y sumidero de desechos del Norte.

De este modo, la revisión de estos materiales nos permite explorar las contribuciones del Tercer Cine como movimiento colectivo más allá de su coyuntura histórica. Se trata de aportaciones que, precisamente por su énfasis en la imperfección —también como obra teórico-práctica abierta e inacabada—, permiten abrir vías para repensar cuestiones que, si bien en su momento, como parte del contexto político-artístico de época, no tenían la centralidad y urgencia que hoy adquieren —este es el caso de la catástrofe ecológica—, se alineaban con una tradición crítica materialista específica. Una crítica materialista, en definitiva, que ofrece una serie de propuestas radicales para abordar los conflictos actuales desde el ámbito de la estética y de las prácticas artísticas, al reconocer la correlación, continuidad y coherencia históricas entre aquellas disputas del pasado y las del presente, como parte de una crítica ineludible en la búsqueda de alternativas a la inevitabilidad con la que el capital cerca el futuro.

Este enfoque sobre las prácticas y propuestas del Tercer Cine nos sirve, así, para reconsiderar otras dimensiones de la práctica materialista del cine que, como tales, pueden representar un gran desafío para aquellas genealogías altomodernistas, como son las que dominan la escena alternativa del cine documental, experimental o antropológico dentro de las prácticas cinematográficas eurocéntricas. Se trata, por tanto, de prácticas históricas radicales muy presentes ante las alternativas anheladas, y cuya contribución, por todos los marcos a los que interpelan y cuestionan, se nos presenta muy pertinente para el desarrollo actual de una política ecosocial crítica de la imagen en movimiento.

29 ROCHA, 2004 [1965].

BIBLIOGRAFÍA

- AMIN, Samir. *El desarrollo desigual. Ensayo sobre las formaciones sociales del capitalismo periférico*, Barcelona, Fontanella, 1974.
- *La desconexión*, Madrid, Iepala, 1988.
- BAUGH, Scott L. «Manifesting La Historia: Systems of “Development” and the New Latin American Cinema Manifesto», *Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies* 34, 1 (2004), Appleton, pp. 56-65.
- BOZAK, Nadia. *The Cinematic Footprint. Lights, Camera, Natural Resources*, Nuevo Brunswick, Rutgers University Press, 2011.
- CHANAN, Michael. *Cuban Cinema*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2004.
- ERRAZU, Miguel y PEDREGAL, Alejandro. «Future experiments from the past: Third Cinema and artistic research from below», *Alphaville: Journal of Film and Screen Media* 17 (2019), Cork, pp. 38-63.
- FOSTER, John Bellamy. «Marx’s Theory of Metabolic Rift: Classical Foundations for Environmental Sociology», *American Journal of Sociology* 105, 2 (1999), Chicago, pp. 366-405.
- *La ecología de Marx. Materialismo y naturaleza*, Barcelona, Ediciones de Intervención Cultural-El Viejo Topo, 2008 [2000].
- «Capitalism and the accumulation of catastrophe», *Monthly Review* 6, 7 (2011), Nueva York, pp. 1-17.
- GARCÍA ESPINOSA, Julio. *Una imagen recorre el mundo*, Ciudad de México, Filmoteca UNAM, 1982.
- *La doble moral del cine*, Bogotá, Voluntad, 1995.
- «Por un cine imperfecto», en Susana Velleggia (ed.), *La máquina de la mirada. Los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano*, Buenos Aires, Altamira, 2009a [1969], pp. 357-368.
- *Algo sobre mí*, La Habana, ICAIC, 2009b.
- GUTIÉRREZ ALEA, Tomás. *Dialéctica del espectador*, La Habana, EICTV, 2009 [1982].
- JAMESON, Fredric. *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*, Londres-Nueva York, Routledge, 1981.
- KNOWLES, Kim. *Experimental Film and Photochemical Practices*, Londres, Palgrave Macmillan, 2020.
- MALM, Andreas. *The Progress of This Storm. Nature and Society in a Warming World*, Londres, Verso, 2017.
- MARINI, Ruy Mauro. «Dialéctica de la dependencia», en Ruy Mauro Marini (comp.), *América Latina, dependencia y globalización*, antología y presentación de Carlos Eduardo Martins, Ciudad de México-Buenos Aires, Siglo XXI-CLACSO, 2015 [1973].
- MESTMAN, Mariano. «From Algiers to Buenos Aires. The Third World Cinema Committee (1973- 1974)», *New Cinemas: Journal of Contemporary Film* 1, 1 (2002), Bristol, pp. 40-53.
- (ed.). *Estados Generales del Tercer Cine: Los Documentos de Montreal. 1974*, Buenos Aires, Prometeo Libros, REHIME, n.º 3, año 3, 2014.
- PEDREGAL, Alejandro. *Film & Making Other History. Counterhegemonic Narratives for a Cinema of the Subaltern*, Helsinki, Aalto Arts Books, 2015.
- «“...y no se ha de ver más que la luz”: Rodolfo Walsh y Cuba en los orígenes compartidos del testimonio latinoamericano y el Tercer Cine», *Kamchatka: Revista de análisis cultural* 16 (2020), Valencia, pp. 521-542.
- PRASHAD, Vijay. *Las naciones oscuras. Una historia del Tercer Mundo*, Barcelona, Península, 2012 [2008].

- ROCHA, Glauber, «La estética del hambre», *Ramona: Revista de artes visuales* 41 (2004) [1965], Buenos Aires, pp. 52-55.
- SAITO, Kohei. *Karl Marx's Ecosocialism. Capitalism, Nature and the Unfinished Critique of Political Economy*, Nueva York, Monthly Review Press, 2017.
- SANJINÉS, Jorge y GRUPO UKAMAU, «Sobre un cine contra el pueblo y por un cine junto al pueblo», en Susana Velleggia (ed.), *La máquina de la mirada. Los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano*, Buenos Aires, Altamira, 2009a [1976], pp. 293-297.
- «Problemas de la forma y el contenido en el cine revolucionario», en Susana Velleggia (ed.), *La máquina de la mirada. Los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano*, Buenos Aires, Altamira, 2009b [1976], pp. 298-303.
- SOLANAS, Fernando y GETINO, Octavio. «Hacia un tercer cine. Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación», en Susana Velleggia (ed.), *La máquina de la mirada. Los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano*, Buenos Aires, Altamira, 2009 [1969], pp. 264-289.
- STEYERL, Hito. *Los condenados de la pantalla*, Buenos Aires, Caja Negra, 2014.
- UNIVERSIDAD DE CALIFORNIA EN LOS ÁNGELES (UCLA), Institute for the Environment. *Sustainability in the Motion Picture Industry*, Sacramento, California Integrated Waste Management Board, 2006a.
- *Southern California Environmental Report Card 2006*, Los Ángeles, University of California, 2006b.
- WAYNE, Mike. *Political Film. The Dialectics of Third Cinema*, Londres, Pluto Press, 2001.

Estrategias, riesgos e insuficiencias para una monumentalidad colectiva

Miguel Caballero Vázquez
Northwestern University

Lo público no siempre es necesariamente concebido, experimentado o percibido como colectivo, y precisamente sobre esa divergencia versa en buena medida el capítulo del compañero Iñaki Estella. A mí me gustaría seguir incidiendo en esa dirección, porque el monumento, que es lo que trataré de presentar, es también un buen ejemplo de ello. En las últimas décadas, un nutrido número de artistas y activistas, trabajando individualmente o en grupo, ha reaccionado contra el monumento público tradicional, cuestionando su lógica de producción y recepción, con el objetivo de situar en el centro la sensibilidad por lo colectivo. Este texto se basa en la lectura de bibliografía reciente sobre monumentalidad, así como en los seminarios y encuentros que he organizado o a los que he tenido la oportunidad de asistir en los últimos años, para establecer algunas de las estrategias que desde el arte y el activismo se están desarrollando al respecto. La propuesta está indeleblemente atravesada por las geografías en las que me muevo, fundamentalmente la española —la de mi procedencia y campo de estudio—, la estadounidense —en la que desempeño mi labor como profesor— y la latinoamericana —de donde provienen una buena parte de mis estudiantes e interlocutores—. Los estudios de caso empleados son fundamentalmente de España, aunque tomados como ejemplos de fenómenos que están dándose también en otros contextos.

El artista Rogelio López Cuenca no es muy optimista en este empeño de hacer del monumento —históricamente un artefacto artístico-mnémico-político concebido generalmente de arriba abajo, unidireccionalmente— una forma de arte colectivo. En un artículo publicado a principios del año 2021 en *El País*, declara: «El del monumento es un terreno antipático al arte contemporáneo», pero que «sin embargo goza de la predilección de la Administración en todos sus niveles». Presenta el monumento, por tanto, como una herramienta de gobierno, de propaganda incluso; y sentencia que en su concepción reinan «la opacidad y la ausencia de debate»; es decir, la no participación ciudadana. López Cuenca tituló el artículo de manera muy expresiva: «De la decadencia del monumento público».¹ Este capítulo parte de las mismas premisas, pero se centra en propuestas, teorías y prácticas que cuestionan esas condiciones opacas y unidireccionales. El fin es proponer una forma de monumentalidad conmemorativa que sitúe la colectividad en el centro, entendiendo por tal la capacidad de revertir las dinámicas jerárquicas de producción, transformar el sujeto de representación y ampliar las posibilidades de recepción para dar cabida a una multiplicidad de voces y al disenso.

1 LÓPEZ CUENCA, 2021.

Revivificación y crítica

Tomemos las «fotos de Colón» como marco y ejemplo paradigmático de estas reflexiones. Con este nombre se conocen una serie de fotografías que documentan las manifestaciones en contra del referéndum de autodeterminación en Cataluña desde el año 2019 hasta el presente. El monumento elegido como concentración final de las mismas y escenario de las imágenes fueron los Jardines del Descubrimiento de Madrid, diseñados por Joaquín Vaquero Turcios. Su construcción se inició en 1970, pero no se inauguraron hasta 1977. Se trata, por tanto, de una obra del régimen franquista finalizada durante la Transición. La primera foto referida es también la más conocida, y fue tomada en 2019. Los partidos políticos de centro-derecha, derecha y ultraderecha usaron el monumento como escenario de una alianza política contra la negociación entre el Gobierno español y las fuerzas prorreferéndum catalán; al mismo tiempo, al elegir ese escenario, se sirvieron del monumento para revivificar el relato nacional-imperial que los enmarcaba: España una, España única, heredera de su pasado imperial y de unidad incuestionable.²

La imagen casi se repitió el 13 de junio del año 2021, pues volvió a convocarse una nueva manifestación, en la Plaza de Colón de Madrid, con similares motivos políticos, en este caso, la oposición a que se indultara a los líderes independentistas catalanes que organizaron el referéndum. No obstante, hubo discrepancias entre los partidos políticos y no todos se fotografiaron allí. Los líderes del Partido Popular, por ejemplo, dieron sus discursos desde su sede en la calle Génova, a trescientos cincuenta metros de la plaza, mientras que los de Vox sí se congregaron en torno al monumento de Cristóbal Colón. Esta división fue pactada. En las elecciones autonómicas de la Comunidad de Madrid, celebradas el 4 de mayo del mismo año, Partido Popular y Vox negociaron sus espacios de convocatoria y celebración: fue Vox quien se quedó con Colón, mientras que el Partido Popular se congregó en la Plaza de Salvador Dalí del barrio de Goya. Consideraron que no les convenía aparecer juntos.

Juntos o por separado, estas fotografías representan una manera de abordar lo colectivo en un monumento contemporáneo que es particularmente efectiva, aunque no crítica con la monumentalidad de forma alguna. Los partidos políticos congregaron a miles de personas, en ese lugar específico, para escenificar una alianza y, al mismo tiempo, para revivificar el relato inscrito en las piedras del monumento, esto es, para devolverle la visibilidad y relevancia. Piénsese, además, que, en torno a 2019, el libro de Elvira Roca Barea, *Imperiofobia y la Leyenda Negra: Roma, Estados Unidos y el Imperio Español* (2016), estaba en el culmen de su éxito y que en el contexto de su lectura se desarrollaron argumentos que vinculaban el nacionalismo catalán con la leyenda negra: la conspiración contra España se había manifestado históricamente a través del falseamiento de su calidad imperial, y ahora que los enemigos del país ya habían conseguido arrebatarle el imperio, también trataban de inocular idéntico impulso destructor dentro mismo de la Península.

Así, desde el punto de vista colectivo, ese uso fue muy efectivo porque, efectivamente, consiguió reunir a miles de personas en torno a un monumento y su relato, es decir,

2 Para un análisis de esta foto-alianza y su devenir político posterior, véase CALLEJA, 2021.

le devolvió la visibilidad y la relevancia. No obstante, y pensando una vez más desde lo colectivo, tuvo importantes limitaciones, pues no dejaba de ser una dinámica de arriba abajo, liderada por fuerzas políticas que convocaban y escenificaban. Puede que estas mismas fuerzas fuesen conscientes de tal limitación, pues mientras que la manifestación de 2019 fue convocada por el PP y Ciudadanos, a la que también se unió Vox, la cita de 2021 fue propuesta por una plataforma ciudadana, Unión 78. Sin embargo, el cambio de liderazgo pudo deberse más bien a la estrategia electoral de no volver a escenificar la alianza política de forma tan explícita, y no solo, o no tanto, de dar mayor protagonismo a la sociedad civil.

A estas dos fotos de Colón podemos contraponer una tercera serie que tuvo lugar en el mismo monumento y que se publicó el mismo día de la manifestación de 2021, pero que aborda lo colectivo desde un lugar antitético a las anteriores. Se trata de la sesión de fotografías realizadas por Gorka Postigo con la *drag queen* Inti, participante del concurso Drag Race España,³ y a quien ya nos había presentado anteriormente el compañero Álvaro Navarro Gaviño. La concursante de género no binario posa con dos versiones de un *look* que construye con elementos de la cultura andina —Inti se crió en Madrid, pero es boliviano de origen—. En una de las instantáneas reposa en el suelo, con los monolitos de Colón de fondo; frente a la dureza y monocromía de la piedra, destaca la fragilidad de su cuerpo esbelto, casi desnudo, y el colorido de su atuendo. Viste coronilla de cartón en forma de diablo, un tanga negro diminuto con argolla en la zona púbica, dos enormes trenzas negras que le llegan a los pies y unas uñas rojas que simulan las garras del demonio. Se cubre con una capa estampada en colores vivos, con la imagen del sol en el interior —Inti es el rey sol incaico— y con el demonio en la parte exterior. Lleva hombreras de fuego azul, rojo y amarillo, con fondo negro y flecos blancos. El resultado es una mezcla de la estética *drag queen* con la indumentaria de las diabladas bolivianas, danzas mestizas de raíces andinas y reformuladas tras la colonización para recordar las luchas de san Miguel contra el diablo. Aun cuando aparece solo en la fotografía, Inti convoca simbólicamente a dos colectivos, el LGTBIQ y el popular-nacional boliviano, que, en el contexto del monumento al Descubrimiento aparecen como resistencia, contrapoder y desautorización. Aunque hubo pocos testigos de la sesión, esta *performance* confió su impacto, no tanto en la convocatoria física como en la circulación de las fotografías por redes sociales y medios de comunicación, escogiendo el siguiente pie de foto: «Morir antes que esclavos vivir», que son versos del estribillo del himno nacional boliviano.

En otra fotografía de la serie, el *look* cambia ligeramente: lleva botas blancas de plataforma y vestido del mismo color, con sol rojo en el pecho. En esta ocasión, el pie de foto reproduce el texto bordado en la falda del vestido: «Don't discover me» («No me descubras»), con lo que la alusión al monumento que conmemora y celebra el Descubrimiento se hace aún más explícita. Aquí, lo colectivo se manifiesta en forma de cita y de práctica contramonumental, de monumentalidad efímera y de monumentalidad performativa. No se revivifica el relato del monumento que sirve de marco, sino todo lo contrario, es desautorizado, aunque sin intervenir la materialidad del mismo, sino a través del atuen-

3 Sobre el reportaje y un análisis del mismo, véase MARTÍN, 2021.

do, la pose, el texto y la fotografía. Podría considerarse un caso de iconoclasia conservacionista, en el que la desautorización no conlleva destrucción, aunque esta pueda quedar sugerida o pospuesta.

Entre estos extremos de convocar un rito revivificador, por un lado, y un rito crítico o contramonumental por otro, se enmarcan los procesos fundamentales para concebir o experimentar lo monumental desde lo colectivo que se aborda en este texto. Proponemos estos extremos también para aclarar, por contraste, que nos centramos en las prácticas críticas y no en las revivificadoras, aunque también se haga referencia a estas últimas y a otras que, aunque son muy populares, no implican un procedimiento sustancialmente crítico, sino más bien al contrario, son complacientes con el *statu quo*. Se subrayan los procesos críticos porque entendemos que en ellos se halla el potencial para imaginar otras formas de conmemoración pública que hacen del monumento una vanguardia estética y política. Sin afán de exhaustividad, las tres estrategias fundamentales abordadas de forma trenzada son: el esfuerzo por pensar, producir y experimentar el monumento desde abajo, es decir, no como convocatoria institucional, sino por iniciativa ciudadana, activista o espontánea; el empleo de la fotografía y la circulación en línea de imágenes como tecnologías monumentalizantes, o, dicho de otro modo, la viralización en Internet como monumentalización; y la exploración de las potencialidades del monumento performativo, término acuñado por Mechtild Widrich, esto es, la sustitución del objeto monumental por el cuerpo, la piedra por la carne, la eternidad por lo efímero.

Antes de abordar estas prácticas desde lo contemporáneo, tracemos una genealogía somera de la monumentalidad crítica desde finales del siglo XIX hasta el presente, para entender las estrategias contemporáneas como desarrollos de un historial de cuestionamiento, a menudo poco atendido, del monumento. Las experiencias detalladas al final del capítulo han sido en buena medida anunciadas por las prácticas e ideas de las vanguardias históricas del primer tercio de siglo XX y las neovanguardias de los años sesenta y setenta, como se detalla a continuación.

Hasta la Segunda Guerra Mundial

La *belle époque* europea, así como su contraparte española, la Restauración, fueron periodos, ideologías y estéticas ornamentalistas que produjeron un *boom* de monumentos. Coincidieron en nuestro país con las guerras de descolonización y, en parte, respondían a ello; España entraba en un furor monumentalista que ensalzaba lo nacional, tanto centralista como regional. Además de propaganda patriótica, las vanguardias del siglo XX que heredaron estos monumentos de corte decimonónico los vieron como aparato propagandístico de clase y, particularmente, como ideal decorativo aristocrático asumido por la burguesía, que, como clases privilegiadas, habían de justificar su excelencia, no solo en su estirpe o en sus logros, sino también en sus modos: la excelencia residía en los gestos, en la vestimenta, en la calidad de sus palacios y, con la urbanización moderna, en la calidad de sus ciudades —la calle como una prolongación de la casa noble—. Esto ocurría, además, en plena eclosión de los movimientos de masas o vanguardias políticas, el anarquismo y el socialismo, frente a los cuales, las clases dirigentes tradicionales tenían que reafirmar su poder sobre el espacio público, precisamente porque lo sentían en riesgo.

Hay algunos hitos en ese rechazo de las vanguardias al monumento: el anarquismo y otros movimientos obreristas practicaron abiertamente la destrucción constructiva que había descrito Mijaíl Bakunin y, desde el arte, el futurismo fue pionero. Cuando Ramón Gómez de la Serna invitó a F. T. Marinetti a escribir su *Proclama futurista a los españoles* (1909), este no dudó en jalearse a los españoles para que escalaran las cubiertas de las catedrales e hicieran añicos las vírgenes de las vidrieras.⁴ Por otro lado, el éxito de la Revolución rusa se tradujo en profundos debates y prácticas de iconoclasia; sin embargo —lo que es aún más relevante para la genealogía de monumentalidad crítica que estamos trazando—, el régimen soviético supuso también una transformación radical, no solo del sujeto representado en el monumento, sino, sobre todo, de los medios de producción y del estatuto del artista. Más allá de los numerosos monumentos a líderes revolucionarios y de los edificios grandilocuentes, la Unión Soviética produjo una ingente industria de artes efímeras, de *Agitprop*, de objetos concebidos para no permanecer, de *performances*, de desfiles, de monumentos efímeros... Asimismo, reclutó a miles de personas para producir estas formas de arte, incluidos los monumentos, ampliando el estatuto de artista —y, asimismo, el de monumentalista— de una manera inaudita.

En el resto de Europa, la crítica al monumento tradicional también arreciaba. La máxima de Adolf Loos, el adorno como crimen (1931), pudo ser aplicada también a los monumentos en calidad de ornamento urbano, el monumento como crimen; algo que ya venía practicando el propio Ramón Gómez de la Serna, quien, por ejemplo, en *El secreto del acueducto* (1922), ridiculiza la obsesión del hombre con las piedras eternas. No es casualidad, por tanto, que el autor se convirtiera en un pionero de las artes de la *performance*,⁵ en buena medida para practicar la dimensión colectiva del arte público desde un lugar más experimental que el monumento. Si el monumento pervivía, tenía que hacerlo abrazando los valores modernos, esto es, representando a las masas, empleando nuevos materiales, produciendo sonido o superando la inmovilidad; lo que se entendió como un culto a la vida y al futuro, y no a la muerte y al pasado. Ejemplos clave de estas búsquedas reformadoras van de la Torre de Tatlin para la Tercera Internacional a la escultura cinética de Alexander Calder, pero no todos consideraron que el monumento era salvable o reformable. Quizás la sentencia que mejor capturó la hostilidad total que muchos tenían hacia los monumentos fue la del crítico estadounidense Lewis Mumford, para quien monumento y modernidad eran términos antitéticos, mutuamente excluyentes. Su texto, titulado *La muerte del monumento*, fue publicado en 1937, al mismo tiempo que republicanos y franquistas se enfrentaban en España. La sentencia de Mumford tuvo una gran influencia, pero fue precisamente la guerra lo que hizo que este impacto fuera intenso, aunque corto.

Posguerra y movimientos por los derechos civiles

Efectivamente, en 1937, España ya estaba viviendo lo que el resto del continente y buena parte del mundo experimentaría poco después: la destrucción masiva de la guerra moderna y, por consiguiente, la conservación del patrimonio monumental como ar-

4 MARINETTI, p. 522.

5 Sobre la *protoperformance* en las artes españolas, véase MOLINA ARAGÓN, 2007.

gumento de legitimidad nacional: el que destruye siempre es el otro extranjerizado y, por tanto, bárbaro, sea fascista, comunista o de cualquier otra adscripción ideológica.⁶ Asimismo, las muertes masivas de la Segunda Guerra Mundial necesitaban ser recordadas, por tanto, se renovó la necesidad de memoriales. Esto supuso también un retorno a las construcciones en piedra con pretensiones de eternidad, siguiendo la tipología de monumento dedicado al soldado desconocido que se había creado a partir de la Primera Guerra Mundial.⁷ España produjo un caso paradigmático y, al mismo tiempo, singular de estos memoriales: el Valle de los Caídos, que tiene la particularidad de que no es un único cuerpo el que simboliza la ingente cantidad de muertos de manera simbólica, sino que colmaron sus osarios con más de treinta mil cadáveres de soldados, la mayoría republicanos, desplazados allí sin permiso y, a menudo, sin informar a las familias.⁸ Este retorno a la piedra vino auspiciado, además, por el culto a la ruina y al gigantismo constructivo que desempeñaron el fascismo italiano, el nazismo alemán y el estalinismo.⁹

Sin embargo, la tradición de monumentalidad efímera, ritual o con materiales pobres que exploraron las vanguardias históricas no estaba acabada ni mucho menos, más bien al contrario. Mechtild Widrich ha argumentado que, en parte, el auge de la *performance* en los años sesenta estaba directamente relacionado con el descontento hacia el monumento tradicional. Se entendía que el monumento se había vuelto un artefacto invisible e irrelevante en la vía pública, ante el que los viandantes mostraban indiferencia, entendida esta como la peor de las iconoclasias. La gente no participaba en el diseño de los monumentos, ni reconocía la autoridad de los mismos, ni se involucraba en las narrativas que proponían, dado que en muchos casos las desconocían. En ese contexto, el artista empleaba su propio cuerpo como sustitución del mármol o del bronce para tratar de recuperar, desde sus propias carnes, la atención de los viandantes. Se daban así propuestas de monumentos performáticos que, en calidad de formas de arte efímero no mercantilizables, contribuyeron a cuestionar, por un lado, las dinámicas autoritarias de los Gobiernos, tanto del bloque comunista como del capitalista, y, por otro, las lógicas especulativas del arte contemporáneo, que confiaban en la creación de piezas vendibles para hacer ricos a galerías y artistas. No obstante, ese impulso radical que supuso la *performance* quedó absorbido por el sistema y hoy es un arte comercializable más. Asimismo, Widrich examina otra paradoja: los artistas que iniciaron el arte de la *performance* en los años sesenta retornaron al monumento a partir de los años ochenta.¹⁰ Podría añadirse que, desde entonces hasta ahora, y por distintos motivos, vivimos un nuevo *boom* monumental similar en intensidad al que se dio en la *belle époque*, pero formalmente muy distinto, puesto que la redefinición del monumento desde lo colectivo en su objeto de representación, su modo de producción y de recepción ha ido dejando su huella.

6 Sobre la protección de monumentos durante la Segunda Guerra Mundial, véase ALLAIS, 2018.

7 Respecto a la creación de los primeros memoriales al soldado desconocido, véase WITTMAN, 2011.

8 Acerca de los recientes debates de resignificación del Valle de los Caídos, véase FABER, 2021.

9 En relación con la conquista fascista de las ruinas, véase HELL, 2019.

10 WIDRICH, 2014, cap. 4, pp. 144-193.

Un nuevo *boom* monumental

En la misma entrevista señalada anteriormente, Rogelio López Cuenca informa que, en su ciudad de residencia, Málaga, el alcalde Francisco de la Torre ha inaugurado unas ochenta esculturas públicas en los veinte años que lleva en el consistorio.¹¹ Málaga no es una excepción en esta fiebre monumentalista, pues el fenómeno se da a nivel global. Pueden señalarse al menos tres causas de este nuevo *boom*:

1. El triunfo del capitalismo en la Guerra Fría y el auge de las políticas neoliberales que producen un tipo de monumentalidad propia: los monumentos-*marketing*, monumentos de marca-ciudad. La búsqueda del llamado efecto Guggenheim de Bilbao, promoviendo la construcción de edificios-escultura¹² y el trabajo de los arquitectos estrella o *starchitects*.
2. El descrédito de los grandes relatos que resultó en el historicismo posmoderno. Esta desconfianza con respecto al porvenir se ha agudizado, además, por la conciencia de la crisis ecológica.
3. El auge del interés por la memoria colectiva nacional desde los años noventa hasta el presente, como ha estudiado Pierre Nora. Algo que se ha dado con especial fuerza en países con cambio de régimen y que han necesitado o siguen necesitando reconstruir una memoria nacional, como Alemania, los países de la órbita soviética o la propia España.

Antes de abordar algunos ejemplos de monumentalidad crítica, es importante señalar que el monumento tradicional nunca ha desaparecido y que, además, hay otras formas de monumentalidad contemporánea que, aunque novedosas, son más bien complacientes y, a menudo, meramente ornamentales. Un ejemplo claro de persistencia de la monumentalidad decimonónica es la estatua a Los últimos de Filipinas, oficialmente Monumento a los Héroes de Baler, del escultor Salvador Amaya sobre diseño de Augusto Ferrer Dalmau. Se inauguró en 2020 en Madrid, impulsada por la Fundación del Museo del Ejército y respaldada por el Ayuntamiento de la capital, con el apoyo no solo del Gobierno del Partido Popular, sino también de un amplio espectro del arco ideológico que va de Vox al PSOE. El monumento está dedicado a «los valores que [las Fuerzas Armadas] encarnan en su desempeño del mandato constitucional», entendiendo como tal la defensa de la integridad territorial y el ordenamiento constitucional, según establece el artículo 8.1 de la Constitución española. No obstante, este monumento conmemora la defensa del territorio de finales del siglo XIX, de los rescoldos imperiales, no del territorio actual. Es como si los procesos de descolonización que se desarrollaron por todo el mundo en el siglo XX o la noción de derechos humanos no hubieran ocurrido. La tipología monumental, asimismo, ignora todo lo acaecido en términos de reconsiderar el monumento en las últimas décadas. Ideológica y formalmente, el mismo monumento podría haberse erigido hace un siglo.

Por otro lado, abundan los ejemplos de un tipo de monumento global —no atado a un contexto—, viajero, intercambiable. Ya las vanguardias históricas internacionalistas habían sugerido la posibilidad de una monumentalidad desvinculada de cualquier atadura nacionalista. El capitalismo tardío hizo posible una versión de esta monumentalidad sin

11 LÓPEZ CUENCA, 2021.

12 FOSTER, 2013.

colectivo nacional, pero dentro de sus propios paradigmas, esto es, en perfecta armonía con las dinámicas del mercado global de arte. Este es el caso de los bustos de Jaume Plensa o de Antonio López, que pueden encontrarse en geografías muy diversas; otro caso paradigmático es el del monumento-*marketing* para crear marca-ciudad. Más allá del efecto Guggenheim, que cifra su esperanza de transformación urbana y de atracción de capitales en la erección de edificios icónicos, el fenómeno también se da a escala de monumento a pie de calle, aunque, como en el caso del Madrid Meninas Gallery, el tamaño monumental ha sido sustituido por el número monumental: Madrid se ha llenado de estas meninas. Citando a la exalcaldesa de Madrid, Manuela Carmena, como inspiradora, este proyecto trata de convertir la figura velazqueña en icono de la ciudad: decenas de meninas han ido apareciendo por las calles, repitiendo la misma forma escultural, pero variando el diseño pictórico, ejecutado por distintos artistas, personalidades y colectivos invitados. Este proyecto es muy popular entre locales y turistas, que se han fotografiado mucho con ellas y han compartido las instantáneas en redes sociales. No obstante, también se han creado debates críticos sobre el proyecto, por ejemplo, aquellos que cuestionan los límites entre una monumentalidad popular y una monumentalidad populista, los que ponen el énfasis en la banalización de la noción de arte y museo —los organizadores decían haber hecho de Madrid el mayor museo al aire libre del mundo— y los que cuestionan la relación entre monumento-*marketing* y buen gusto —que en internet se ha materializado en el *hashtag* #stopmeninas—.

Monumentalidad crítica contemporánea

A principios de los años noventa, el profesor James Young acuñó el término «contramonumento» para describir una serie de prácticas que cuestionan la lógica monumental, fundamentalmente el autoritarismo, tanto de la representación como de los modos de producción y recepción de monumentos. Su investigación se centra en la conmemoración del Holocausto, pero su acercamiento teórico al fenómeno ha servido, no solo para explicar, sino también para fomentar ciertos tipos de proyectos de monumentalidad crítica que han abundado en las últimas décadas. En algunos casos, esas estrategias contramonumentales terminan en, o se combinan con, prácticas de iconoclasia radical. Es el caso del derribo de estatuas que glorifican o conmemoran regímenes opresores, desde monumentos imperiales a los de las dictaduras comunistas, los de la Confederación estadounidense o los del *apartheid* sudafricano.

En un seminario web que tuvo lugar el mes de abril de 2021 en el Neubauer Collegium for Culture and Society, adscrito a la Universidad de Chicago,¹³ la profesora Nina Gourianova se preguntaba cuáles eran los límites entre la destrucción constructiva y otras formas de destrucción no constructiva, si es que esta última existe. Podemos hallar una posible respuesta en la obra de la artista y activista peruana Daniela Ortiz, que ha participado extensamente en prácticas de contramonumentalidad colonial en España, por ejemplo, a través de la *performance* anticolonialista *Réplica* (2014-2015), que llevó a cabo

13 Seminario web Experimental Monumentality, con Mechtild Widrich, María Silina, Germán Labrador, Fernando Sánchez Castillo y Miguel Caballero; Neubauer Collegium for Culture and Society, 24-05-2021.

con motivo del Día de la Hispanidad, en la que asistía a la manifestación nacionalista y se arrodillaba ante los manifestantes, del mismo modo que una persona indígena aparece arrodillada ante el monje Bernardo Boyl en el monumento a Colón que hay en Barcelona y en torno al cual suele congregarse la manifestación del 12 de octubre. Asimismo, Ortiz también ha diseñado lo que denomina «Monumentos Anti-Coloniales», que cuestionan la escala, los materiales y los métodos de producción. Se trata de creaciones artesanales de arcilla policromada que representan, por ejemplo, un mapa de España sobre el que se sostienen las cabezas cortadas de los conquistadores, entre las que se eleva un Centro de Internamiento de Extranjeros, sobre el que se alza una madre racializada sosteniendo en brazos a su hijo: «Esta tierra jamás será fértil por haber parido colonos, 2018».¹⁴

Ortiz asistió a mi seminario de doctorado en Northwestern University unos meses antes del seminario web del Neubauer Collegium, y argumentó que el acto de destruir los monumentos coloniales era una forma de destrucción constructiva, en tanto que la fuerza del ritual iconoclasta producía el efecto de cierta justicia reparativa. Podemos comparar esta propuesta con la que hacía Inti en los Jardines del Descubrimiento, analizada arriba. Aunque Inti comparte colectivos y activismo con Ortiz, su *performance drag* ejecutaba, como decíamos anteriormente, una forma paradójica de conservacionismo iconoclasta, en el que la integridad del monumento no se ve comprometida, sino que son el ritual, la cita, la pose y la fotografía los que desautorizan al monumento. No obstante, esta intervención de Inti no es excluyente de un posible ataque destructor al monumento en un proceso posterior. Es más, puede interpretarse también como un señalamiento para que posteriormente el monumento sea, si no atacado, sí al menos puesto en el punto de mira. En el caso de Ortiz, el argumento de la destrucción necesaria va más allá de lo simbólico. Añade que la simple retirada y almacenamiento del monumento en dependencias de los ayuntamientos implica el riesgo de que sigan estando disponibles para su retorno a las calles. El caso paradigmático que ella examina es el de Buenos Aires, donde la retirada de la estatua de Colón, por parte la presidenta Cristina Kirchner, se convirtió en solo provisional, pues Colón volvió a las calles de la ciudad con el Gobierno de Mauricio Macri. Haciendo un paralelismo con esta situación, Ortiz es crítica con las condiciones en las que se produjo la retirada del monumento al empresario esclavista Antonio López de las calles de Barcelona en 2018. El consistorio barcelonés, de Barcelona en Comú, organizó un acto festivo para su retirada y ha guardado la estatua en dependencias municipales. Ortiz, que vivió durante años en dicha ciudad, reivindica la destrucción creativa frente a esta retirada festiva, y, además, sitúa estas formas de destrucción en una genealogía de resistencias indígenas y mestizas a la colonización, que pueden coincidir, pero no necesariamente corresponderse, con la destrucción constructiva del anarquismo y de otros movimientos obreristas nacidos en Europa.

En su libro sobre monumentalidad performativa, Mechtild Widrich señala que otro de los retos fundamentales de la monumentalidad crítica es la creación de monumentos con autoridad, pero no autoritarios.¹⁵ Sin autoridad, señala ella, la sociedad que conmemora a través de ellos caería en un relativismo absoluto que ampararía tanto un memo-

14 Estos trabajos pueden verse en: <http://angelsbarcelona.com/en/artists/daniela-ortiz/projects/anti-colonial-monuments/864> [consulta: 02-11-2022].

15 WIDRICH, 2014, cap. 4.

rial para recordar el Holocausto como uno para hacer lo mismo con el régimen nazi. Por tanto, los monumentos necesitan autoridad, que no autoritarismo, esto es, monumentos reconocidos por un amplio espectro social, pero que no se conciban de arriba abajo para imponer una memoria uniformizada. Una forma, quizás la más superficial, en la que ha tratado de solventarse la cuestión del autoritarismo ha sido la del cuestionamiento del pedestal. Caso paradigmático es el de las Dos Marías, en Santiago de Compostela, un monumento que fue ideado como reparación a la memoria de unas hermanas que, por su extravagancia en el vestir y forma de relacionarse, tuvieron una vida difícil en la ciudad, pues fueron objeto de burlas y vejaciones.¹⁶ El monumento que se les dedicó después de su fallecimiento carece de pedestal, representa a dos señoras paseando por el parque, vestidas con colores llamativos y abundantemente maquilladas, como ellas eran.¹⁷ Se trata de unas estatuas muy populares entre los compostelanos, y las pintan de diferentes colores cada cierto tiempo, como si les cambiaran de ropa, constituyendo así un monumento cambiante, vivo, que, al carecer de pedestal, interpela a los viandantes cara a cara. En la ausencia de pedestal radica, por tanto, parte de su éxito —algo similar ocurre con las meninas de Madrid—; el monumento sin pedestal favorece la fotografía en la que visitante y estatua están a la misma altura.

Por otro lado, y también con una aspiración reparadora, se da el fenómeno opuesto: el retorno al pedestal. Por ejemplo, en Londres se desarrolla la campaña «Plinth for Women» —«Pedestales para las Mujeres»—, que busca contrarrestar la estatuaría histórica de la ciudad, que representa fundamentalmente a varones, con la erección de monumentos dedicados a mujeres célebres. En este caso de crítica al sujeto exhibido, la cuestión de la representatividad de género se antepone a la forma, pues su tipología sigue siendo tradicional, decimonónica incluso. Se trata de celebrar a mujeres célebres sobre pedestales, del mismo modo que siempre se ha hecho con los hombres, pero sin un cuestionamiento de las lógicas formales del monumento.

El trabajo del artista Fernando Sánchez Castillo ha explorado estas y otras aristas de la monumentalidad desde multitud de ángulos y, a menudo, empleando el humor como estrategia desglorificadora, pero también como táctica de interpelación a los transeúntes. Una premisa de su trabajo es que, aunque el monumento pueda parecer autoritario, en realidad es un artefacto tremendamente frágil y expuesto, muy fácilmente intervenible, ensuciable y destruible. Además, Sánchez Castillo defiende que estas intervenciones forman parte inherente de la historia del monumento en una sociedad democrática. En su obra metamonumental aborda la caída de los pedestales; por ejemplo, en *Spitting Leaders* (2008), una colección de estatuas de líderes totalitarios mundiales que, en lugar de erigirse sobre pedestales, están en un estanque de manera ridícula: son fuentes que expulsan agua por la boca y que se escupen entre sí, como si fuesen niños pequeños disgustados los unos con los otros. También en *Narón* (2007) o *Swing* (2018), el artista monumentaliza acciones iconoclastas.

De su extenso trabajo, es necesario destacar, particularmente, las propuestas que abordan la desaparición del autor y de la institución promotora, así como las obras que sustituyen la pieza monumental por el rito conmemorativo, como la serie en la que mo-

16 Véase una recreación ficcionada de sus vidas en PRYCHSLY, 2020.

17 Conocí el caso de este monumento a partir del trabajo de SÁNCHEZ-MATEOS PANIAGUA, 2019.

numentaliza figuras anónimas que han pasado a la historia por sus poses icónicas en momentos de resistencia. Esta serie comenzó con *Tank Man* (2013), en la que Sánchez Castillo esculpe al hombre anónimo que, cargando con sus bolsas de la compra, detuvo uno de los tanques que circulaban por la plaza de Tiananmen durante las protestas de 1989. La pieza democratiza al sujeto de representación, no solo por la conmemoración del hecho heroico de un hombre anónimo, sino por el tratamiento de la escala, pues este monumento está conformado por miles de reproducciones del tamaño de un soldadito de plomo e interpela a los visitantes de la exposición de manera directa, ya que pueden llevarse a casa uno de estos juguetes-monumento a cambio de entregar un *post-it* en el que han escrito una reflexión inspirada en la pieza. Los *post-its* van llenando la pared de la sala al mismo ritmo que las pequeñas esculturas van desapareciendo. El objeto monumental se vuelve una forma de conmemoración íntima, que cabe en un bolsillo y que puede usarse como talismán, colocarse como ornamento o, incluso, usarse como juguete. El monumento colectivo final no es, por tanto, la obra escultórica ejecutada por el artista, sino el mosaico de *post-its* con reflexiones sobre ese acontecimiento histórico que forma en la pared del museo un mosaico de testimonios y pensamientos diversos y contradictorios. La obra sugiere que la aspiración de consenso total que históricamente ha determinado la erección de monumentos debe transformarse en una actitud más abierta al disenso, que es lo que corresponde en una sociedad democrática y plural. El mosaico de *post-its* que culmina el monumento de Fernando Sánchez Castillo se parece, en gran medida, a esa esfera pública abierta y diversa que convive con sus propias tensiones y que no huye, por tanto, del disenso y de la contradicción. Además de *Tank Man*, Sánchez Castillo ha continuado con esta serie en otros contextos y con otras representaciones, como la del inmigrante senegalés que se encaramó a la cámara de seguridad de la valla de Melilla, la los estudiantes detenidos durante la matanza de Tlatelolco en Ciudad de México o la del miliciano republicano retratado supuestamente en el momento de su muerte por Robert Capa/Gerda Taro, entre otros.

Conclusión

Lejos de ser exhaustivo, este texto ha señalado algunas estrategias capitales de la monumentalidad crítica para hacer del arte público un arte más decididamente colectivo; asimismo, ha trazado genealogías y señalado insuficiencias y riesgos. A modo de colofón, se resumen cuáles han sido dichas estrategias:

- El cuestionamiento de los materiales de producción, las formas y los sujetos de representación.
- La colectivización de la producción, bien a través de rituales, bien a través de diferentes formas de participación que produzcan no un mensaje unidireccional y unívoco, sino un relato complejo, contradictorio, multívoco, del mismo modo que funciona la memoria colectiva y como corresponde a una esfera pública democrática.
- La legitimación de la percepción disidente y de la capacidad de respuesta colectiva; la colaboración entre el artista, el experto en patrimonio, el activista, el museo y la ciudadanía.

BIBLIOGRAFÍA

- ALLAIS, Lucia. *Designs of Destruction: the Making of Monuments in the Twentieth Century*, Chicago, University of Chicago Press, 2018.
- CALLEJA, Mariano. «La foto de Colón cumple dos años con el centro-derecha más dividido», *ABC*, 10-02-2021; disponible en línea: https://www.abc.es/espana/abci-foto-colon-cumple-anos-centro-derecha-mas-dividido-202102091951_noticia.html [consulta: 02-11-2022].
- FABER, Sebastiaan. *Exhuming Franco Spain's Second Transition*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2021.
- FOSTER, Hall. *The Art-Architecture Complex*, Londres, Verso, 2013.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón. *El secreto del acueducto*, Madrid, Cátedra, 2000.
- HELL, Julia. *The Conquest of Ruin: The Third Reich and the Fall of Rome*, Chicago, University of Chicago Press, 2019.
- LOOS, Adolf. *Ornament and Crime*, Londres, Penguin Classics, 2019.
- LÓPEZ CUENCA, Rogelio. «De la decadencia del monumento público», *El País*, 1-01-2021, [s. p.]; disponible en línea: <https://elpais.com/babelia/2021-01-01/de-la-decadencia-del-monumento-publico.html> [consulta: 02-11-2022].
- MARINETTI, F. T. «Proclama futurista a los españoles», *Prometeo*, año III (1910), Madrid, pp. 517-531.
- MARTÍN, Javier P. «Trans, indigenista y referente: la indeleble huella de Inti en la televisión española», *El País*, 17-06-2021, [s. p.]; disponible en línea: <https://elpais.com/icon/cultura/2021-06-18/trans-indigenista-y-guerrera-la-indeleble-huella-de-inti-en-la-tv-espanola.html> [consulta: 02-11-2022].
- MOLINA ARAGÓN, Miguel. «La performance española *avant la lettre*: del ramonismo al postismo», *Chámalle X - IV Xornadas de Arte de Acción da Facultade de Belas Artes da Pontevedra*, 15-11-2007, [s. p.]; disponible en línea: https://www.upv.es/intermedia/pages/laboratori/grup_investigacio/textos/docs/miguel_molina_la_performance_avant.pdf [consulta: 02-11-2022].
- MUMFORD, Lewis. «The Death of the Monument», *Circle: international Survey of Constructive Art*, Londres, Faber and Faber, 1937, pp. 263-270.
- NORA, Pierre. *Les Lieux de mémoire*, París, Gallimard (Bibliothèque Illustrée des Histoires), 1984 (tomo 1), 1986 (tomo 2) y 1992 (tomo 3).
- PRYCHSLYY, Dimas. *Con la frente marchita*, Madrid, Dos Bigotes, 2020.
- ROCA BAREA, Elvira. *Imperiofobia y la leyenda negra: Roma, Estados Unidos y el imperio español*, Madrid, Siruela, 2016.
- SÁNCHEZ-MATEOS PANIAGUA, Rafael. «Framing Fandiño-Art Performativity: Urban space, Gender and Radical Performance in Contemporary Spain», *American Comparative Literature Association Annual Conference*, Washington D. C., Georgetown University, 2019.
- WIDRICH, Mechtild. *Performative Monuments: The Rematerialization of Public Art*, Manchester, Manchester University Press, 2014.
- WITTMAN, Laura. *The Tomb to the Unknown Soldier, Modern Mourning and the Reinvention of the Mystical Body*, Toronto, University of Toronto Press, 2011.
- YOUNG, James E. «The Counter-Monument: Memory Against Itself in Germany Today», *Critical Inquiry*, 18, 2 (1992), pp. 267-296.

EDITADA BAJO LA SUPERVISIÓN DE EDITORIAL CSIC,
ESTA OBRA TERMINÓ DE IMPRIMIRSE
EN MADRID EN JUNIO DE 2023

Biblioteca de Historia del Arte

Últimos títulos publicados

22. *Las redes hispanas del arte desde 1900*

Miguel Cabañas Bravo y Wifredo Rincón García (eds.)

23. *Me veo luego existo: mujeres que representan, mujeres representadas*

Ester Alba Pagán y Luis Pérez Ochando (eds.)

24. *Arquitectura y programas artísticos en tierras de Alicante en la Edad Moderna*

Alejandro Cañestro Donoso

25. *El arte y la recuperación del pasado reciente*

Miguel Cabañas Bravo y Wifredo Rincón García (eds.)

26. *Imaginarios en conflicto: lo español en los siglos XIX y XX*

Miguel Cabañas Bravo y Wifredo Rincón García (eds.)

27. *Medieval Europe in Motion: la circulación de manuscritos iluminados en la Península Ibérica*

Alicia Miguélez Caverio y Fernando Villaseñor Sebastián (eds.)

28. *Fuerza e intimismo: Luisa Roldán, escultora (1652-1706)*

Catherine Hall-van den Elsen

29. *La fotografía. Interpretaciones históricas en la prensa española (1839-1900)*

Juan Miguel Sánchez Vigil

30. *Bajo el eclipse. Pintoras en España (1880-1939)*

Concha Lomba Serrano

31. *Arte, ciudad y culturas nobiliarias en España (siglos XIV-XIX)*

Luis Sazatornil Ruiz y Antonio Urquizar Herrera (eds.)

32. *Represión, exilio y posguerras. Las consecuencias de las guerras contemporáneas en el arte español*

Miguel Cabañas Bravo, Idoia Murga Castro y Wifredo Rincón García (eds.)

33. *El Colegio de San Gregorio de Valladolid. Saber y magnificencia en el tardogótico castellano*

Diana Olivares Martínez

34. *Ver es creer. La Inmaculada Concepción y España en el siglo XVII*

Pablo González Tornel

35. *El libro hebreo iluminado en Portugal en la Edad Media (siglos XIII-XV)*

Tiago Moita

36. *Arte y arquitectura en el Real Monasterio de Santiago de Uclés (1500-1750)*

Sonia Jiménez-Hortelano

37. *Las colecciones de vidrio en España. Del pequeño coleccionista al gran museo*

Teresa Palomar Sanz y Paloma Pastor Rey de Viñas (eds.)

38. *Abierta de par en par. La casa del siglo XVI en el reino de Granada*

M.^a Elena Díez Jorge y Antonio Orihuela Uzal (eds.)

39. *Imágenes cautivas. Arte, violencia política y cultura visual en España (1923-1959)*

Óscar Chaves Amieva

El arte, la creación desarrollada o impulsada en colectivo, ha sido una constante a lo largo de la historia en los modos de pensar, hacer, contar o recibir la práctica artística. Los artistas contemporáneos han partido de ideas, conceptos y prácticas creativas, como las tradiciones artesanas del gremio y del taller, para trazar, cuestionar o replantear autorías, para agruparse o asociarse con nuevas miras o para promocionar su arte o fomentar su visibilidad y estudio. Todo ello ha permitido repensar críticamente y proponer nuevas interpretaciones sobre las prácticas y los relatos construidos canónicamente, sobre las valoraciones asentadas de individualidades o colectivos creativos o sobre las fórmulas de promoción del arte y de las lógicas del mercado. Por otro lado, formas artísticas como el cine, la danza y las artes en vivo son prácticamente inconcebibles sin la colectividad. Otras vertientes, como el arte múltiple o el diseño, basculan entre la creación individual y la recepción compartida. Pero todas ellas han tomado parte en la evolución de la creación contemporánea, que entendemos aquí, en términos históricos, como la desarrollada entre los siglos XIX y XXI.

En consecuencia, este volumen, centrado en el avance que han supuesto para el arte contemporáneo la colaboración y lo colectivo, da cabida también a las propuestas que abordan las asociaciones o uniones para defender unas u otras posturas o reivindicaciones, la militancia o el mismo activismo conjunto desde las artes, además de alentar la reflexión en sus páginas acerca de las maneras en las que, conjuntamente, se han construido los relatos y los estudios históricos del arte de los últimos siglos. Se incluye en ello el análisis del compromiso del artista frente a las problemáticas de su época, el arte como herramienta estética, educativa, ideológica, política o social, o el ejercicio y la fortuna de la crítica artística desde unas posturas comunes, como revulsivo o factor de promoción, que son algunas de las constantes que han vertebrado el devenir del arte contemporáneo desde los albores del siglo XIX hasta la actualidad.

