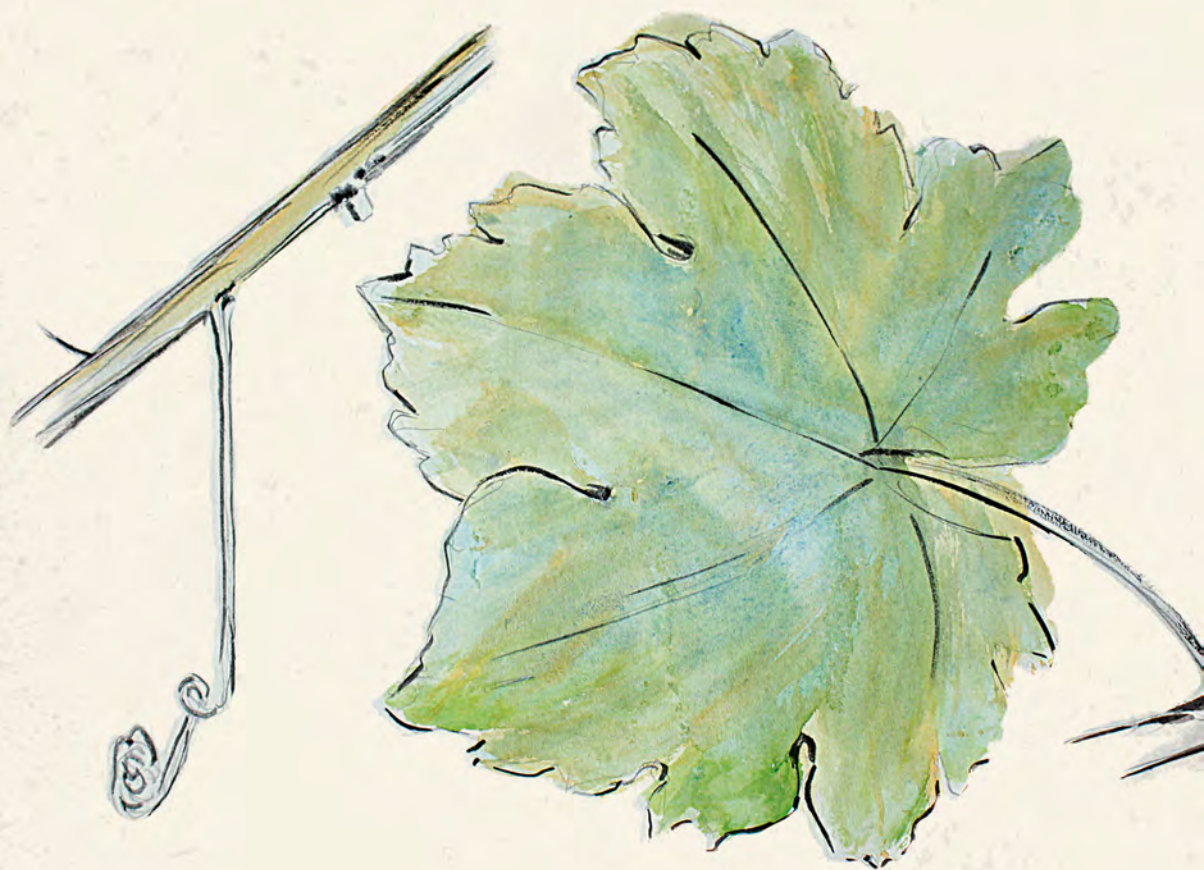


MIGUEL CABAÑAS BRAVO, IDOIA MURGA CASTRO,
MIGUEL ÁNGEL PUIG-SAMPER, ANTOLÍN SÁNCHEZ CUERVO
(EDITORES)

ARTE, CIENCIA Y PENSAMIENTO DEL EXILIO REPUBLICANO ESPAÑOL DE 1939



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE LA PRESIDENCIA, RELACIONES CON LAS CORTES
Y MEMORIA DEMOCRÁTICA

ARTE, CIENCIA Y PENSAMIENTO DEL EXILIO REPUBLICANO ESPAÑOL DE 1939

MIGUEL CABAÑAS BRAVO,
IDOIA MURGA CASTRO,
MIGUEL ÁNGEL PUIG-SAMPER,
ANTOLÍN SÁNCHEZ CUERVO
(EDITORES)



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE LA PRESIDENCIA, RELACIONES CON LAS CORTES
Y MEMORIA DEMOCRÁTICA

Foto portada:

Victorina Durán: Dibujo de un cuaderno de apuntes durante su exilio en Argentina, (hacia 1937-1963). Colección particular.

Edita



© Editores: Miguel Cabañas Bravo, Idoia Murga Castro, Miguel Ángel Puig-Samper y Antolín Sánchez Cuervo.

NIPO (edición impresa): 089-20-013-5

NIPO (on-line): 089-20-012-X

ISBN: 978-84-7471-143-1

Depósito Legal: M-21.651-2020

Fecha de edición: Octubre 2020

Diseño y edición digital: Salago

Los derechos de explotación de esta obra están amparados por la Ley de Propiedad Intelectual. Ninguna de las partes de la misma puede ser reproducida, almacenada ni transmitida en ninguna forma ni por medio alguno, electrónico, mecánico o de grabación, incluido fotocopias, o por cualquier otra forma, sin permiso previo, expreso y por escrito de los titulares del © Copyright.

ÍNDICE

1. Miguel Cabañas Bravo, Idoia Murga Castro, Miguel Ángel Puig-Samper y Antolín Sánchez Cuervo: *Arte, ciencia y pensamiento del exilio republicano español de 1939. Introducción*..... 7

I. ARTE

2. Pablo Allepuz García (Instituto de Historia, CSIC): *Testimonio, alteridad y performatividad identitaria. Notas sobre la autobiografía de artista en el exilio republicano español*..... 17
3. Gemma Domènech i Casadevall (ICRPC): *El largo exilio del arquitecto catalán Jordi Tell Novellas*..... 31
4. Eugenia Cadús (CONICET-UBA): *El imaginario español como elemento cohesivo en la danza: Hispanidad en la danza de Buenos Aires en el contexto del peronismo y el franquismo*..... 47
5. Julián Díaz Sánchez (UCLM): *La pintura como refugio. Los homenajes de Ramón Gaya*..... 69
6. Yolanda Guasch Marí (U. de Granada) y Norah Horna Fernández (Archivo Kati y José Horna): *Acunando sueños. Construcciones desde el exilio*..... 83
7. Miguel Cabañas Bravo (Instituto de Historia, CSIC): *El exilio artístico en Chile. Una aproximación*..... 101
8. Carmen Gaitán Salinas (University of Pennsylvania): *Los regresos a la patria perdida: las artistas españolas exiliadas en México*..... 137
9. Dolores Fernández Martínez (UCM): *Pervivencia u olvido del imaginario del exilio republicano en el arte español contemporáneo: De las artes visuales a la novela gráfica*..... 155

II. CIENCIA

| | |
|--|-----|
| 10. Alfredo Baratas Díaz (UCM): <i>El exilio de la Escuela de Cajal</i> | 175 |
| 11. Antonio González Bueno (UCM): <i>La tragedia del desarraigo: el mal de la memoria</i> | 193 |
| 12. Josep Lluís Barona Vilar (Universitat de València): <i>Gustavo Pittaluga (1876-1956) y los salubristas republicanos en el exilio</i> | 199 |
| 13. Leoncio López-Ocón Cabrera (Instituto de Historia, CSIC): <i>La enciclopedia de la Editorial Atlante: un proyecto ¿frustrado? del exilio republicano en 1939</i> | 217 |
| 14. Alberto Gomis (Universidad de Alcalá): <i>Los «de Buen», oceanógrafos españoles en el exilio</i> | 241 |
| 15. José María López Sánchez (UCM): <i>José Royo Gómez y la geología en el exilio</i> | 255 |

III. PENSAMIENTO

| | |
|---|-----|
| 16. Antolín Sánchez Cuervo (IFS, CSIC): <i>Filosofía de la ciencia y de la técnica en el exilio</i> | 281 |
| 17. Ambrosio Velasco Gómez (UNAM): <i>Exilio, literatura y filosofía en Adolfo Sánchez Vázquez</i> | 305 |
| 18. Renzo Llorente (Saint Louis University): <i>Aportaciones de Adolfo Sánchez Vázquez a la estética marxista</i> | 313 |
| 19. Antonio Notario Ruiz (USAL): <i>El pensamiento musical del exilio: Adolfo Salazar (Madrid, 1890 - México, 1958)</i> | 325 |
| 20. Alberto Ferrer (Universitat de València): <i>El polvo de los panteones: arte, cultura y civilización en J. D. García Bacca</i> | 339 |
| 21. Beatriz Caballero Rodríguez (University of Strathclyde): <i>María Zambrano y Ramón Gaya: el papel del arte en la razón poética</i> | 363 |
| 22. Andrea Luquin Calvo (UIV): <i>Remedios Varo: Movimiento en el espacio</i> | 381 |
| 23. Pablo García Martínez (Fundación Alexander von Humboldt): <i>Guerrilla, solidaridad, memoria del futuro y recuerdo de la esperanza: una meditación sobre la literatura del exilio republicano gallego</i> | 399 |

ARTE, CIENCIA Y PENSAMIENTO DEL EXILIO REPUBLICANO ESPAÑOL DE 1939

INTRODUCCIÓN

Entre los españoles que tomaron el rumbo del exilio en 1939, hubo un considerable número de artistas, científicos y pensadores, a menudo con una singular y destacable producción que, al igual que sus protagonistas y promotores, no debe caer en el olvido. Tampoco han de soslayarse las especiales circunstancias que alteraron y reorientaron sus trayectorias profesionales, creativas o cognoscentes, ni las nuevas vivencias personales y laborales o los paralelos problemas de identidad, acomodo, paisanaje, extranjería, etc. a los que se enfrentarían. De este modo, las siguientes páginas van dirigidas no solo a reivindicar y conocer mejor a estas figuras del arte, la ciencia y el pensamiento, sino también a poner de relieve el marco en el que desarrollaron su fecunda labor tras su forzado peregrinaje y a resaltar los reveladores resultados en los que fueron plasmando su creatividad, científicidad y reflexión.

En 2019 se cumplieron ochenta años de distancia no ya del final de la guerra civil española, sino también del exilio masivo al que empujó su desenlace. Cerca de medio millón de españoles derrotados iniciaron entonces una diáspora de larga duración, entre cuya gran pluralidad se hallaron unos cinco mil creadores, científicos e intelectuales. La sensación

de olvido de estos desterrados y de sus aportaciones, incluso tras la recuperación de la democracia, se ha prolongado en exceso tanto en la percepción de las propias generaciones de exiliados como en la del mudo de la cultura y la ciencia en general. Por ello mismo, coincidiendo con la efeméride, impulsada oficialmente, de conmemorar ese ochenta aniversario del exilio republicano, hemos querido reivindicar el enriquecimiento de la cultura española al contacto con otros escenarios, evoluciones y mentalidades, pese a que ello también comportara la retención o reelaboración de diferentes identidades, nostalgias o adaptaciones, hechos extensivos y muy comunes entre los exiliados.

Hemos buscado con tal planteamiento generar el diálogo y poner en contacto el análisis del arte, la ciencia y el pensamiento desarrollados por estos españoles obligados a reubicarse, con objeto de releer y replantear sus relaciones y proximidades y que cada cual pueda sacar sus propias conclusiones sobre los grados de disimilitud o semejanza entre sus producciones. Al explorar o evidenciar tales diferencias o analogías se pretende mostrar que, en los ámbitos del arte, la ciencia y la reflexión, a la vez que se transitaban caminos propios, también existieron y se estimularon temas comunes de interés e inspiración, los cuales valdría la pena recordar y analizar. En este sentido, el planteamiento y materialización en la convocatoria de un congreso internacional como el celebrado en 2019, en cierto modo son deudores y, a la vez, continuidad de la cita que con similares características se celebró en la misma institución del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) en 2009, con ocasión de conmemorar entonces los *Setenta años después* del fenómeno de este exilio. Allí ya se plantearon el diálogo y las analogías establecidas entre el arte, la literatura y el pensamiento del exilio español de 1939, publicándose luego los resultados en el libro colectivo *Analogías en el arte, la literatura y el pensamiento del exilio español de 1939* (Madrid, CSIC, 2010).

Dando un paso más e introduciendo a la ciencia entre estos actores, en el volumen que ahora presentamos nos ocupamos de otros casos — ubicados en el contexto de las diferentes situaciones de acomodo y proyección del exilio— que se han considerado representativos o dignos de atención y relectura de entre la amplia panoplia de protagonistas del arte, la ciencia y el pensamiento que pasaron por la experiencia de este destierro en diferentes núcleos de tránsito o asiento.

Por otro lado, en el ámbito científico, sirven de aval y se presentan en este libro colectivo los resultados de la investigación derivada del con-

Organiza:
Departamentos de Historia del Arte y Patrimonio y de Historia de la Ciencia, Instituto de Historia, Departamento de Filosofía Teórica y Filosofía Práctica, Instituto de Filosofía,
Centro de Ciencias Humanas y Sociales, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades
Comisión Interministerial para la Conmemoración del 80º Aniversario del Exilio Republicano

Colaboran:
Residencia de Estudiantes
Proyecto de I+D+i RE. El legado filosófico del exilio español de 1939: razón crítica, identidad y memoria (MCIU - AEI ref. FF2016-77009-R)
RE. El exilio: el léxico y la lengua. Mujeres artistas en la vanguardia (CSIC, ref. 2016-10079)
Red Internacional de Estudios Sobre el Exilio Filosófico e Intelectual Español
Centro de Estudios Mexicanos UNAM - España

Comité científico:
Dr. Manuel Aznar Soler (GEXEL-Universidad Autónoma de Barcelona)
Dra. Mariela Salazar (University of London)
Dra. Zoraida Canadell (Université de Paris-Nanterre)
Dr. José Ignacio del Canto Ruiz-Funes (Universidad Nacional Autónoma de México)
Dra. Estrella de Diego (Universidad Complutense de Madrid)
Dra. Carmen Galán Salinas (University of Pennsylvania)
Dra. Clara Lida (El Colegio de México)
Dra. Consuelo Naranjo Orovino (Instituto de Historia, CSIC)
Dra. Carmen Revilla (Universidad de Barcelona)
Dra. Graciela Zarnudio (Universidad Nacional Autónoma de México)

Comité organizador:
Vocalía:
Dr. Miguel Cabañas Bravo (Instituto de Historia, CSIC)
Dr. Jorge de Hoyos Pumaré (IURED/Comisión 80º Aniversario del Exilio Republicano)
Dra. Idoia Murga Castro (Instituto de Historia, CSIC)
Dr. Miguel Ángel Pulg-Samper (Instituto de Historia, CSIC)
Dr. Antonio Sánchez Cuervo (Instituto de Filosofía, CSIC)

Secretaría:
D. Pablo Alpeza García (Instituto de Historia, CSIC)
D. Oscar Chaves Arrieta (Instituto de Historia, CSIC)
Dña. Raquel López Fernández (Instituto de Historia, CSIC)
D. Mario Escalante (Universidad Nacional Autónoma de México)

Celebración:
Sala Menéndez Pidal
Centro de Ciencias Humanas y Sociales, CSIC
Calle Albasanz, 26-28. 28037 Madrid

Residencia de Estudiantes
Calle Pinar, 21. 28006 Madrid

Inscripción:
historiades@icchs.csic.es
Precio: 20€
Se entregará certificado de asistencia a quienes se inscriban en el correo electrónico historiades@icchs.csic.es y acudan al menos al 80% de las sesiones.

Imagen: Victoria Durán, dibujo de un cuadrado de ajedrez durante su exilio en Argentina, hacia 1937-1963. Colección particular.

CONGRESO INTERNACIONAL

**ARTE, CIENCIA Y PENSAMIENTO
DEL EXILIO REPUBLICANO ESPAÑOL
DE 1939**



Madrid, 30 de septiembre – 2 de octubre de 2019

**Centro de Ciencias Humanas y Sociales, CSIC
C/ Albasanz, 26-28. 28037-Madrid**

Organiza:
Departamento de Historia del Arte y Patrimonio y de Historia de la Ciencia, Instituto de Historia,
Departamento de Filosofía Teórica y Filosofía Práctica, Instituto de Filosofía,
Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades
Comisión Interministerial para la Conmemoración del 80º Aniversario del Exilio Republicano

Colaboran:
Residencia de Estudiantes
Proyecto de I+D+i RE. El legado filosófico del exilio español de 1939: razón crítica, identidad y memoria (MCIU - AEI ref. FF2016-77009-R)
RE. El exilio: el léxico y la lengua. Mujeres artistas en la vanguardia (CSIC, ref. 2016-10079)
Red Internacional de Estudios Sobre el Exilio Filosófico e Intelectual Español
Centro de Estudios Mexicanos UNAM - España

Comité científico:
Dr. Manuel Aznar Soler (GEXEL-Universidad Autónoma de Barcelona)
Dra. Mariela Salazar (University of London)
Dra. Zoraida Canadell (Université de Paris-Nanterre)
Dr. José Ignacio del Canto Ruiz-Funes (Universidad Nacional Autónoma de México)
Dra. Estrella de Diego (Universidad Complutense de Madrid)
Dra. Carmen Galán Salinas (University of Pennsylvania)
Dra. Clara Lida (El Colegio de México)
Dra. Consuelo Naranjo Orovino (Instituto de Historia, CSIC)
Dra. Carmen Revilla (Universidad de Barcelona)
Dra. Graciela Zarnudio (Universidad Nacional Autónoma de México)

Comité organizador:
Vocalía:
Dr. Miguel Cabañas Bravo (Instituto de Historia, CSIC)
Dr. Jorge de Hoyos Pumaré (IURED/Comisión 80º Aniversario del Exilio Republicano)
Dra. Idoia Murga Castro (Instituto de Historia, CSIC)
Dr. Miguel Ángel Pulg-Samper (Instituto de Historia, CSIC)
Dr. Antonio Sánchez Cuervo (Instituto de Filosofía, CSIC)

Secretaría:
D. Pablo Alpeza García (Instituto de Historia, CSIC)
D. Oscar Chaves Arrieta (Instituto de Historia, CSIC)
Dña. Raquel López Fernández (Instituto de Historia, CSIC)
D. Mario Escalante (Universidad Nacional Autónoma de México)

| Congreso internacional | | |
|---|---|---|
| Arte, ciencia y pensamiento del exilio republicano español de 1939 | | |
| 30 de septiembre de 2019, Sala Menéndez Pidal, CCHS-CSIC | 1 de octubre de 2019, Sala Menéndez Pidal, CCHS-CSIC | 2 de octubre de 2019, Sala Menéndez Pidal, CCHS-CSIC |
| <p>9:30-10:00 h. Inauguración</p> <p>Ponencias: Moderador: Miguel Cabañas Bravo (Instituto de Historia, CSIC)</p> <p>10:00-10:30 h. Pablo Alpeza (Instituto de Historia, CSIC): <i>La memoria en las imágenes: el autobiográfico de artista en el exilio republicano español de 1939.</i></p> <p>10:30-11:00 h. Gemma Domènech (Institut Català de Recerca en Patrimoni Cultural): <i>El largo exilio del arquitecto catalán José Tàrradellas.</i></p> <p>11:00-11:30 h. Descanso</p> <p>11:30-12:00 h. Eugenia Cadús (CONICET-Universidad de Buenos Aires): <i>El imaginario español como elemento cohesionador en la danza: Hispanidad en la danza de Buenos Aires en el contexto del pensamiento y el franquismo.</i></p> <p>12:00-12:30 h. Julián Díaz Sánchez (Universidad de Castilla-La Mancha): <i>La pintura como reflejo. Los imaginarios de Ramón Goyu.</i></p> <p>12:30-14:00 h. Mesa redonda. <i>El exilio y la experiencia de la guerra: memoria, reflexión, recreación.</i> Moderador: Idoia Murga Castro (Instituto de Historia, CSIC)</p> <p>Intervenciones: - Arturo Colarado Castellary (Universidad Complutense de Madrid) - Antonio González Bueno (Universidad Complutense de Madrid) - Aurelia Valero Pae (Universidad Nacional Autónoma de México)</p> <p>Ponencias: Moderador: Idoia Murga Castro (Instituto de Historia, CSIC)</p> <p>16:00-16:30 h. Yolanda Guasch (Universidad de Granada): <i>Acunando sueños. Construyendo desde el exilio.</i></p> <p>16:30-17:00 h. Miguel Cabañas Bravo (Instituto de Historia, CSIC): <i>El exilio artístico en Chile.</i></p> <p>17:00-17:30 h. Carmen Galán Salinas (University of Pennsylvania): <i>Los regresos a la patria perdida: los artistas españoles exiliados en México.</i></p> <p>17:30-18:00 h. Dolores Fernández (Universidad Complutense de Madrid): <i>Provinciana u olvidada del imaginario del exilio republicano en el arte español contemporáneo.</i></p> | <p>Ponencias: Moderador: Miguel Ángel Pulg-Samper (Instituto de Historia, CSIC)</p> <p>10:00-10:30 h. José Manuel Sánchez Ron (Real Academia Española): <i>El exilio visto a través de redes epistolares.</i></p> <p>10:30-11:00 h. Alfredo Barajas Díaz (Universidad Complutense de Madrid): <i>El exilio de la Escuela de Gijón.</i></p> <p>11:00-11:30 h. Descanso</p> <p>11:30-12:00 h. Graciela Zarnudio (Universidad Nacional Autónoma de México): <i>Exilio y migración en la botánica mexicana.</i></p> <p>12:00-12:30 h. Andrés Galera (Instituto de Historia, CSIC): <i>Federico Bauer Marco, o la institucionalización de la zoología en México.</i></p> <p>12:30-14:00 h. Mesa redonda. <i>Caminos de ida y vuelta: Perspectivas transnacionales y retornos.</i> Moderador: Olga Gloriós (Universidad Complutense de Madrid)</p> <p>Intervenciones: - Estrella de Diego (Universidad Complutense de Madrid) - Consuelo Naranjo Orovino (Instituto de Historia, CSIC) - Manuel Aznar Soler (GEXEL-Universidad Autónoma de Barcelona)</p> <p>Ponencias: Moderador: Miguel Ángel Pulg-Samper (Instituto de Historia, CSIC)</p> <p>16:00-16:30 h. Josep Lluís Barona Vilar (Universidad de Valencia): <i>Gustave Flaubert y el exilio de la novela pública y romanesca.</i></p> <p>16:30-17:00 h. Leocadio López-Ocón Cabrera (Instituto de Historia, CSIC): <i>La enciclopedia de la Editorial Atlante: un proyecto frustrado del exilio republicano en 1939.</i></p> <p>17:00-17:30 h. Alberto Gomis (Universidad de Alcalá): <i>Los "de buen", onomásticos españoles en el exilio.</i></p> <p>17:30-18:00 h. José María López Sánchez (Universidad Complutense de Madrid): <i>José Royo Gómez y la geología en el exilio.</i></p> | <p>Ponencias: Moderador: Antonio Sánchez Cuervo (Instituto de Filosofía, CSIC)</p> <p>10:00-10:30 h. Ambrosio Velasco Gómez (Universidad Nacional Autónoma de México): <i>Filosofía de la praxis: arte, ciencia, humanismo y política.</i></p> <p>10:30-11:00 h. Renzo Llorrente (Saint Louis University): <i>Aportaciones de Adolfo Sánchez Vázquez o la estética marxista.</i></p> <p>11:00-11:30 h. Antonio Natoro (Universidad de Salamanca): <i>El orteguismo musical: Adolfo Salazar (Madrid, 1890 - México, 1958).</i></p> <p>11:30-12:00 h. Arturo Aguirre (Universidad Autónoma de Puebla): <i>Ciencia y tecnología en Eduardo Nizkor.</i></p> <p>12:00-12:30 h. Descanso</p> <p>12:30-13:00 h. Alberto Ferrer (Universidad de Valencia): <i>El polvo de los portátiles: arte, cultura y civilización en J. D. González Benet.</i></p> <p>13:00-13:30 h. Beatriz Caballero (University of Strathclyde): <i>Maria Zambrano y Ramón Goyu: el papel del arte en la razón poética.</i></p> <p>13:30-14:00 h. Andrea Luquin (Universidad Isabel I): <i>Remedios Varo y las huyas del movimiento: tránsito y exilio en el espacio.</i></p> <p>14:00-14:30 h. Pablo García Martínez (Crey University of New York): <i>Desajuste de la historia y memoria sin futuro: el exilio republicano durante la postguerra legitimadora del franquismo.</i></p> <p>CLAUSURA, Residencia de Estudiantes</p> <p>18:00 h. Conferencia de clausura a cargo de Luis García Montero (Instituto Cervantes) Concierto de clausura a cargo de Samuel Díez: <i>La creación musical en el exilio republicano español</i></p> |

Figura 1. Anverso y reverso desplegados del tríptico-programa del Congreso Internacional: *Arte, ciencia y pensamiento del exilio republicano español de 1939* (Madrid: Centro de Ciencias Humanas y Sociales, CSIC, 30 de septiembre a 2 de octubre de 2019).



Figura 2. Cartel anunciador del Congreso Internacional: *Arte, ciencia y pensamiento del exilio republicano español de 1939* (Madrid: Centro de Ciencias Humanas y Sociales, CSIC, 30 de septiembre a 2 de octubre de 2019).

greso internacional homónimo que se celebró entre el 30 de septiembre y el 2 de octubre de 2019 en el Centro de Ciencias Humanas y Sociales del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, en Madrid [Figs. 1 y 2]. Su organización estuvo a cargo de los departamentos de Historia del Arte y Patrimonio y de Historia de la Ciencia, ambos del Instituto de Historia, así como el Departamento de Filosofía Teórica y Filosofía Práctica, del Instituto de Filosofía, conjuntamente con la Comisión Interministerial para la Conmemoración del 80º Aniversario del Exilio Republicano. Colaboraban asimismo en esta actuación y evento la Residencia de Estudiantes, el Proyecto de I+D+i P.E. *El legado filosófico del exilio español de 1939: razón, crítica, identidad y memoria* (MCIU-AEI, ref. FFI201677009-R), el Proyecto Intramural del CSIC *El pincel, el lápiz y la aguja. Mujeres artistas en la vanguardia* (CSIC, ref. 2018101093), la Red Internacional de Estudios Sobre el Exilio Filosófico e Intelectual Español y el Centro de Estudios Mexicanos UNAM-España. Así como, finalmente, aportó su contribución en la fase de publicación de los resultados que acoge el Ministerio de la

Presidencia, Relaciones con las Cortes y Memoria Democrática, el Proyecto de I + D + i *Rostros y rastros en las identidades del arte del franquismo y el exilio* (MICINN-AEI, ref. PID2019-109271GB-I00).

A lo largo de sus tres jornadas, especialistas de diversos ámbitos, procedentes de instituciones españolas y extranjeras, analizaron cuestiones desarrolladas en el marco del exilio republicano español de 1939 que establecían nexos de unión entre las artes, la ciencia y el pensamiento. En este libro se reúnen la mayor parte de aquellas contribuciones científicas, articuladas a partir de las correspondencias o relaciones que se establecieron entre estos tres grandes ámbitos del conocimiento. El congreso se clausuró en la Residencia de Estudiantes mediante una conferencia plenaria impartida por Luis García Montero, actual director del Instituto Cervantes, y un concierto de guitarra ofrecido por Samuel Diz, quien nos regaló el sonido de las partituras olvidadas de la música del exilio, en piezas de Manuel de Falla, Rosita García Ascot, Salvador Bacarisse, Simón Tapia Colman y otros compositores.

Queremos concluir esta presentación agradeciendo su colaboración y su patrocinio a las instituciones y a las personas que, que en definitiva, han hecho posible la materialización de este trabajo colectivo. En primer lugar, al CSIC, especialmente a su Instituto de Historia y a su Instituto de Filosofía, dirigidos respectivamente por María Ruiz del Árbol y Concha Roldán, por las facilidades y recursos ofrecidos. Asimismo, damos las gracias a la Comisión Interministerial para la Conmemoración del 80º Aniversario del Exilio Republicano, especialmente a su presidenta, Cristina Latorre, entonces subsecretaria de Justicia, a Jorge de Hoyos Puente, profesor de la UNED, coordinador académico de la Comisión Interministerial y miembro de los comités científico y organizador del congreso, y a Socorro Prous, vicepresidenta de la Comisión Interministerial y presidenta de su Comité Organizador, por el apoyo económico y las facilidades para la publicación de este libro. Además, queremos mencionar el apoyo del Ministerio de Ciencia e Innovación (MICINN), al que se adscriben los proyectos de investigación mencionados y la labor del propio CSIC, así como a la Residencia de Estudiantes, y en especial a su directora, Alicia Gómez Navarro, por su siempre generosa acogida. Y no puede faltar nuestra gratitud hacia el Ministerio de la Presidencia, Relaciones con las Cortes y Memoria Democrática y a su Dirección General de Memoria Democrática, a cuyo fundamental apoyo se debe ahora esta publicación que tenemos en las manos.

Asimismo, queremos reconocer el trabajo y la dedicación de los colegas que formaron parte de los comités científico y organizador. El primero de ellos estuvo encabezado por Manuel Aznar Soler (GEXEL-Universitat Autònoma de Barcelona), coordinador del Congreso Plural del 80º Aniversario del Exilio Republicano de 1939, quien desde hace años viene espoleando toda la actividad científica en torno a un tema tan necesario. Formaban parte también del comité científico los doctores: Mari Paz Balibrea (University of London), Zoraida Carandell (Université de Paris-Nanterre), José Ignacio del Cueto Ruiz-Funes (Universidad Nacional Autónoma de México), Estrella de Diego (Universidad Complutense de Madrid), Carmen Gaitán Salinas (University of Pennsylvania), Clara Lida (El Colegio de México), Consuelo Naranjo Orovio (Instituto de Historia, CSIC), Carmen Revilla (Universitat de Barcelona) y Graciela Zamudio (Universidad Nacional Autónoma de México). Por otra parte, queremos agradecer sinceramente a los integrantes del comité organizador, Pablo Allepuz García, Óscar Chaves Amieva y Raquel López Fernández (los tres jóvenes investigadores del Instituto de Historia, CSIC) y Mario Escalante (Universidad Nacional Autónoma de México), su trabajo y dedicación.

Por último, pero no con menor énfasis e importancia, agradecemos enormemente a los autores de los respectivos textos reunidos en este volumen sus novedosas contribuciones, que enriquecen desde perspectivas interdisciplinarias el mejor conocimiento del complejo entramado del exilio republicano español de 1939. Con lo que, tales aportaciones, sin duda se ponen al servicio del citado propósito conjunto que tienen estas páginas de ampliar el saber y reivindicar el aporte creativo, científico y reflexivo que fue dejando la estela de esta trascendente diáspora española.

MIGUEL CABAÑAS BRAVO,
IDOIA MURGA CASTRO,
MIGUEL ÁNGEL PUIG-SAMPER
Y ANTOLÍN SÁNCHEZ CUERVO



I. ARTE *Arte*
1939

II. CIENCIA

III. PENSAMIENTO

TESTIMONIO, ALTERIDAD Y PERFORMATIVIDAD IDENTITARIA. NOTAS SOBRE LA AUTOBIOGRAFÍA DE ARTISTA EN EL EXILIO REPUBLICANO ESPAÑOL¹

PABLO ALLEPUZ GARCÍA. Instituto de Historia, CSIC

En el 80 aniversario, los estudios sobre el exilio republicano español de 1939 parecen alcanzar un nuevo punto de inflexión entre dos etapas, toda vez que hay un volumen suficiente de estudios particulares y puede comenzarse una revisión crítica de toda esta producción científica. Una publicación como *Líneas de fuga*, coordinada por Mari Paz Balibrea, marca de manera significativa este hito y define cinco premisas fundamentales al respecto: entender el exilio republicano español como concepto intrínsecamente político, como objeto de estudio transdisciplinar, como anomalía historiográfica en relación a los moldes espacio-temporales del estado-nación, como fenómeno con continuación hasta el presente y como un corpus siempre sujeto a la crítica; pero también, sobre todo, la pertinencia de elaborar relatos culturales a partir de fuentes poco trabajadas o no asimiladas todavía por los discursos hegemónicos.²

¹ Este capítulo es resultado de una ayuda del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (FPU15/06021). Además, se integra dentro del Proyecto 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; y del Proyecto de I + D *Imaginarlos de/en la España contemporánea. Cultura material, identidad y performatividad* (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 BALIBREA, Mari Paz (coord.). *Líneas de fuga. Hacia otra historiografía cultural del exilio republicano español*, Madrid, Siglo XXI, 2017, pp. 13-24.

A pesar de las múltiples contribuciones de los giros sociológico, feminista o afectivo a la historia del arte —cada vez más preocupada por las experiencias de la individualidad y la elaboración discursiva de la diferencia—, un recurso tan interesante como la autobiografía de artista permanece todavía escasamente atendido. Las razones de este abandono tienen que ver en buena medida con tópicos reiterados sobre la supuesta incapacidad de los hispanos para cualquier ejercicio de introspección;³ con la asunción específica de que los artistas no se prodigan en la escritura memorística, y en todo caso lo hacen mediante formas menos exigentes como el diario;⁴ o con problemas metodológicos concretos para abordar un documento —híbrido por definición— que queda en terreno de nadie entre distintas disciplinas.⁵ En el caso del exilio, la escasa recepción crítica de las propuestas, la dispersión de los legados y su tardía recuperación añade aun más capas de complejidad al problema, ya de por sí poco frecuentado en los debates públicos de la sociedad española actual.⁶

No obstante, el corpus provisional es considerable: *Vida en claro* (1944) de José Moreno Villa, *Hierro candente* (1950) de Eleuterio Blasco Ferrer, *Pasos y sombras. Autopsia* (1953) de Juan Renau, *Pasatiempo. La vida de un pintor (memorias)* (1960) de Luis Quintanilla, *La angustia de vivir. Memorias de un emigrado republicano español* (1977) de José Bort-Vela, las *Memòries* (1978) de Enric Crous, la trilogía *Mi vida* (1980-1983) de Victorina Durán, *Unos pocos amigos verdaderos* (1988) de Santiago Ontañón, *Vivre i veure* (1990) de Avel·lí Artís Gener, *Memòria escrita* (1991) de Jaume Pla, los tres volúmenes (1995) de Carles Fontseré, *Herederero del surrealismo. Un testimonio* (1998) reeditado como *Todo lo vivido* (2001) de Manuel Carmona de la Puente, *Malagón. Autobiografía de un falsificador* (1999) de Domingo Malagón, las dos partes (2000 y 2004) de la *Autobiografía de alguien poco importante* de Antonio Granados Valdés o *Un pasado en las tinieblas y el sufrimiento. Autobiografía* (2010) del menos conocido Pedro Gilabert Gallego. Estos son algunos ejemplos con diferentes tiempos, espacios, motivaciones y recepciones; podríamos discutir otros casos en fun-

³ CABALLÉ, Anna. *Narcisos de tinta. Ensayos sobre la literatura autobiográfica en lengua castellana (siglos XIX y XX)*, Madrid, Megazul, 1995, pp. 131-137.

⁴ ROMERA CASTILLO, José. *De primera mano. Sobre escritura autobiográfica en España (siglo XX)*, Madrid, Visor Libros, 2006, pp. 358 y 543.

⁵ RADSTONE, Susannah. «Working with Memory: an Introduction», en su *Memory and Methodology*, Londres y Nueva York, Bloomsbury, 2000, pp. 1-22.

⁶ DÍAZ SÁNCHEZ, Julián. «Memoria y olvido. Sobre la fortuna de los artistas en el exilio en la España democrática», *Migraciones y exilios*, Madrid, Cuadernos de la Asociación para el Estudio de los Exilios y Migraciones Ibéricas Contemporáneas (AEMIC), UNED, n.º 6, 2005, pp. 9-22.

ción de su condición de exiliado —como Xavier Valls—⁷, su extensión —como Gori Muñoz o Manuel Alfonso Ortells—⁸ o su ficcionalización —como Ricardo Bastid—. ⁹ Realizar un inventario —igual que un diccionario, igual que un catálogo— resulta una tarea ciertamente ingrata, porque todos parecen ser excepciones a su manera y abultan mucho más las ausencias que las presencias; sin embargo, constituye una base necesaria que permite considerarlos en conjunto por primera vez y avanzar con algo de seguridad.

Hasta hace bien poco —y en algunos casos hasta hoy mismo— estos textos no aparecen por ninguna parte en las historias de la literatura española contemporánea y tampoco siempre en los trabajos específicos sobre el exilio. Bien es cierto que la redacción y publicación de muchas de ellas ha sido relativamente reciente, pero no es menos cierto que durante décadas se ha considerado la autobiografía como una escritura documental carente de inventiva y por tanto ajena al ámbito de la literatura. La instauración de un canon determinado genera sus propios efectos y el hecho de que estuvieran excluidas en un primer momento ha contribuido a la perpetuación de esa dinámica¹⁰.

Buena muestra de esta posición subalterna es, sin ir más lejos, que Michael Ugarte hable en su *Shifting Grounds* de un «pintor y escritor exiliado, Juan Renau, cuyas memorias (*Autopsia*) están repletas de descripciones gráficas, tal vez incluso demasadas, de detalles en apariencia insignificantes»; pero lo refiera —a Juan Renau— de manera indirecta, tan solo cuando está analizando *La librería de Arana: historia y fantasía* de Simón Otaola.¹¹ Así pues, a modo de compensación si se quiere, me gustaría proponer algunas notas acerca de las autobiografías y memorias escritas por artistas exiliados para establecer características comunes, especialmente en lo relativo a sus condiciones de producción, sus estrategias de auto-representación o sus opciones narrativas; así como otras características divergentes respecto a modelos autobiográficos análogos, que permitan contrastar sus especificidades.

⁷ VALLS, Xavier. *La meva capsula de Pandora. Memòries* [ed. Julià de Jòdar], Barcelona, Quaderns Crema, 2003.

⁸ MUÑOZ MONTORO, GORI. *Ni en cap mapa, ni en cap història* [ed. Rosa Peralta Gilabert], Valencia, Universidad de Valencia, 2007; ALFONSO ORTELLS, Manuel. *De Barcelona a Mauthausen. Diez años de mi vida. 1935-1945*, Madrid, Memoria Viva, 2007.

⁹ BASTID PERIS, Ricardo. *Puerta del Sol*, Buenos Aires, Losada, 1959.

¹⁰ MONTIEL RAYO, Francisca (ed.). *Las escrituras del yo. Diarios, autobiografías, memorias y epistolarios del exilio republicano de 1939*, Sevilla, Renacimiento, 2018.

¹¹ UGARTE, Michael. *Literatura española en el exilio. Un estudio comparativo*, Madrid, Siglo XXI, 1999, pp. 90-91.

LA GUERRA CIVIL Y EL TESTIMONIO

Los artistas españoles apenas coquetearon con el género autobiográfico durante el siglo XIX y comienzos del XX, y es precisamente el trauma de la Guerra Civil uno de los principales motivos que les impulsa a emprender unos procesos de elaboración de la memoria hasta entonces de exigua tradición entre ellos.¹²

Para algunos se trata de un impulso implícito, como es el caso de los artistas más académicos: Evaristo Valle, Javier Winthuysen, Fernando Álvarez de Sotomayor, José Nogué Massó, Eugenio Hermoso, Gerardo de Alvear, Victorio Macho, Domingo Carles o Adolfo Moreno Sanjuán, entre otros nombres. Pertenecientes a una generación bien consolidada, dedican mucho de sus escritos retrospectivos a la defensa de la tradición española, la reivindicación de la formación técnica, la crítica contra los movimientos de vanguardia o la reprobación de la impostura intelectual de los críticos y el público; es decir, concentran el núcleo de sus esfuerzos en justificar su postura como creadores plásticos y la evolución de su trayectoria a lo largo de las décadas, ni más ni menos que lo anunciado por los anodinos títulos de sus proyectos —*Recuerdos del pintor...*, *Memorias del pintor...*—. La separación artificial entre el trabajador que desarrolla una labor más o menos especializada y la persona que ocupa un lugar en la sociedad funciona como condición de posibilidad de esos discursos, que prescinden casi por completo de la reflexión sobre dudas existenciales, el cuestionamiento de la propia ideología o la expresión de las emociones, así como del relato pormenorizado de experiencias tan decisivas como la Guerra Civil —sólo Álvarez de Sotomayor profundiza en este asunto, debido a la muerte de su hijo en batalla—.

Este es el fondo sobre el que se recortan las autobiografías de los artistas exiliados, y ante cuyo silencio deciden hacerse cargo de sus propias versiones de la historia; esto es, la «lucha por la hegemonía cultural», por decirlo con Sebastiaan Faber, o por el «monopolio de la palabra», siguiendo a Fernando Larraz.¹³ Para ellos, el impulso es explícito desde el primer momento y dejan claro al comienzo de sus narraciones que su principal objetivo es el testimo-

¹² ALLEPUZ GARCÍA, Pablo. «Trauma, memoria e identidad. La Guerra Civil como impulso autobiográfico para los artistas españoles», en Miguel Cabañas Bravo, Idoia Murga Castro y Wifredo Rincón García (eds.), *Represión, exilio y posguerras. Las consecuencias de las guerras contemporáneas en el arte español*, Madrid, CSIC, 2019, pp. 85-94.

¹³ FABER, Sebastiaan. *Exile and Cultural Hegemony. Spanish Intellectuals in Mexico, 1939-1975*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2002. LARRAZ, Fernando. *El monopolio de la palabra. El exilio intelectual en la España franquista*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2009.

nio.¹⁴ Los ejemplos son numerosos. Manuel Carmona de la Puente señala que está tratando de reunir recuerdos de una etapa importantísima de 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.¹⁵ Enric Crous, por su parte, compara las páginas de sus memorias con las de un álbum de fotos, por la instantaneidad que persigue al escribir sus líneas aprisa y corriendo, como para la familia, con la única preocupación de decir la verdad.¹⁶ Una verdad, vale la pena puntualizar, que a diferencia de la concepción que de ella tenía aquella generación de artistas académicos, no está cifrada en la fidelidad a un cierto planteamiento estético —verdad estética—, sino que persigue la reparación de unos acontecimientos que las versiones oficiales pretendían tergiversar —verdad histórica—.¹⁷

Al tratarse fundamentalmente de un relato teleológico, el impacto de la guerra y el exilio no solo va a repercutir en la rememoración de los acontecimientos ocurridos a partir de 1936; al contrario, esas experiencias van a modificar con carácter retroactivo el curso de la vida narrada desde su mismo inicio, seleccionando y perfilando el material biográfico para tratar de poner en línea los sucesos del pasado con la situación presente. Pero esta alineación suele derivar en alienación, en la medida en que la autobiografía —que podría funcionar como nexo para reparar la continuidad rota por la guerra— queda sin embargo limitada al recuerdo de un tiempo remoto y no llega a operar en el presente, limitando la capacidad política que le atribuía Giorgio Agamben.¹⁸

Tanto más sucede con las interpretaciones posibles. Cuando un artista como Eugenio Hermoso cuenta en sus voluminosas memorias que los jóvenes de Fregenal cambiaban la escuela por el berrocal para «hacer la guerra a pedrada limpia a otros muchachos» o improvisar «un taller de esculturillas

¹⁴ SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier. «La predisposición al testimonio en la literatura del exilio», *Tonos digital. Revista electrónica de estudios filológicos*, n.º 18, 2009, pp. 1-14. Disponible en: https://www.um.es/tonosdigital/znum18/secciones/estudio-22-literatura_exilio.htm [Consulta: 25/09/2019].

¹⁵ CARMONA DE LA PUENTE, Manuel. *Todo lo vivido*, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, 2001, p. 13.

¹⁶ CROUS VIDAL, Enric. *Memòries*, Barcelona, Mediterrània, 2007, p. 40.

¹⁷ FONTSERÉ, Carles. *Un exiliado de tercera. En París durante la Segunda Guerra Mundial*, Barcelona, Acantilado, 2004, p. 114.

¹⁸ AGAMBEN, Giorgio. «Política del exilio», en *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*, n.º 26-27, 1996, pp. 41-60.

ibéricas al aire libre»,¹⁹ se presupone una escena costumbrista de infancia para justificar los orígenes humildes, los temas pictóricos posteriores o simplemente el prurito de exhaustividad. Por su parte, Juan Renau da comienzo a las suyas jugando junto a sus hermanos Pepito y Alejandro «sobre el duro amasijo de arena y tierra de la *Placheta*», justo cuando «una voz de mujer, recia, que sonaba a forastera» los llama a comer y ellos sueltan a su alrededor una lluvia de pedruscos; en el segundo capítulo, Juanino abunda en el miedo que padecía en ese mismo escenario cuando su pandilla hacía *arca* —esto es, batalla campal a pedradas— contra los golfos de Cantarranas, pues siempre terminaba él siendo capturado preso y recibiendo palizas.²⁰ De nuevo, uno de sus pocos críticos, Carlos Martínez, afirmó al respecto que los recuerdos infantiles son los más valiosos del libro a pesar de la prolijidad, por cuanto ofrece visiones muy animadas de los pueblos y el campo valencianos.²¹

Pero, ¿y si esos recuerdos —inventados o no— estuviesen funcionando en realidad no como una anécdota sin importancia sino como prefiguración literaria a pequeña escala de la Guerra Civil? Considerando que el desenlace de las memorias tiene lugar entre la arena y la escarcha del campo de concentración de Argelès-sur-Mer, ¿no podría tratarse de una estrategia compositiva pensada por Renau —con mayor o menor acierto— para cerrar simétricamente el círculo de la diégesis? Tal vez no es lo que cabría esperar de un artista plástico *a priori*, y tal vez por ese mismo motivo se haya descartado de partida una lectura más sofisticada; pero las coincidencias entre ambos espacios y sobre todo entre ambos estados anímicos parecen conectar principio y final. Aun más: la estructura que propone es la de un tiempo cíclico, que al llegar al comienzo del exilio prefiere plegarse sobre sí mismo y volver al comienzo de la vida en lugar de continuar adelante; un presente en definitiva —como el de tantos otros exiliados— anclado por siempre en la repetición melancólica del pasado e incapaz de proyectar un futuro.

Y ENTONCES, ¿EL EXILIO...?

Pero si el relato se reinicia cada vez al alcanzar la Guerra Civil, ¿qué ocurre con el exilio? Pues bien, se da la situación paradójica —pero muy

¹⁹ NERTÓBRIGA, Francisco Teodoro de. *Vida de Eugenio Hermoso*, Madrid, Tall. Graf. de Castilla, 1955, pp. 36-37.

²⁰ RENAU BERENGUER, Juan. *Pasos y sombras. Autopsia* [ed. Rosa Martínez Montón], Sevilla, Renacimiento, 2011, pp. 85 y 105-115.

²¹ MARTÍNEZ, Carlos. *Crónica de una emigración [La de los Republicanos Españoles en 1939]*, México D.F., Libro Mex Editores, 1959, pp. 261-262.

significativa— de que muchos de esos autobiógrafos en el exilio no son autobiógrafos del exilio, es decir, que el exilio no aparece como tema de sus propuestas;²² el pasado, nunca mejor dicho con David Lowenthal, es un país extraño para ellos.²³ El caso de Renau resulta de nuevo paradigmático y en este sentido hay que entender la entrevista que le hace en abril de 1984 Manuel García, en la que repetidamente el artista va desviando la conversación y solo responde de una manera muy tangencial:

P.: Al regresar a España ¿se planteó seguir escribiendo?

R.: Pues sí. Desde 1957 a 1984 he escrito sobre diversos temas. Pero no he publicado nada.

P.: *Pasos y sombras* es un libro de memorias. No se ha planteado continuarlas.

R.: Sí, pienso hacerlo porque creo que vale la pena.²⁴

Hasta donde sabemos, nunca llegó a hacerlo; como tampoco lo hicieron apenas Luis Quintanilla, Santiago Ontañón, Victorina Durán o Pedro Gilbert Gallego. Este último nos deja en su *Un pasado en las tinieblas y el sufrimiento (Autobiografía)* un epígrafe de «Exilio. Campos de concentración» tan sorprendente como insustancial:

Me pasé la guerra en Huesca, Jaca y Pirineos; y cuando los nacionales tomaron Cataluña yo estaba en los Pirineos, y pasamos a Francia. Y nos llevaron a San Ciprien —cerca de Perpignan—. Allí estuve seis meses y luego en Barcarés, en otro campo. Total, me vine a nuestra querida España, justamente entré a la casa a los tres años y tres meses de salir.²⁵

Nada más. Pareciera en estos casos que después de dejar España ya no hubiera *-bio-* para esta auto-bio-grafía; como si las palabras ultramar y ultratumba fueran intercambiables, esto es, como si después del exilio solo hubiera muerte y olvido. Como contrapartida, quienes sí afrontan el reto de contar su exilio lo hacen por lo general bajo este signo macabro. José Bort-Vela en *La angustia de vivir* afirma que su vida se ha truncado por la emigra-

²² AZNAR, Manuel. «Literatura de/en el exilio», en BALIBREA, 2017, pp. 136-145.

²³ LOWENTHAL, David. *The Past is a Foreign Country*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

²⁴ GARCÍA, Manuel. «Juan Renau, pintor y escritor», en su *Memorias de posguerra. Diálogos con la cultura del exilio (1939-1975)*, Valencia, Universitat de València, 2014, pp. 319-320.

²⁵ GILBERT GALLEGO, Pedro. *Un pasado en las tinieblas y el sufrimiento. Autobiografía*, Sevilla, Instituto de Estudios de la Mancomunidad de Municipios del Valle del Almanzora - Consejería de Cultura, 2010, p. 23.

ción, tras un exilio nada fácil que exige cambiar de profesión y habituarse al duro trabajo manual; y lo peor, dice haber perdido toda sensibilidad, haberse acostumbrado a un estado de nerviosismo permanente y haber fracasado siempre en sus intentos de hacer frente a su nueva condición.²⁶

Hace más de veinte años, en un congreso análogo al que motiva este libro, Aleksandra Hadzelek se preguntaba por qué la autobiografía²⁷ y traía a colación una cita de Ugarte para aclarar la situación: el exilio y la autobiografía están relacionados no solo porque se resisten a cualquier tentativa de definición, sino principalmente en virtud de su proximidad con los conceptos de nacimiento y muerte; la vida muere en el exilio, y sin embargo continúa de otra manera, puesto que ese destiempo del destierro permite al propio yo actual examinar y recrear al yo anterior, ofrecerle un renacimiento simbólico.²⁸

EXILIO Y PERFORMATIVIDAD IDENTITARIA

Hay un texto muy citado de José Moreno Villa en el que se queja amargamente de la escasa producción autocrítica de sus compatriotas, y en el que además traza una distinción decisiva entre las autobiografías y las memorias: mientras que las autobiografías tratan de la interioridad del personaje, de sus conflictos y de su evolución a lo largo del tiempo, las memorias se limitan a la exterioridad de los sucesos que rodean a una persona.²⁹ Puede ser, como sugiere Francisca Montiel Rayo, que a los exiliados republicanos que se propusieron contar su propia vida no les moviera tanto el ansia de conocerse a sí mismos —como en el caso del malagueño— sino sobre todo la necesidad de referir esas «cosas externas a uno» para dejar constancia de una historia colectiva que estaba siendo oficialmente silenciada;³⁰ es decir,

²⁶ BORT-VELA, José. *La angustia de vivir. Memorias de un emigrado republicano español*, Madrid, Revista de Occidente, 1977, p. 14.

²⁷ HADZELEK, Aleksandra: «¿Por qué la autobiografía? El exilio de la autobiografía o la búsqueda de la identidad perdida», en Manuel Aznar Soler (ed.), *El exilio literario español de 1939*, Barcelona, GEXEL, 1998, vol. I, pp. 309-317.

²⁸ UGARTE, Michael. *Literatura española en el exilio. Un estudio comparativo*, Madrid, Siglo XXI, 1999, pp. 89-90.

²⁹ MORENO VILLA, José. «Autobiografías y memorias de españoles en el siglo xx», en su *Los autores como actores y otros intereses literarios de acá y de allá*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1976, pp. 79-101.

³⁰ MONTIEL RAYO, Francisca. «Autobiografías y memorias de la segunda generación del exilio republicano de 1939», *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, n.º 851, noviembre 2017, p. 22.

probablemente porque estaban menos orientados al yo que al nosotros, según la fórmula acuñada por Danae Gallo González «*scribo ergo sum(-us)*» en su reciente libro.³¹

El ya mencionado Simón Otaola asistió con gran interés a esa conferencia y desde su posición de ávido lector planteó no pocas objeciones: por una parte, se consideraba más y mejor informado de las novedades del género, puesto que había leído casi todo lo publicado, mucho de lo que se había escrito sin llegar a publicarse —las de Renau, sin ir más lejos— e incluso lo que no se había escrito aun; por otra, censuraba duramente el papel que Moreno Villa se arrogaba como iniciador del género y no terminaba de compartir la interpretación de los títulos que saca a relucir. En conclusión, esperaba mucho más de un intelectual de esa talla y queda profundamente defraudado.³²

La perspectiva que nos da el tiempo permite profundizar un poco más en los reparos de Otaola, que tienen que ver en buena medida con el papel que cumple la otredad en el relato autobiográfico. El otro 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; esto es, la preocupación generalizada que había atajado Francisco Ayala al cuestionarse para quién escriben los exiliados, una vez perdidos sus interlocutores naturales.³³ Este sería el caso por ejemplo del relato formulado por Mariano Asenjo y Victoria Ramos sobre el falsificador del PCE 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».³⁴ Y en esta línea se inserta sin duda también *Unos pocos amigos verdaderos* de Santiago Ontañón:

Mi deseo, sin embargo, es permanecer al margen, aunque muchas veces resulte difícil, pues soy consciente de que el interés de estas páginas estribará en el indudable que han tenido y tienen los otros. No soy tan pedante como para creer que mi persona y mi biografía tengan algún mé-

³¹ GALLO GONZÁLEZ, Danae. *¡Recuerda! Scribo ergo sum(-us). La escritura del yo de los exiliados políticos de la Guerra Civil en la Argelia colonial*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2018.

³² OTAOLA, Simón. *La librería de Arana. Historia y fantasía*, Madrid, Ediciones del imán, 1999, pp. 137-141.

³³ AYALA, Francisco. «Para quién escribimos nosotros», en su *Los ensayos. Teoría y crítica literaria*, Madrid, Aguilar, 1971, pp. 138-164.

³⁴ ASENJO, Mariano y RAMOS, Victoria. *Malagón. Autobiografía de un falsificador*, Barcelona, El Viejo Topo, 1999, p. 8.

rito para nadie. Pienso, además, que salvo raras excepciones, como es el caso de los grandes hombres, de los poetas y escritores magníficos, los libros de memorias suelen ser tan inútiles como odiosos. Acaban resultando un mazacote de bilis contenidas y de pequeñas venganzas, sin otro objeto que el de engordar un *yo* previamente jubilado por la biología. Una cosa es la verdad valiente y puntual, y otra la insidiosa mentira palaciega, sólo posible tras la desaparición de los otros. Si vivir es ejercer como tal, pienso que recordar tiene algo de acto testamentario, alevoso, con el agravante de ser un intento vengativo y estúpido a la postre. Quien busque en estas páginas unas memorias al uso se equivoca, aunque el hilo biográfico y geográfico haya de anudarlas forzosamente. [...] Libro de estampas y retratos, por si de algo valieran; tertulia suplente, ahora que he dejado en ellas la silla vacía. Pero nada de memorias [...]³⁵

Las dinámicas propias de estos contra-relatos implican del mismo modo una suerte de compulsión documental por parte de los autores del exilio, quienes en un compromiso casi historiográfico recurren muy a menudo a referencias bibliográficas especializadas, archivos oficiales, hemerotecas o memorias de otros compañeros para apuntalar la credibilidad de sus palabras.

Por otra parte, como argumenta con perspicacia Ángel Loureiro en su fundamental ensayo *Huellas del otro. Ética de la autobiografía en la modernidad española*,³⁶ la otredad bien puede ser entendida como una entidad radicada en uno mismo. Es el caso, por ejemplo, de la Victorina Durán incapaz de poner orden en su memoria porque tiene muchas vidas dentro, una duplicidad constituyente que multiplica sus identidades como una sala repleta de espejos.³⁷ Y tal vez no haya mejor ejemplo que el «diálogo interior» de Ricardo Bastid en su *Puerta del Sol*, donde establece una enconada discusión en su fuero interno con los distintos yoes que han sido a lo largo de su vida.³⁸

Este descentramiento del sujeto autobiográfico a través de diversas estrategias narrativas no es un aspecto que se deba menospreciar. Desde luego

³⁵ ONTAÑÓN GONZÁLEZ, Santiago y MOREIRO, José María. *Unos pocos amigos verdaderos*, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1988, pp. 16-17.

³⁶ LOUREIRO, Ángel. *Huellas del otro. Ética de la autobiografía en la modernidad española*, Madrid, Postmetropolis, 2016.

³⁷ DURÁN CEBRIÁN, Victorina. *Mi vida* [ed. Idoia Murga Castro y Carmen Gaitán Salinas], Madrid, Residencia de Estudiantes, 2018, 3 vols. (*Sucedió; El rastro. Vida de lo inanimado; Así es*).

³⁸ CHAVES AMIEVA, Óscar y ALLEPUZ GARCÍA, Pablo. «La vida en fuga. Cárcel, exilio y autobiografía en Ricardo Bastid», en Miguel Cabañas (ed.), *Identidades y tránsitos artísticos en el exilio español de 1939 hacia Latinoamérica*, Madrid, Doce Calles, 2019, pp. 259-300.

no se trata simplemente de una voluntad de innovación formal en el campo de la autobiografía; los artistas plásticos de hecho suelen presentarse como todo lo contrario, incluso excusándose por su poca pericia en la escritura. Hay que entenderlo, a mi modo de ver, como planteamientos hasta cierto punto experimentales —para ellos— que surgen como reacción ante una situación vital extraordinaria.

La toma de posición siempre es conflictiva. Cuando le preguntan a Carles Fontserè durante una entrevista si tuvo presente algún modelo para su proyecto autobiográfico, el cartelista catalán contesta rotundo que no; que le ha bastado leer el *New York Times* a diario, que relatos como el de Avel·lí Artís Gener no le sirven de nada porque todo es fantasía y que «a muchos memorialistas, la parte de literatos les imposibilita la verdad histórica porque se dejan llevar por la inspiración literaria». Y sigue diciendo: «Claro, después de haber leído estas obras, soy un enemigo de la memoria semiliteraria. Estoy de acuerdo en que se puede escribir una novela histórica, pero hay que llamarla novela y no memoria, porque el lector no sabe en qué momento está leyendo historia y en qué momento literatura».³⁹ La cuestión es que a veces las circunstancias socio-políticas obligan a utilizar la ficción como mascarada, como protección personal, tal cual ocurre con Ricardo Bastid y su *Puerta del Sol*: escrito ya en Buenos Aires, es la historia de su vida y tal vez la confesión del asesinato que motiva su exilio para huir de la justicia española, pero lo publica como «novela testimonial» probablemente para no entorpecer su deseo de volver a España en un futuro. Si realmente fuera tan solo una novela y su contenido fuera exclusivamente ficcional, no tendrían sentido las críticas que le profieren algunos conocidos ni la censura franquista habría insistido en su peligrosidad y la necesidad de un control especial.

En cualquier caso, en esta variedad se marca una diferencia fundamental con el doble posicionamiento como autobiógrafos y como artistas de los académicos: como autobiógrafos, porque aquellos se conformaban con un modelo de representación heredado del memorialismo decimonónico y en concreto con una derivación menor de la autobiografía profesional, más interesada en una legitimación burguesa de la memoria pública que en un verdadero juicio del crecimiento personal;⁴⁰ y como artistas, porque se consideraban los últimos adalides de un arte susceptible de reglamentaciones y

³⁹ BRAVO CELA, Blanca. «Conversación con Carles Fontserè», *Cuadernos hispanoamericanos*, n.º 623, mayo de 2002, p. 46.

⁴⁰ CABALLÉ, Anna. «La autobiografía contemporánea o la superación del memorialismo decimonónico», en Celia Fernández Prieto y M^a Ángeles Hermsilla (eds.), *Autobiografía en España. Un balance*, Madrid, Visor, 2004, pp. 145-155.

recetarios justo en la coyuntura en que el advenimiento de la vanguardia pone en tela de juicio todas sus certezas.⁴¹

Mientras que aquellos seguían por lo general un mismo patrón evolutivo y se movían en torno a una idea de identidad estable, los artistas exiliados descubren la necesidad de asumir una subjetividad en permanente cambio y de aplicar estructuras narrativas que se adapten a ella: la propia biografía no es algo dado de antemano que uno vuelca en plena vejez para dejar constancia, sino que al contrario tiene capacidad productiva suficiente para modificar el curso vital; y la identidad no es una categoría apriorística que se pueda proyectar para que quede fosilizada en la obra de arte, sino que precisamente se construye con ella y junto a ella evoluciona. Este giro que imprimen los exiliados inaugura la verdadera contemporaneidad en la autobiografía de artista en España.

LA MEMORIA EN LOS MÁRGENES

A pesar de su escaso predicamento como subgénero y su nula asimilación por la historiografía —motivos por los cuales cada autobiografía de artista es recibida como si fuera la primera—, la historia que un artista cuenta sobre sí mismo genera unas determinadas expectativas. Estas tienen que ver con el modelo de la monografía de artista que se ha venido manejando desde el Renacimiento y que ha alcanzado en el siglo xx una difusión insólita a través de nuevos formatos como el *biopic* o las exposiciones *blockbuster*.⁴² La mera costumbre de reconocer una tras otra todas las anécdotas de la genialidad desde el descubrimiento fortuito de la vocación, pasando por la superación del maestro, hasta la consagración de un estilo inconfundible ha terminado por institucionalizarse, de manera que cuando un lector se enfrenta a los textos autobiográficos de artistas espera al menos que establezcan una competición con sus colegas en ese contexto; por ponerlo en los términos del pacto autobiográfico,⁴³ uno espera que los autores exageren la trascendencia de sus acciones para decidir en último término si creerlo todo a pies juntillas, si censurar las partes del relato más inverosímiles o si valorar la creatividad en la elaboración de las mentiras. Ese es el papel que cumplen

⁴¹ BOURRIAUD, Nicolas. *Formas de vida. El arte moderno y la invención de sí*, Murcia, CEN-DEAC, 2009, pp. 11-49.

⁴² ESNER, Rachel y KISTERS, Sandra. *The Mediatization of the Artist*, Cham, Palgrave Macmillan, 2018.

⁴³ LEJEUNE, Philippe. «El pacto autobiográfico», en su *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Madrid, Megazul-Endymión, 1994, pp. 49-87.

textos como los de Salvador Dalí, Domingo Carles, Evaristo Valle, Eugenio Hermoso o José Nogué Massó y algo más tarde los de Manuel Millares, Antoni Tàpies, August Puig o Manuel Rivera.

Sin embargo, el impacto del exilio niega la posibilidad de un arco argumental tan predecible y frustra dichas expectativas, por cuanto el desenlace dista mucho de las lógicas del éxito que rigen la Historia del Arte con mayúsculas y en cambio apela con una fuerza inusitada a la dimensión ética del fracaso. Domingo Malagón lo sintetizó como ninguno: «mi situación era inmejorable, una vez sorteadas todas las trampas del camino que debía conducirme a la conclusión de mis estudios. El obstáculo insalvable se llamaría Franco».⁴⁴ Descartada la opción del camino del héroe, y convertidos a la fuerza en sujetos históricos anti-heroicos, los artistas del exilio transitan por modelos biográficos otros que son lo bastante interesantes como para cuestionar ciertas estructuras en el marco específico de la historia del arte; pero el hecho de ofrecer discursos alternativos no constituye un argumento lo suficientemente potente como para irrumpir con carta de naturaleza propia en las historias de la literatura o del exilio al uso. Así pues, tras los esfuerzos colectivos de los últimos años por recuperar ese patrimonio disperso, quizá les haya llegado el momento de abandonar ese terreno de nadie que han venido ocupando: el de una memoria en los márgenes de los relatos hegemónicos, pero que poco a poco va encontrando su lugar en las nuevas historiografías culturales.

⁴⁴ ASENJO y RAMOS, 1999, p. 44.

EL LARGO EXILIO DEL ARQUITECTO CATALÁN JORDI TELL NOVELLAS

GEMMA DOMÈNECH I CASADEVALL. Institut Català de Reserca en Patrimoni Cultural (ICRPC)

RESUMEN

La peripecia profesional de Jordi Tell Novellas (1907-1991) arranca en la Barcelona republicana, donde se titula como arquitecto en 1931 y, tras casi cinco décadas, termina en Noruega. Un largo exilio que lo lleva a Alemania, Noruega y México y que le permite desarrollar una sólida carrera de la cual el fascismo vencedor de la Guerra Civil le había apartado.

Iniciado en el círculo de la arquitectura moderna, formado entorno a Josep Lluís Sert y materializado en el Grup d'Arquitectes i Tècnics Catalans pel Progrés de l'Arquitectura Contemporània (GATCPAC), a lo largo de más de cincuenta años se mantiene fiel a los ideales racionalistas: funcionalismo de los edificios, eliminación de decoración superflua y ruptura con la arquitectura histórica. Desde el Chalet en Bella-Terra para Jacint Humedas (1931), considerada su primera obra, hasta la obra pública diseñada en la oficina del arquitecto provincial de Østfold (Noruega) en la década de los setenta, podemos trazar un fuerte hilo de continuidad estilística y conceptual.

La carrera profesional de Jordi Tell no puede entenderse desligada de su militancia política republicana, nacionalista y progresista. Militancia y acti-

vismo que persiste a lo largo de toda su vida y que le permite establecer contactos internacionales, entre los cuales destacan la amistad con el estadista alemán Willy Brandt o el primer secretario general de la ONU Trygve Halvdan Lie. Mantiene igualmente una intensa actividad epistolar con políticos catalanes de la talla de Josep Tarradellas y su compromiso político activo, en Cataluña con Esquerra Republicana y, en su nueva patria noruega, con en el Sosialistisk Folkeparti.

Una vida donde la profesión y el compromiso político se entrelazan y retroalimentan.

JORDI TELL, FORMACIÓN Y PRIMER EXILIO

Jordi Tell nace en 1907 en el seno de una familia de la burguesía acomodada de Barcelona. Su padre, notario y abogado, es una personalidad en la Barcelona del momento: presidente de la Acadèmia de Jurisprudència i Legislació (1912-1914), decano del Col·legi Notarial de Barcelona (1917-1919) y autor de numerosas obras jurídicas.

Jordi Tell se titula arquitecto en 1931, el mismo año de la proclamación de la República y del nacimiento del Grup d'Arquitectes i Tècnics Catalans pel Progrés de l'Arquitectura Contemporània (GATCPAC), grupo promotor de una arquitectura de vanguardia ligada a las corrientes europeas del momento e ideología política republicana y progresista liderados por Josep Lluís Sert.¹ Tell no duda a la hora de escoger la arquitectura social, moderna y europea como vía de expresión de sus anhelos. Probablemente, su carácter indómito y refractario a las etiquetas no le permite asociarse al grupo, pero igualmente practica una arquitectura de raíz moderna desde sus primeras obras. La Casa Humedas en Bellaterra (1931) y la piscina y campo de deportes para la Urbanización de Valldoreix (1933) son buenas muestras.

En paralelo a su carrera profesional, Jordi Tell inicia la militancia política en el Partit Nacionalista Català, del cual es nombrado candidato en las elecciones al Ayuntamiento de Barcelona en 1934. Su apoyo al gobierno de la Generalitat y su presidente Lluís Companys en la insurgencia catalana de 1934 contra la deriva totalitaria de la República española, conocida como a Hechos de Octubre, le supone el exilio.

¹ DOMÈNECH, Gemma; GIL, Rosa Maria. *Un nou model d'arquitectura al servei d'una idea de país*. Barcelona: Fundació Josep Irla-Duxelm, 2010. AAVV, *El g.a.t.e.p.a.c. y su tiempo. Política, cultura y arquitectura en los años treinta*. Barcelona: V Congreso Docomomo Ibérico, 2005.



Figura 1. Casa Humedas, Bellaterra, Cerdanyola, 1931.
(Fotografía: G. Domènech).

Jordi Tell escoge Berlín. Llega a finales de octubre de 1934 y pronto entra a formar parte del despacho de Hans Poelzing (Berlín, 1869-1936), director del departamento de Arquitectura de la Academia de las Artes de Prusia en Charlottenburg (después, Escuela de Bellas Artes de Berlín) y profesor en la Universidad Técnica de Berlín. A su lado ampliará su formación en arquitectura moderna.

Más allá de las relaciones profesionales entorno al despacho de Poelzing, en Berlín Jordi Tell frecuenta el círculo catalán conformado entorno al periodista Eugeni Xammar (1888-1973), una de las grandes figuras del periodismo catalán del momento. Establecido en Berlín desde 1922, Xammar actúa como agregado de prensa en la embajada de la República Española y envía crónicas diversos periódicos catalanes, españoles y americanos, donde narra el ascenso del nazismo y la llegada de Hitler al poder.²

² XAMMAR, Eugeni. *L'ou de la serp*. Barcelona: Quaderns Crema, 1998. XAMMAR, Eugeni. *Seixanta anys d'anar pel món. Converses amb Josep Badia i Moret*. Barcelona: Quaderns Crema, 1991.

En Berlín les sorprende el golpe de estado del General Franco contra la República y, con la ayuda del violoncelista Ricard Boadella³ y del periodista Jaume Gascon,⁴ miembros también del grupo catalán formado entorno a Xammar, detienen el intento sedicioso de someter al fascismo español la embajada de la República y provocan el cambio de embajador. El relato de los hechos aparece dos años después en la prensa catalana, cuando otra gesta de Tell lo catapulta a las principales portadas: «Una de les primeres coses que féu Jordi Tell a Alemanya, el juliol del 1936 en esclatar la sublevació, fou posar-se a les ordres de l'Ambaixada espanyola i allí, en l'edifici de la mateixa va intervenir amb altres catalans que es trobaven a Berlín i en forma força violenta contra els qui es resistien a l'Ambaixada a reconèixer el Govern de la República i volien posar-se al costat dels feixistes.»⁵

En una Alemania que pronto reconocerá el gobierno del general Franco, la fidelidad a la República es motivo de sospecha y persecución sin concesiones, y los hechos sucedidos en la embajada española no pasan desapercibidos. A pesar de haber sido nombrado vicedónsul de la República Española en Hamburgo y poder disfrutar de inmunidad diplomática, Jordi Tell es detenido hasta en ocho ocasiones en los siguientes siete meses. La más espectacular es sin duda la del 28 de octubre. Después de una segunda detención y estancia de cuatro días en los calabozos de la Gestapo, y aconsejado por el embajador español Rovira decide salir del país. Tras conseguir la garantía del Ministerio de Negocios Extranjeros del Reich para salir de Alemania y volver a Barcelona, toma el único vuelo directo de Berlín con el extranjero, el vuelo Berlín-Amsterdam, y «en pleno vuelo llamaron [las autoridades alemanas] por radio y me hicieron bajar en Hannover». De Han-

³ Ricard BOADELLA I SANABRA (Barcelona, 1912-1977). Violoncelista. A los dieciséis años debutó en el Palau de la Música Catalana con la orquesta sinfónica de Eduard Toldrà y dos años después, lo hizo como solista. En julio de 1936 está ampliando sus estudios musicales en Berlín. En marzo de 1937 es detenido por la Gestapo y trasladado al penal coruñés donde permanece un año, luego es trasladado al campo de concentración de Rianxo. A la salida, retoma su carrera musical con conciertos en las principales salas internacionales. DOMÈNECH I CASADEVALL, Gemma. «Els catalans de la cel·la 17». *Sàpiens*, n.º 182, 2017, pp. 40-46.

⁴ Jaume GASCON I RODÀ (Sant Feliu de Pallerols, 1904-Girona, 2005). Periodista y traductor. En los años veinte y treinta vive en París, Londres y Berlín trabajando como corresponsal de diversos medios de comunicación catalanes y americanos. Tras su detención en Berlín y encarcelamiento en la prisión de A Coruña, en 1940 se establece en Girona donde trabajará el resto de su vida como traductor. Al final de su vida publica sus memorias de juventud. GASCON RODÀ, Jaume. *Memòries d'un periodista català (1904-1940)*. Olot: Institut de Cultura, 2006.

⁵ Dos años después de los hechos, cuando Jordi Tell será noticia de nuevo, el periódico *La Humanitat* recoge los hechos sucedidos en Berlín. «Jordi Tell, arquitecte català, aconsegueix alliberar-se del jou feixista», *La Humanitat*, 28.10.1938, p. 2.

nover lo conducen, el secretamente, a Berlín. La gravedad del momento la expone años después el propio Tell: «Entonces desaparecí del mapa. Por suerte pude dejar una carta a una señorita, compañera de viaje, para que la dejase en la Embajada Española en Holanda y esto, probablemente me salvó la vida, puesto que poco después en «L'Humanité» salía publicada la desaparición de un diplomático español en Alemania». ⁶ Tell pasa 20 días incomunicado en la cárcel y es liberado. A esta siguen varias detenciones más, hasta producirse la definitiva en marzo de 1937. En el mismo mes son detenidos también Boadella y Gascón. Tras más de una semana en el cuartel general de la Gestapo de Alexanderplatz son entregados a Franco.

A CORUÑA. RETORNO FORZOSO

El traslado desde Berlín se efectúa en tren hasta el puerto de Bremen y, desde allí en el barco de carga Hermes hasta A Coruña, donde ingresan en el penal provincial. Un viaje de nueve días en los que Tell no viaja solo. Forma parte de un grupo de seis jóvenes detenidos y encarcelados meses atrás por el apoyo expresado a la República española. Además de los citados Ricard Boadella y Jaume Gascon, están el empresario hotelero barcelonés Miquel Albareda, ⁷ el abogado santanderino José Luis García Obregón y el madrileño de origen alemán Carlos Auernheimer. Los testimonios memorialísticos de Jaume Gascon y Miquel Albareda, y la correspondencia de Jordi Tell con su familia, permiten rehacer la crudeza de los momentos pasados. ⁸

La situación de su familia, afín al gobierno de Burgos y en especial la de su cuñado: Ignacio Janer, abogado destinado al cuerpo jurídico del ejército franquista, facilitan que tras quince meses de prisión sea puesto en li-

⁶ «Un español del exilio. Jordi Tell, presidente del PPS de Noruega». *Personas*, n.º 159. 30.10.1976, pp. 54-56.

⁷ Miquel ALBAREDA I CAMPANY (Palma, 1906-Barcelona, 1965). Propietario del Hotel Bristol de Barcelona. Deportista y fotógrafo amateur. El alzamiento militar de julio de 1936 le sorprende en Berlín durante un viaje y decide no regresar. En enero de 1937 es detenido por la Gestapo e internado en la prisión de Múnich. Dos meses después es enviado al penal de A Coruña y luego obligado a alistarse al ejército. Al final de la guerra regresa a Barcelona y continua con su negocio hotelero. Es conocida su participación en las redes de evasión de judíos que pasan por Barcelona huyendo del horror nazi. DOMÈNECH I CASADEVALL, Gemma. «Els catalans de la cel·la 17». *Sàpiens*, n.º 182, 2017, pp. 40-46.

⁸ Archivo Familia Albareda. Miquel ALBAREDA, «*Tagebuch eines politischen gefangenen* (Diario de un preso político). GASCÓN RODÀ, Jaume. *Memòries d'un periodista català (1904-1940)*. Olot: Institut de Cultura, 2006. Archivo Familia Tell.

bertad. Una libertad condicional y condicionada: debe permanecer en A Coruña en espera de ser llamado a filas por el ejército franquista.

A la salida de la prisión se reencuentra con José Caridad Mateo (Betanzos, 1906-México D. F., 1996) amigo y compañero de estudios en la Escuela de Arquitectura de Barcelona.

José Caridad Mateo fue el introductor de la arquitectura racionalista en Galicia y disfrutó de una esplendorosa carrera durante la República (arquitecto de la Cámara de la Propiedad Urbana de A Coruña, fundador del Colegio de Arquitectos de León, Asturias y Galicia y secretario de la delegación de A Coruña). Su defensa de la legalidad democrática, su apoyo al Estatuto de Autonomía de 1936 y su participación como interventor del Partido Galeguista en las elecciones, le habían comportado la expulsión de su cargo a la Cámara de la Propiedad Urbana, la persecución y el encarcelamiento después del 18 de julio de 1936. José Caridad Mateo era hijo del general Rogelio Caridad Pita, gobernador militar de La Coruña fiel a la República, fusilado por los fascistas el 9 de noviembre de 1936.⁹ Durante el verano de 1938, José Caridad Mateo ya reintegrado a la vida civil, ofrece a Tell la posibilidad de trabajar en su despacho, en el que se están gestando las que serán las obras más representativas de la nueva arquitectura en Galicia: el bloque de viviendas de la calle Emilia Pardo Bazán en A Coruña y la Casa Camarés en Oleiros. Dos obras que demuestran la adscripción total y absoluta de su autor al nuevo estilo, una actitud progresista que va más allá del lenguaje formal utilizado y que alcanza también al mismo concepto de vivienda. Un pensamiento político y una visión de la arquitectura plenamente compartidos por Jordi Tell, que encuentra en el despacho de Caridad Mateo el espacio idóneo para volver a la arquitectura y desplegar una propuesta considerada como una de las obras emblemáticas del nuevo estilo en Galicia.¹⁰

Sobre un pequeño promontorio que domina la playa de Santa Cristina en Oleiros, Jordi Tell proyecta, en plena armonía con el paisaje que la rodea, la Casa Cervigón.¹¹ Un proyecto en el cual está presente todo el repertorio

⁹ MARTÍNEZ SUÁREZ, Xosé Lois. «Arquitectura y república en Galicia: José Caridad Mateo. Arquitecto hispano-mexicano», en Juan Ignacio del Cueto Ruiz-Funes y Henry Vicente Garrido (editores): *Presencia de las migraciones europeas en la arquitectura latinoamericana del siglo XX*, Ciudad de México: Universidad Autónoma de México. Facultad de Arquitectura, 2009, pp. 307-324.

¹⁰ *Ibid.* MARTÍNEZ SUÁREZ, Xosé Lois. «2 viviendas racionalistas en Oleiros». *Obradoiro. Revista de arquitectura y urbanismo*, n.º 9, 1984, pp. 45-49.

¹¹ Archivo Concello de Oleiros. «Finca de recreo en Santa Cristina», Jordi Tell, septiembre 1938.

de la arquitectura moderna: las cubiertas planas, el predominio de la horizontalidad (a partir del agrupamiento de las aberturas, las barandillas y el uso de grandes cornisas), el cuerpo cilíndrico marcando la esquina e integrando las dos fachadas, la torre de la azotea destacando este eje, las ventanas en ojo de buey, etc. Modernidad también presente en el mobiliario original conservado. La puerta de entrada, con una vanguardista composición con ojos de buey, la escalera de caracol y su barandilla donde se combinan elementos modernos como el vidrio y el acero inoxidable, los armarios del comedor con cierres de guillotina y el diseño de la chimenea, son los elementos más destacables. La vivienda, que consta de planta baja, piso y terraza mirador, presenta una distribución interior sencilla que como es propio de esta arquitectura de vanguardia, busca la comodidad de sus habitantes mediante amplias estancias luminosas y abiertas al paisaje que rodea la casa. La Casa Cervigón, que después de veinte años de abandono ha sido restaurada recientemente, es considerada unánimemente por la crítica como una de las obras más significativas de la arquitectura racionalista en Galicia. Como tal ha sido inscrita en el inventario de arquitectura racionalista, el Catálogo del Docomomo Ibérico.



Figura 2. Casa Cervigón, Oleiros, 1938 (Fotografía: G. Domènech).

El 15 de setiembre de 1938 Jordi Tell es llamado a filas. La movilización afecta también a José Caridad Mateo. Con la intención de cumplir con la obligación militar «Fuimos a un cuartel de Lugo y nos dijeron que volviéramos a la semana siguiente porque no había ni armamento ni uniformes. Prácticamente nos dejaban en libertad», recordaba Jordi Tell casi cuarenta años después.¹² Después de esto, la madrugada del 19 de octubre de 1938, junto a Rogelio, hermano de José Caridad, y con la ayuda de cuatro marineros, abandonan España a bordo de un barco de pesca para desembarcar cuatro días después en el puerto de Brest (Francia). De los veintisiete hombres que conformaban la expedición, doce pasarán a zona republicana y quince volverán a Galicia.¹³ Desde Brest, Jordi Tell se traslada a París, donde según su propio testimonio «tuve que dar la cara, y esto me convirtió en casi un héroe».¹⁴ Los periódicos catalanes publican en primera página la gesta de Jordi Tell anticipándose a su llegada a Barcelona.¹⁵

MISIÓN NORUEGA Y SEGUNDO EXILIO

Cuando Jordi Tell y José Caridad Mateo el 30 de octubre de 1938 llegan a Barcelona tienen la intención de ingresar en el ejército republicano. Pero mientras que José Caridad ingresa en el Cuerpo de Aviación y es enviado a construir improvisadas pistas de aterrizaje cerca de los frentes de batalla, para Jordi Tell el gobierno de Álvarez Vayo tiene otros planes: es nombrado Encargado de Negocios de la embajada española en Oslo y enviado rápidamente a Noruega.

¹² «Un español del exilio. Jordi Tell, presidente del PPS de Noruega». *Personas*, n.º 159, 30-10-1976, p. 54-56.

¹³ Las crónicas publicadas en la prensa de la época, la Causa Militar abierta a los protagonistas (conservada en el Archivo Militar de La Coruña) y las investigaciones sobre el movimiento libertario en Galicia llevadas a cabo por los historiadores Dionisio Pereira y Eliseo Fernández, permiten rehacer el episodio. «Set presoners republicans aconseguen fugir de La Corunya i s'apoderen de dues xalupes rebels», *La Humanitat*, 26.10.1938, p.1. «L'odissea de Jordi Tell», *Diari de Catalunya*, 28.10.1938, p.1. «Jordi Tell, arquitecte català, aconseguix alliberar-se del jou feixista», *La Humanitat*, 28.10.1938, p. 2. «Les aventures d'un català», *La Publicitat*, 30.10.1938, p.1. PEREIRA, DIONISIO; FERNÁNDEZ, ELISEO. *O Movimento Libertario na Galiza (1936-1976)*. Vigo: Ed. A Nosa Terra, 2006.

¹⁴ «Un español del exilio. Jordi Tell, presidente del PPS de Noruega». *Personas*, n.º 159, 30-10-1976, pp. 54-56.

¹⁵ «Set presoners republicans aconseguen fugir de La Corunya i s'apoderen de dues xalupes rebels», *La Humanitat*, 26.10.1938, p. 1. «L'odissea de Jordi Tell», *Diari de Catalunya*, 28.10.1938, p.1. «Jordi Tell, arquitecte català, aconseguix alliberar-se del jou feixista», *La Humanitat*, 28.10.1938, p. 2. «Les aventures d'un català», *La Publicitat*, 30.10.1938, p. 1.

En la capital noruega, en estos meses finales de la guerra, trabaja en la organización de la ayuda humanitaria a la República y en tareas de espionaje militar informando al gobierno republicano de la ayuda militar que Hitler envía a Franco. En estas misiones colabora un joven alemán refugiado en Oslo con quien Tell ha trabado amistad: Herbert Ernst Karl Frahm, militante socialista fugitivo de los nazis que en aquella época ya era conocido en los círculos clandestinos con el nombre que le llevará a la fama como uno de los estadistas clave de su país: Willy Brandt.

Noruega reconoce el gobierno de Franco el 1 de mayo de 1939, con este acto quedaba desmantelada la representación diplomática que Jordi Tell ejercía en el país escandinavo. A pesar de esto, decide quedarse en Oslo y buscar trabajo; la mejor opción para alguien comprometido con la República y declarado en rebeldía por el General Franco tras la fuga protagonizada con los hermanos Caridad Mateo. Sin abandonar el Spania-Komite y por tanto la ayuda a los republicanos desplazados, retoma su carrera de arquitecto: se inscribe en la Asociación Noruega de Arquitectos (MNLA) y comienza a trabajar como ayudante en el despacho del arquitecto noruego Hjalmar Severin Bakstad.

La tranquila vida que lleva a la capital noruega podemos reconstruirla gracias a las cartas que bajo la falsa identidad de Alejandro escribe a su madre. Trabaja de arquitecto por las mañanas, pinta retratos por encargo por las noches, se reúne con los amigos y cuando puede juega al tenis o esquí. A pesar de los más de dos mil quinientos kilómetros que lo separan de España, el gobierno de Franco no lo había olvidado. El 26 de agosto de 1939, su vida en Oslo es objeto de un informe de los servicios de vigilancia españoles. Por tanto, cuando los peores pronósticos se cumplen y, el 9 de abril de 1940, Hitler ocupa Noruega, la situación para Jordi Tell, fugado de la España de Franco, es comprometida. Los informes que Jordi Tell y Willy Brandt han estado enviando los últimos días de la guerra sobre la ayuda que Hitler estaba ofreciendo al bando fascista, con la caída de Barcelona son requisados por las tropas de Franco. Esta información es entregada a las autoridades alemanas, que considerarán Jordi Tell un espía. Con la ocupación de Noruega, Jordi Tell es detenido y recluido en la comisaria y prisión de MØllergata, donde comparte celda con Halvard M. Lange, más tarde ministro del gobierno noruego. Pocos meses después de su detención y tras simular una enfermedad pulmonar, en noviembre, Jordi Tell consigue huir. Para la evasión cuenta con la ayuda el obispo luterano de Oslo Berggrav, famoso por sus actividades en la resistencia durante la ocupación nazi.¹⁶

¹⁶ DOMÈNECH CASADEVALL, Gemma. *Tell. El llop solitari de l'exili català (1907-1991)*. Barcelona: Duxlem-ICRPC, 2015.

DE ESTOCOLMO A MÉXICO

Tras la fuga, y en compañía de la noruega Ella Bjerknes, cruza la frontera sueca para instalarse en Estocolmo gracias a la hospitalidad de amigos que se habían refugiado antes, uno de ellos es Willy Brandt que ejerce de testigo en la boda que celebra la pareja «es va presentar amb unes flors pansides per a la núvia que va dir que havia collit en un parc.»¹⁷

En Estocolmo Jordi Tell hace la vida propia de un refugiado. Sin papeles ni trabajo, relacionándose únicamente con otros fugitivos del régimen de Hitler. En los meses pasados en Estocolmo, su máxima preocupación es preparar la salida de Europa. El Gobierno Sueco desestimando la petición de extradición alemana, da pasaporte sueco a la pareja, que el 10 de abril sale de Estocolmo iniciando un periplo espectacular que les llevará a atravesar medio mundo. Desde Estocolmo cruzan la URSS, Japón y Estados Unidos, hasta llegar a México el 16 de junio de 1941. Viaje que avanzan en la correspondencia mantenida con la madre del arquitecto, una carta que una vez más muestra su carácter dado a convertir las dificultades en oportunidades escribe: «En fin, tendré la oportunidad de ver países i climas para mi desconocidos y además usted sabe lo que de magico tiene para mi lo aventuresco y desconocido».¹⁸

Aunque Suecia le ofrecía la posibilidad de asilo, las facilidades dadas por el gobierno mexicano a los refugiados republicanos eran mayores. Su presidente, Lázaro Cárdenas, a finales de 1938 ya había ofrecido refugio a sesenta mil españoles en caso de que la República perdiera la guerra. Un ofrecimiento que reitera en varias ocasiones en los meses sucesivos. México, el único país que nunca reconocerá el gobierno de Franco, acoge con los brazos abiertos los vencidos de la Guerra Civil y les da la condición de asilados políticos. No en vano México será el segundo país, después de Francia, en número de republicanos exiliados.

Pero la verdadera razón de los más de dos meses de viaje es otra. Mucho más importante. En México vive su único hijo, Jordi, a quien no ve desde antes de la guerra española: «Estoy preparando el viaje y confío antes de dos meses poder abrazar a Jorgito de su parte y de la mía», confesaba a su madre el 23 de diciembre de 1940.¹⁹ A comienzos de la guerra, su primera esposa, Elia Fernández de la Reguera, de quien Tell había divorciado en 1933, se lleva al hijo fuera de Barcelona para protegerlo de la violencia que vive la

¹⁷ ARASA, Daniel. «Tell, l'«espia» amic de Willy Brandt», *50 històries catalanes de la Segona Guerra Mundial*. Barcelona, Laia Libros, 1998, pp. 39-41.

¹⁸ Archivo Familia Tell (Noruega). Carta de Jordi Tell a Teresa Novellas, 23.12.1940.

¹⁹ Archivo Familia Tell (Noruega). Carta de Jordi Tell a Teresa Novellas, 23.12.1940.

ciudad. Desde Francia, gracias al origen mexicano de la madre el niño, viaja a México y allí reside con la familia materna hasta el año 1941, cuando llega el padre.

Establecido en Ciudad de México comienza a trabajar como arquitecto en la compañía *Construcciones Bertran Cusiné, S.A* y *El Águila*, ambas de los catalanes José y Jerónimo Bertran y Cusiné. México, un país en crecimiento y expansión en estos años, ofrece buenas perspectivas profesionales a los arquitectos republicanos que llegan. Aprovechando esta bonanza, a principios de 1942 decide establecerse por su cuenta primero sólo como constructor y, pocos meses después, cuando su hermano le envía el título desde Barcelona, también como arquitecto. Desconocemos el éxito de la empresa. La falta de documentación conservada no nos ha permitido encontrar ninguna obra salida de este despacho. Sin embargo, una buena prueba de que tan sólo nueve meses después de llegar las cosas le empiezan a ir bien son las vacaciones que pasa con la familia a Acapulco, que describe a su madre por carta: «Pasé cinco días de vacaciones en Acapulco en el mar, Jordió vino con nosotros y disfrutó y nadó hasta saturarse».²⁰ Sin abandonar el despacho de arquitecto y constructor, en septiembre de 1942 amplía el horizonte profesional. Asociado a Josep Maria Xammar y Sala, compañero de militancia política en Barcelona, crean Curvomex, empresa de decoración y fabricación de muebles. Tres años después comienza un nuevo negocio, como administrador de Indomex, una firma dedicada a la importación y venta de confección.

Aparte de su carrera profesional de arquitecto, en México Jordi Tell puede retomar el contacto con los viejos amigos del antiguo Partit Nacionalista Català y de Estat Català y vuelve al combate político.

NUEVA MISIÓN NORUEGA

La vida más o menos apacible del arquitecto catalán da un nuevo giro de ciento ochenta grados cuando en 1946, finalizada la Segunda Guerra Mundial, el gobierno de la República Española en el Exilio se reorganiza y lo nombra representante en los países nórdicos y vuelve a Noruega.

En diciembre de 1946, con pasaporte diplomático de «Delegado diplomático oficioso en Noruega» firmado por el ministro de Estado de la República Española, José Giral, zarpa del puerto de Veracruz con destino a Oslo. La decisión no debió ser fácil. Dejar México significaba dejar a Jordi, el

²⁰ Archivo Familia Tell (Noruega). Carta de Jordi Tell a Teresa Novellas, 19.03.1942.

hijo reencontrado pocos años antes. Pero Noruega representa para su mujer Ella Bjerknes el regreso a casa y la seguridad económica del negocio familiar. Para él, la vuelta a la carrera diplomática y la entrada en la primera línea del juego político.

Llegado a Oslo en enero de 1947 retoma los contactos con el círculo del Spania Komite y organiza la representación de la República en el país escandinavo, con frecuentes viajes a Suecia y Holanda, tal como certifican los sellos de su pasaporte. Como delegado diplomático oficioso, Tell trabaja intensamente y de forma desinteresada en la ayuda de los republicanos exiliados (recogida de fondos, envío de comida y ropa a los desplazados, organización de colonias infantiles, etc.) y en el reconocimiento del gobierno de la República en el exilio por parte de las democracias norte-europeas.²¹

Un año después, en 1948, es integrante de la delegación oficial del Gobierno de la República Española ante la Asamblea de las Naciones Unidas que en octubre de aquel año se reúne en París. A la tríada que forma con Manuel Serra i Moret y Jesús Galíndez, Jordi Tell aporta ni más ni menos que la amistad con la máxima autoridad de la Asamblea, Trygve Halvdan Lie. Los dos hombres se habían conocido en Oslo, cuando Tell organizaba la ayuda humanitaria y estratégica en pro de la República y Lie formaba parte del gobierno laborista del país escandinavo. Tras presidir la Delegación noruega en la Asamblea General de la ONU, celebrada en enero de 1946 en Londres, el 2 de febrero del mismo año Lie es elegido Secretario General de la Organización de las Naciones Unidas (cargo del que dimitirá en 1952). En los dos meses pasados en París, Tell, Galíndez y Serra i Moret, trabajan junto al Gobierno Albornoz para derribar el franquismo desde el frente internacional.

Con un éxito a medias, puesto que sólo consiguen la ratificación del rechazo expresado en la Asamblea General de 1946 al ingreso de la España de Franco en el organismo internacional, pero no la aprobación de las sanciones económicas que podían haber hecho caer la dictadura, y después de dos meses en París Jordi Tell vuelve a Sarposborg y continúa la labor diplomática contra el gobierno de Franco. De las gestiones mantiene puntualmente informado a Manuel Serra i Moret, con quien mantiene una larga correspondencia. Unas cartas conservadas en el Archivo del Pavelló de la República (Barcelona) que nos permiten captar el pensamiento político de Tell y el trabajo que hace desde Noruega para el restablecimiento de la democracia.²²

²¹ Su trabajo se puede seguir en el archivo del gobierno de la República en el Exilio, conservado en la fundación privada: Fundación Universitaria Española (Madrid).

²² Arxiu CRAI Biblioteca Pavelló de la República (Universitat de Barcelona)

Dos años después, el 4 de noviembre de 1950, la España de Franco es aceptada en la ONU. Se desvanece el sueño del restablecimiento de la democracia y, de paso, desaparecen para los exiliados las posibilidades de un retorno a corto plazo. El desencanto es total y absoluto en las comunidades republicanas esparcidas por el mundo. Jordi Tell, derrotado en su lucha para detener el franquismo desde el terreno internacional, canaliza el desencanto mediante un cambio personal radical: abandona las tareas diplomáticas, la familia y la seguridad económica de la ciudad de Sarpsborg donde vive y se recluye en un pequeño islote (Hvaler) en el estrecho de Skagerakk, al sur de Noruega, donde vivirá sin luz eléctrica ensayando una vida naturista.

Jordi Tell, con una nueva pareja, Rigmor M. Olsen (1930-2013), pasarán diez años en el islote con cortas estancias invernales en Oslo para trabajar en diversas tareas, básicamente despachos de ingenieros y arquitectos, con el objetivo de conseguir recursos que les permitan seguir en Hvaler la vida naturista que desean. Entusiasta de la naturaleza y preocupado por la ecología, adecua la vieja cabaña existente como espacio confortable usando materiales que el mar lleva a las costas de la isla (para la mesa del comedor por ejemplo, utiliza un viejo timón de barco) en una perfecta comunión con el entorno y, en otros casos, reciclando materiales de carácter más industrial: en la cocina, forra una de las paredes con cientos de etiquetas extraídas de los envases de comida y la otra con cajas vacías de botellas de vino y licor.

En Hvaler Tell pinta, pesca y cultiva la naturaleza... A pesar del alejamiento de la civilización que supone la vida en Hvaler, mantiene el contacto con algunos (pocos) amigos y la familia. Hvaler no significa la reclusión total ni la renuncia absoluta. A lo largo de los años que pasa mantiene correspondencia con Serra i Moret y con otras figuras del exilio catalán.²³

EL NO RETORNO

En el verano de 1964 Jordi Tell visita Cataluña y plantea la posibilidad de un retorno que ensaya en el verano de 1965. La experiencia no debió de ser todo lo satisfactoria que se esperaba. A la todavía difícil situación política que vive Cataluña a mediados de los sesenta, cabe añadir su situación profesional. Como tantos hombres y mujeres de su generación, acabada la guerra, Jordi Tell había sido expulsado de su profesión. Con la intención de castigar y, sobre todo, intimidar a los vencidos, el fascismo victorioso em-

²³ Arxiu CRAI Biblioteca Pavelló de la República (Universitat de Barcelona). Fondo Manel Serra Moret.

prendió una sistemática eliminación de la esfera pública de todos aquellos profesionales que habían trabajado para la República. Miles de personas (maestros, médicos, abogados, funcionarios, arquitectos, etc.) fueron apartados de su puesto de trabajo de forma temporal o permanente. Jordi Tell fue uno de ellos. En 1942 es sancionado por la Dirección General de Arquitectura con la «Suspensión total en el Ejercicio público y privado de la profesión en todo el territorio nacional, sobre posesiones y protectorado». La cuarta sanción más grave de las once previstas por el Ministro de Gobernación Ramón Serrano Suñer en las *Normas para la depuración de la conducta política y social de los Arquitectos*. Estas iban de la amonestación privada o pública, multas económicas o la inhabilitación para cargos directivos o de confianza, hasta la suspensión del ejercicio profesional en determinados lugares o todo el territorio del Estado, por una duración determinada, indeterminada o perpetua. Jordi Tell comparte sanción con veintidós colegas, entre ellos sus amigos José Mateo, Bartomeu Agustí Vergés y Ricard Ribas Seva.²⁴

La suspensión profesional, de facto, comportaba no poder trabajar como arquitecto durante el tiempo que establecía la sanción. En su caso no lo era a perpetuidad, como los casos más graves, pero tampoco lo era por un tiempo determinado. Lo era de forma indefinida, es decir, hasta que por alguna razón desconocida pudiera ser revocado. Un periodo indefinido que podía hacerse eterno. Si bien la mayoría de los arquitectos expulsados de la arquitectura en 1942 ya están en el exilio, esta sanción imposibilita la vida a los que quedan en España ya la vez dificulta enormemente el retorno de los exiliados. Sin duda, en el caso de Tell esta suspensión profesional explicaría el no retorno a Cataluña antes de la jubilación. La imposibilidad de firmar proyectos y dirigir obras coloca a los arquitectos sancionados a merced de despachos que aprovechan su talento y formación en beneficio de los arquitectos adeptos al régimen que, sin ninguna sanción, gozan ya de una posición bastante ventajosa en la profesión.

JORDI TELL, ARQUITECTO NORUEGO

En 1961 Jordi Tell había regresado al continente y a una vida más convencional. Instalado en Dilling, trabaja en la oficina del arquitecto provincial de Østfold. A partir de 1964, la familia se instala en Moss, en la región de

²⁴ DOMÈNECH, Gemma, «La depuració político-social dels arquitectes», en A. Segura, A. Mayayo y T. Abelló (dirs.): *La dictadura franquista. La institucionalització d'un règim*. Barcelona: Edicions i Publicacions de la Universitat de Barcelona, 2012, pp. 270-282.

Østfold (al sur de Oslo) pero mantiene el espacio de libertad creado en Hvaler para pasar las vacaciones.

Tras el fallido intento de retorno definitivo de 1965, Jordi Tell arraiga en Noruega: se construye una casa y se centra plenamente en el trabajo. Siempre a la sombra del arquitecto Provincial de Østfold, construye innumerables equipamientos públicos, especialmente de carácter asistencial (hospitales, sanatorios mentales y escuelas especiales). El hecho de que los proyectos no estén firmados por sus autores y que consten como obras de la Fylkesarkitektur de Østfold (Oficina Provincial de Arquitectura) imposibilita confeccionar a ciencia cierta el catálogo de las obras proyectadas por Jordi Tell en estos trece años de carrera. Una de las obras que hemos podido identificar es el Veum Mentalsykehus, el hospital de enfermos mentales cerca de Friedrikstad que con algunas ampliaciones todavía hoy presta servicio. El complejo lo forman un conjunto de edificios diseñados según los cánones de la arquitectura racionalista (cubiertas planas, prevalencia de la línea horizontal, buena ventilación, etc.) adaptados plenamente al modelo sanitario nórdico en el tratamiento de las enfermedades mentales (espacios abiertos y en contacto con la naturaleza).



Figura 3. Hospital Mental de Veum, Friedrikstad, 1961-1974
(Fotografía: G. Domènech).

La implicación de Jordi Tell en la sociedad de acogida, que le había reconocido la ciudadanía en 1953, va más allá de su trabajo como arquitecto público. A principios de los 1970 vuelve a la política activa y preside la agrupación del condado de Østfold del Sosialistisk Folkeparti, escisión del partido socialista noruego. Actividad que desarrolla con un ojo puesto en Cataluña: está suscrito a prensa catalana y mantiene una intensa actividad epistolar, entre otros, con los líderes socialistas Manuel Serra i Moret y Josep Pallach, así como con el presidente de la Generalitat Josep Tarradellas, todos destacados dirigentes políticos en el exilio.²⁵

En 1974 se jubila de la Oficina de Arquitectura Regional de Østfold. Este hecho coincide con la efervescencia e intensidad política del final de la dictadura en Cataluña, factor que provoca un nuevo acercamiento a su país de origen de este noruego de adopción. Será el acercamiento definitivo. A partir de entonces alterna la residencia entre Cataluña y Noruega. Sigue de cerca, y de primera mano con una correspondencia frecuente, el retorno del Presidente Tarradellas del exilio y la recuperación de las instituciones de autogobierno catalán.

En enero de 1975 se produce revocación de la depuración profesional impuesta por el franquismo y tres años después es readmitido en el Colegio de Arquitectos de Cataluña. A partir de entonces, y como muestra de la satisfacción que siente, firma siempre como arquitecto colegiado en Noruega y en Cataluña.

Con un pie en Cataluña y el otro en Noruega, donde pasa la mayor parte del año, Jordi Tell no pierde detalle de la actualidad política. Después de unos años de intenso acercamiento y colaboración con el socialismo catalán, a principios de los ochenta reorienta la lucha por la causa mediante su apoyo a Esquerra Republicana de Catalunya (ERC). Sin embargo, cabe decir que los últimos años, el viejo luchador, aquejado por crecientes problemas de salud, los pasa más como espectador que como el gran actor secundario que fue de la política catalana. Jordi Tell muere en 1991 en la localidad noruega de Fredrikstadt a los 84 años.

²⁵ Arxiu CRAI Biblioteca Pavelló de la República (Universitat de Barcelona). Fondo Manel Serra Moret. Arxiu Montserrat Tarradellas i Macià.

EL IMAGINARIO ESPAÑOL COMO ELEMENTO COHESIVO: HISPANIDAD EN LA DANZA DE BUENOS AIRES EN EL CONTEXTO DEL PERONISMO Y EL FRANQUISMO¹

EUGENIA CADÚS. Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas.
Universidad de Buenos Aires

INTRODUCCIÓN

Durante el primer peronismo (1946-1955) se llevó a cabo una nueva modalidad de impulsar las políticas públicas: la planificación como la herramienta privilegiada para organizar e implementar las acciones del programa de gobierno. «[E]l plan se presentaba como una herramienta de trabajo y, al mismo tiempo, como un medio de comunicación política y de construcción de poder».² Así, se implementaron en 1946 y 1952, el Primer y el Segundo Plan Quinquenal. En este contexto, se realizó por primera vez en la Argen-

¹ Este artículo se enmarca en los proyectos de I+D+i titulados *Ballets Españoles (1927-1929): una compañía de danza para la internacionalización del arte moderno* (ERC2018-092829); *Tras los pasos de la Sífide. Una historia de la danza en España, 1836-1936* (PGC2018-093710-A-I00). Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, Agencia Estatal de Investigación y Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER) de la Unión Europea. El escrito está realizado en el marco de una estancia que fue posible gracias a la Beca UBAINTE docentes, programa de becas para la movilidad académica internacional de docentes de la Universidad de Buenos Aires.

² BERROTARÁN, Patricia. «La planificación como instrumento: políticas y organización en el Estado peronista (1946-1949)», *Sueños de bienestar en la Nueva Argentina*, Buenos Aires, Imago Mundi, 2004, p. 18.

tina, una planificación cultural. Ambos planes incluían a la cultura pero fue en el segundo que se desarrolló en profundidad, explicitando su objetivo fundamental: «conformar una cultura nacional, de contenido popular, humanista y cristiano, inspirada en las expresiones universales de las culturas clásicas y modernas y de la cultura tradicional argentina, en cuanto concuerde con los principios de la doctrina nacional».³

En la planificación cultural del primer peronismo existe por lo tanto, una «tradición selectiva» tal como la define Raymond Williams, según quien la «tradición constituye una selección y reelección de aquellos elementos significativos del pasado, recibidos y recuperados, que representan no una continuidad necesaria, sino deseada. (...) este «deseo» no es abstracto sino que está efectivamente definido por las relaciones sociales generales existentes».⁴ A través de este proceso, la cultura que se promovió fue la «occidental y latina, a través de su vertiente hispánica».⁵

De este modo, en un primer momento, el peronismo definía la cultura a través de un linaje en concordancia con la noción de hispanidad del régimen español de Francisco Franco. Perón adoptó una estrategia cultural en la que intentó integrar la herencia hispánica y católica con la cultura argentina local como componentes centrales de la conciencia nacional. Tal como expone el historiador Raanan Rein:

Por Hispanidad entendemos Hispanismo en su versión más vigorosa, autoritaria y católica, tal como fuera adoptada por la derecha española desde la década de 1930 y luego por el régimen de Franco. Esta versión rechazaba el secularismo y las pautas extranjeras de naciones occidentales más poderosas [Gran Bretaña, Francia y los Estados Unidos] e intentaba enlazar a todos los pueblos de habla hispana juntos.⁶

El presente escrito constituye un acercamiento a la cuestión de la hispanidad en la planificación cultural del primer peronismo en concordancia con el franquismo durante la década de 1940, y cómo se evidencia en los espectáculos de danzas. Tal como explica Idoia Murga Castro, durante los '40, los estereotipos ligados al imaginario español, heredados del romanticismo y

³ *Segundo Plan Quinquenal*, Buenos Aires, Presidencia de la Nación, Subsecretaría de Informaciones, 1953, p. 97.

⁴ WILLIAMS, Raymond. *Sociología de la cultura*, Barcelona, Paidós, 1994, p. 174.

⁵ PERÓN, Juan Domingo. «Discurso del Presidente de la Nación, general Juan Domingo Perón a los intelectuales argentinos», 13 de noviembre de 1947.

⁶ REIN, Raanan. «Hispanidad y oportunismo político: el caso peronista», *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, Vol. 2, N° 2, 1991, s./p.

creados fuera de España, pasaron de ser aceptados como construcción cultural impuesta desde fuera a ser proyectados desde dentro de España como una autorrepresentación que se vinculaba con la recuperación y dignificación de lo popular para la construcción de la modernidad.⁷ En lo escénico esta construcción cultural se potenciaba y difundía ya que por un lado, aportaban «la verdad de lo corporal» y su valor emotivo, y acercaban la memoria compartida mediante el recurso del folclore; y por el otro, la presencia de la ficción no permitía olvidar que se trataba de una puesta en escena, un producto prefijado cargado de significado acerca de lo que España «era».⁸

El estereotipo se empleó como arma de cohesión interna frente al «otro» enemigo contra el cual el imaginario respaldaba y legitimaba una causa. Así, expone Murga Castro, en los '40 «lo español» tenía una doble proyección: dentro de España, como elemento de apropiación franquista, y fuera, como vínculo de resistencia para los exiliados republicanos. En este escrito, proponemos sumar a esta doble proyección, el vínculo cultural y político con la Argentina de la época. Así, este tercer aspecto de «lo español» funcionaría como elemento cohesivo en las danzas generando diversos diálogos entre España y Argentina, ambas identidades nacionales, sus estereotipos, y los vínculos de política exterior de estos países.

Con este objetivo, analizaremos diferentes casos: en primer lugar, haremos una breve mención a las visitas de artistas españoles a Buenos Aires a modo de contextualización, para luego centrarnos en las representaciones del imaginario español producidas desde la Argentina y sus instituciones oficiales, como los ballets que representaban el estereotipo español en las galas del 12 de octubre celebradas en el Teatro Colón; o producidas por agentes locales subvencionados por las políticas culturales del primer peronismo, tal es el caso de la creación del folclore de escenario nacional argentino de la mano de Angelita Vélez y Joaquín Pérez Fernández.

«EN BUENOS AIRES HAY TANTOS ESPECTÁCULOS ESPAÑOLES —SOBRE TODO HUBO— COMO HOJAS EN LOS ÁRBOLES»

Tal como explica Murga Castro, durante la década de 1940, España se encarnaba en los bailes y la música ligada a su estereotipo y su imaginario.

⁷ MURGA CASTRO, Idoia. «La esencia estética de lo nacional: españolada, folclore y flamenco», en M. D. Jiménez-Blanco (comisaria): *Campo cerrado. Arte y poder en la posguerra española 1939-1953* [cat. expo.], Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2016, p. 109.

⁸ MURGA CASTRO, 2016.

Bailar era una manera de mantener el vínculo con España. Así, por un lado, se recogía y reclamaba el legado de la danza española de éxito comercial de los años '20 y '30 y, por el otro, se fortalecían los vínculos populares de toda la comunidad exiliada.⁹ En este sentido, el recurso de representar obras ligadas al estereotipo de «lo español» fue llevado a cabo tanto por los artistas más comprometidos con la Segunda República como por aquellos que se pretendían «apolíticos», quienes también habían escapado de la guerra realizando giras fuera de España.¹⁰

De este modo, durante la época, numerosos artistas realizaron representaciones en Argentina. «En Buenos Aires hay tantos espectáculos españoles—sobre todo hubo—como hojas en los árboles»¹¹ escribía la crítica de danza Inés Malinow. Los Chavalillos fueron parte de esta escena y triunfaron en Buenos Aires bailando piezas como *Triana*, *Goyescas* y *Zorongo gitano*. Luego de su separación, continuaron presentándose de modo individual, Antonio por un lado, y Rosario por el otro. Malinow los recuerda como representantes del momento: «Fueron una parte del Buenos Aires del cuarenta, como el obelisco que recién se inauguraba, en una ciudad que los admiraba simplemente, como la flor del jacarandá, tan azul, cada año».¹² También se presentó el Ballet Español de Pilar López, los bailarines Aurelio De Vedia-Topacio, Laberinto y Terremoto junto al cantaor Miguel de Molina, Carmen Amaya, Ángel Pericet quien junto a su familia instalaron la escuela bolera en el país, y en los '50 la compañía de Lola Flores, entre otros artistas.

Para estos bailarines, la danza española en sus distintas vertientes (la escuela bolera, el flamenco, el folclore y la danza estilizada) permitía su legitimación y circulación por los distintos escenarios. Aún resta analizar y estudiar la recepción local de estos espectáculos, lo cual podría darnos una pista acerca de las representaciones de «lo español» para franquistas y republicanos en Argentina, así como para peronistas y antiperonistas, pero esto formará parte de un trabajo futuro que excede al presente escrito.

Por otra parte, el folclore español, más allá del conocido caso de la campaña propagandística internacional llevada a cabo por los Coros y Dan-

⁹ MURGA CASTRO, Idoia. «La danza en el exilio republicano de 1939», en Mari Paz Balibrea (ed.): *Líneas de fuga: hacia otra historiografía de la cultura del exilio republicano*, Madrid, Akal, 2017, pp. 389-402.

¹⁰ MURGA CASTRO, 2017.

¹¹ MALINOW, Inés. *Desarrollo del Ballet en la Argentina. Platea sentimental*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, Ministerio de Educación y Justicia, Dirección General de Cultura, 1962, p. 73.

¹² MALINOW, 1962, p. 70.

zas de la Sección Femenina de Falange Española bajo la dirección de Pilar Primo de Rivera,¹³ se mantuvo no solo en los espectáculos presentados sino también como una actividad derivada del asociacionismo y los círculos culturales. «Así, muchos puntos de la cartografía del exilio [y Argentina resulta un claro ejemplo] concentraron a los republicanos alrededor de centros regionales en los que se practicaban y transmitían bailes gallegos, asturianos, andaluces, etc.».¹⁴ No obstante, el estudio de estos también excede al presente escrito y será objeto de futuros trabajos. Pasemos entonces, tras esta sucinta contextualización de la danza española en la Buenos Aires de los '40, al análisis de las representaciones del imaginario español producidas desde la Argentina y en relación a las políticas culturales del primer peronismo.

LA «MADRE PATRIA»: LAS GALAS DE BALLET DEL TEATRO COLÓN DEL 12 DE OCTUBRE

El Teatro Colón era el teatro lírico más prominente de la época en Argentina y Sudamérica. Desde sus inicios, sus funciones de gala constituían un evento que realizaba las diferencias sociales y enmarcaba al Colón como un teatro exclusivo para las clases altas. Por este motivo, las mismas fueron canceladas por el gobierno del primer peronismo, abogando por una democratización de los espacios de cultura que hasta el momento eran patrimonio casi exclusivo de la élite local. Las galas se mantuvieron solamente para festejar las fechas patrias y las efemérides peronistas —tales como el 4 de junio—.¹⁵

¹³ MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. «Las armas de Terpsícore. Coros y Danzas de España en la Argentina de Perón, 1948», *Music and Propaganda in the Short Twentieth Century*, Turnhout (Bélgica), Brepols, 2014, pp. 243-264. MURGA CASTRO, Idoia. «La esencia estética de lo nacional: españolada, folklore y flamenco», en M. D. Jiménez-Blanco (comisaria): *Campo cerrado. Arte y poder en la posguerra española 1939-1953* [cat. expo.], Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2016, pp. 108-123.

¹⁴ MURGA CASTRO, 2017.

¹⁵ Las funciones realizadas en fechas patrias durante este período fueron las siguientes: 25 de mayo de 1946, inauguración de la temporada con *Manon Lescaut*; 9 de julio de 1946, *Carmen*; 12 de octubre de 1946, *Don Juan* y *La vida breve*; 25 de mayo de 1947, *Il Barbiere di Siviglia*; 9 de julio de 1947, *Il Barbiere di Siviglia* (no fue función de Gala); 12 de octubre de 1947, *Lin-Calel* y *El sombrero de tres picos*; 25 de mayo de 1948, *La Bohème*; 9 de julio de 1948, función de ballet; 12 de octubre de 1948, *Apurimac*, la *Jota* de la ópera *La Dolores* y *Capricho español*; 25 de mayo de 1949, función de ballet (*Sueño de niña*, *Escenas burlescas napolitanas*, y *Bolero*, con coreografía de Milloss); 9 de julio de 1949, *Obertura*, *Casta Diva* y Escena de *Norma*; Escena y Aria de las Joyas de *Faust*; acto III de *Turandot*; 25 de mayo de 1950, función de ballet (*El Lago de los Cisnes*, *La flor del Irupe* y el acto III de *La Walkyria*, Director Böhm); 9 de julio de 1950, función de ballet; 12 de octubre de 1950, *Tabaré*; 9 de julio de 1952, *Il trovatore*; 25 de mayo de 1953, función de ballet; 9 de julio de 1953, bailes y cantos

En general, estas funciones formaban parte de los festejos oficiales, a modo de cierre de los mismos y asistían el presidente Perón, su esposa Eva y múltiples funcionarios gubernamentales nacionales y provinciales con sus esposas, así como embajadores y figuras públicas. La mayoría de las piezas representadas en estas ocasiones hacían referencia a España o formaban parte del repertorio de los llamados «ballets nacionalistas» argentinos. En este marco, quisiera destacar una efeméride en particular que considero ejemplar y condensadora de las concepciones de identidad, nación, soberanía, hispanidad y raza: el 12 de octubre.¹⁶

Las galas de ballet que se realizaron en conmemoración al llamado en la época «Día de la Raza», se realizaron sólo durante el primer gobierno, es decir, durante la década de 1940 –1946, 1947 y 1948, ya que en 1949 los festejos oficiales fueron cancelados por la adhesión al duelo por el hundimiento del Fournier—. En 1950, 1954 y 1955 hubo espectáculos aunque no tenemos datos de que hayan sido con el carácter de gala. Además, en la década de 1950, tras la reelección de Perón y particularmente con la implementación del Segundo Plan Quinquenal, los festejos pasaron a ser de tipo masivo. Bajo la acción de la Comisión organizadora de la Semana de la Hispanidad (como se renombró en 1953) se organizaban diversos actos y hasta un desfile de carrozas alegóricas. Asimismo, en los '50 la noción de identidad nacional y de cultura proyectada por el peronismo, se modifica, dejando de lado la hispanidad y priorizando la noción de latinidad.

Todas las funciones de gala del 12 de octubre se iniciaron con el Himno Nacional argentino a cargo del coro de alumnos del Conservatorio Municipal «Manuel de Falla». Luego, en 1946 se presentaron el ballet *Don Juan* de Glück, con coreografía de Margarita Wallmann,¹⁷ dirección musical de Ro-

folklóricos a cargo de R. Quitral; 9 de julio de 1954, función de ballet; 12 de octubre de 1954, *Don Juan*; 9 de julio de 1955, *Cavalleria Rusticana*; 12 de octubre de 1955, función de ballet.

No en todos los casos contamos con los datos precisos de las obras representadas ni con datos fehacientes de que hayan tenido carácter de «Gala». Hemos recogido esta información del Tomo II de Caamaño (1969), programas de mano del archivo personal de Carlos Manso, y de programas de mano del Teatro Colón de mi archivo personal.

¹⁶ Expondremos aquí las piezas en las que participó el Ballet Estable del Teatro Colón, de las cuales tenemos certeza de que formaron parte de funciones de gala.

¹⁷ Estudió danza en la Escuela Imperial de la Ópera de Viena, perfeccionándose en París con Preobajenska y Egorova –ballet–, y en Dresde con Mary Wigman –*Ausdrucks-tanz*–. Fue bailarina solista en la Ópera de Munich. Como *régisseuse* trabajó en la Ópera de París y Viena. Fundó escuelas en Berlín y Nueva York siguiendo las ideas de Wigman. Fue directora de las escuelas del Estado austríaco y del cuerpo de baile de la Scala de Milán. A partir de 1937 y por diez temporadas, fue directora del cuerpo de baile del Teatro Colón.

berto Kinsky y escenografía de Kautzky; y la ópera que le dio fama a Falla, *La vida breve*, dirigida por Gielen, con coreografía de Wallmann, la dirección de orquesta de Lietti, y los decorados de Basaldúa. Ambas piezas refieren directamente a España.

La primera, creada en 1761 por un compositor alemán, consiste en una visión romántica de España, perteneciente a aquellas obras que durante el romanticismo crearon estereotipos ligados al imaginario de «lo español».¹⁸ La segunda, que data de 1913, pertenece a un compositor representativo de «lo español», quien buscaba traslucir la «esencia española» a través de sus obras construyendo también un estereotipo.¹⁹ Por lo tanto, a pesar de que la ciudad de Buenos Aires estaba en constante intercambio con artistas del baile español, tal como se evidenció en el primer apartado, el estereotipo estilizado de *Don Juan* y *La vida breve* seguía funcionando como representativo de esta identidad en el marco del Colón y su ballet y por ello fueron elegidas para representar a España en conmemoración del 12 de octubre.

En los festejos del año siguiente, 1947, año en que también se celebraba el cuarto centenario del nacimiento de Miguel de Cervantes, se representaron la ópera de Arnaldo D'Espósito y libreto de Víctor Mercante, *Lin-Calel*, con dirección de orquesta de Calusio, coreografía de Wallmann y escenografía de Basaldúa; y el ballet *El sombrero de tres picos* de Falla, con coreografía de Wallmann y dirección de orquesta de Kinsky. En este caso, la primera pieza es de tipo nacionalista argentino. Estrenada en 1941, desarrolla una trama de amor entre un «indio» llamado Colikeo y una cautiva, Lin-Calel. Esta obra representa a través de la historia de amor, el mestizaje y la encarnación de la identidad argentina tras la conquista. La figura de «la cautiva», es decir la mujer blanca raptada por el malón indígena, es utilizada para representar el cuerpo de la Patria. Por su parte, el ballet de Falla, estrenado en 1919 por la compañía de Serge Diaghilev, los Ballets Russes, es el ballet más exitoso de este compositor, en el que el baile español constituye el elemento esencial de construcción del estereotipo.²⁰

Por un lado, observamos la creación de un estereotipo e imaginario acerca de «lo argentino» apelando, en el caso de *Lin-Calel*, al criollismo como la con-

¹⁸ MURGA CASTRO, Idoia. «La esencia estética de lo nacional: españolada, folklore y flamenco», en M. D. Jiménez-Blanco (comisaria): *Campo cerrado. Arte y poder en la posguerra española 1939-1953* [cat. exp.], Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2016, pp. 108-123.

¹⁹ MURGA CASTRO, Idoia. «Música y pintura encarnadas: las bailarinas de Falla y Zuloaga», *Ignacio Zuloaga, Manuel de Falla. Historia de una amistad* [cat. exp.], Madrid, Ediciones Asimétricas, 2015, pp. 91-119.

²⁰ MURGA CASTRO, 2015, pp. 91-119.

junción de lo indígena y lo español. Por lo tanto, en esta representación escénica, en el marco de los festejos del 12 de octubre, la identidad nacional argentina estaría intrínsecamente ligada a la española. Por el otro lado, la representación de *El sombrero de tres picos* alude en su escenificación al estereotipo español exotizado por los Ballets Russes. Pero también refiere a la historia cultural argentina ya que Falla había fallecido recientemente (el 14 de noviembre de 1946) en Alta Gracia, provincia de Córdoba, Argentina. Exiliado en 1939, dejó su marca en la cultura musical de este país. De este modo, por medio de estas dos piezas se crean lazos en las representaciones identitarias de la identidad nacional argentina y española. A la vez, en cuanto a «lo español», se articula el uso del estereotipo tanto por parte del régimen franquista que apoyaba oficialmente los festejos del 12 de octubre, así como de los exiliados como Falla.

Por último, en 1948, se presentaron el ballet *Apurímac* de Emilio Napolitano, basado en una leyenda homónima de Héctor Iglesias Villoud, con coreografía de Wallmann y escenografía de Ballester Peña; la *Jota* de la ópera *La Dolores* de Bretón; y el estreno de *Capricho español* (véase figura 1) de Rimski-Kórsakov, con coreografía del afamado maestro de los Ballets Russes, Leónide Massine, decorados de Benois y dirección de orquesta de Martini.



Figura 1. El Ballet Estable del Teatro Colón interpretando *Capricho español*. *El Teatro Colón. 2º Plan Quinquenal – Difusión cultural*, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, Buenos Aires, Secretaría de Cultura, 1954, s./p.

La primera obra, al igual que en 1947, es un «ballet nacionalista» argentino que retoma la temática de los pueblos indígenas, aunque, del mismo modo que la anterior, lo hace de un modo «imaginario», no fundamentado ni histórica ni antropológicamente. Esta pieza fue estrenada en 1944 y cuenta la historia de dos amantes durante el imperio incaico: Apurimac y Coillur. Ella se ofrece en un ritual de sacrificio para que Apurimac triunfe como guerrero y acaben los sufrimientos de su pueblo. A diferencia de *Lin-Calel*, en este caso, se apela a un imaginario más lejano en el tiempo, pre-hispánico.

Por su parte, las otras dos piezas remiten a España. Ambas, al igual que en 1946 con *Don Juan*, forman parte del repertorio romántico, estereotipante de lo español. En la fotografía de *Capricho español* pueden observarse los trajes típicos que buscan otorgar características folclóricas españolas al ballet. Esta obra fue coreografiada originalmente por Massine en colaboración con La Argentinita y fue estrenada en 1939 por el Ballet Russe de Monte Carlo. El ballet se desarrolla como un gran *divertissement* español sin un argumento. Se compone de cinco danzas cada una basada en un personaje individual: una gitana adivina, un joven gitano, una joven del campo y un campesino.²¹ El Ballet estable del Colón la representó varias veces en la época—hicieron funciones en 1948, 1949, 1950, 1953 y 1954—. Quizás por ello la eligieron como uno de los pocos ballets fotografiados—junto a *El lago de los cisnes*, *La dama y el unicornio* y una escena que pareciera pertenecer a *Silfides*—en el folleto de difusión cultural de 1954 del cual extrajimos la fotografía. Este folleto, en línea con el Segundo Plan Quinquenal, buscaba difundir y democratizar el trabajo del Colón. Es por ello que las dos imágenes que incluye de *Capricho español*, están tomadas desde el escenario, intentando incorporar al lector al detrás de escena del teatro.

Como se observa, en las obras representadas en conmemoración del 12 de octubre si bien se quería crear un consenso en una idea de nación y de soberanía que dejara de lado «elementos extranjerizantes» —tal como versan los planes quinquenales—, esta no estaba escindida de la hispanidad. Es posible advertirlo por ejemplo, en el programa de mano de la función de gala de 1947:

La Argentina, pueblo hispano que proclama con orgullo su prosapia hidalga, sabe muy bien que nada puede añadir más lustre a sus glorias ni más gloria a sus laureles, que venerar a los próceres que supieron dar

²¹ KOEGLER, HORST. *The Concise Oxford Dictionary of Ballet*, Londres, Oxford University Press, 1982, pp. 83-84.

una nueva nación al mundo para depurar los decadentismos extranjerizantes y, de este modo, perpetuar con nuevos bríos y sangre joven las virtudes de la raza.²²

Por su parte, en el caso de las festividades del «Día de la Raza» en Buenos Aires, los dirigentes españoles también tenían intereses simbólicos puestos en juego en las representaciones de la hispanidad. Tal como explica Murga Castro, el rescate del ser español servía tanto para el régimen franquista como para los inmigrantes republicanos en el exilio. Asimismo, la festividad era utilizada por el gobierno peronista como un guiño político a Franco, tal como se evidencia en las distintas actividades programadas por la embajada de España, y como se puede leer en las palabras de Perón expuestas en el programa de mano de la función de gala de 1947:

Y al pueblo español, a ese pueblo hermano que ha sabido comprender la lucha y el triunfo de los «descamisados» argentinos, llegue mi voz como expresión de mi propio sentimiento y como eco retumbante del pueblo argentino; llegue mi voz para decirle que el idolatrado amor que profesamos a nuestra Patria Argentina se agiganta con el orgullo de sentirnos copartícipes de las tradiciones, de las virtudes y de las glorias de España.²³

Continúa a estas palabras, una imagen titulada «1492 –12 de octubre– 1947» (véase figura 2) que muestra a un conquistador español empuñando su espada detrás de un gaucho de tez oscura —lo cual evidencia una disrupción al denominado «mito de la nación blanca» argentina—²⁴, en menor tamaño, empuñando una pala. Acompañan la imagen las palabras: «Por una raza fuerte, laboriosa, pacifista y soberana». Se deduce de estos signos que el criollo mestizo argentino, trabajador de la tierra, cuenta con el respaldo del «guerrero» español conquistador de dicha tierra y que ambos construyen la nación, uno con la espada, en el pasado, y el otro, con la pala, en el presente.

²² «Dijo el General Perón», Programa de mano del Teatro Colón, Buenos Aires, 12 de octubre de 1947, s./p.

²³ «Dijo el General Perón», Programa de mano del Teatro Colón, Buenos Aires, 12 de octubre de 1947, s./p.

²⁴ El denominado «mito de la nación blanca» refiere a la representación que tenía la población argentina de sí misma como solo descendientes de inmigrantes europeos, asumiendo que no existen diferencias étnicas ni raciales en la población del país. Al respecto véase CHAMOSA, Oscar. «Criollo and Peronist. The Argentine Folklore Movement during the First Peronism, 1943-1955», *The new cultural history of Peronism*, Durham y Londres, Duke, 2010, pp. 113-142.



Figura 2. Imagen de propaganda en Programa de mano del Teatro Colón, Buenos Aires, 12 de octubre de 1947, s./p.

Del mismo modo, en el programa de mano de 1948, las palabras de Perón exponen una definición de raza como algo no biológico sino «espiritual», ligado a la latinidad. Por ello plantea que se le rinde homenaje a España como una «adhesión a la cultura occidental», «Porque [expone Perón,] España aportó al occidente la más valiosa de las contribuciones: el descubrimiento y la colonización de un nuevo mundo ganado para la causa de la cultura occidental».²⁵ Asimismo, este programa contiene en su contratapa el escudo argentino junto al español franquista, como hermanos.

En conclusión, la concepción de nación representada por parte del gobierno peronista en las funciones de gala del 12 de octubre realizadas durante la década de 1940, apelan principalmente al legado hispánico. Esto se encuentra en concordancia con la hispanidad adoptada en la época por el gobierno, en correspondencia con el régimen de Franco. Así, la llamada «Madre Patria» —aunque si observamos la figura anterior, tendría cuerpo masculino— es exal-

²⁵ «Del discurso pronunciado por Perón en la Academia Argentina de Letras, el 12 de octubre de 1947», Programa de mano del Teatro Colón, Buenos Aires, 12 de octubre de 1948, s./p.

tada particularmente en esta fecha que refiere directamente al vínculo Argentina-España. No obstante, esta exaltación está dada por medio del estereotipo de «lo español» —a excepción de la obra *Lin-Calel*— y en este convive la triple proyección que enunciamos al inicio del escrito: como elemento de apropiación franquista, como vínculo de resistencia para los exiliados republicanos, y ambos formando parte de la idea de la hispanidad peronista.

Mientras tanto, si bien la utilización de la figura del criollo —en *Lin-Calel* y en la imagen de propaganda— evidencia un desafío al mito de la nación blanca, ya que, como se observa en la propaganda analizada, el criollo es mestizo, se continúa dejando de lado las raíces de los pueblos indígenas y el legado africano. Los primeros sólo aparecen en los argumentos de los ballets —*Lin-Calel* y *Apurímac*—, de modo romancista y estereotipante.²⁶

EL IMAGINARIO ESPAÑOL COMO PARTE DE LA ARGENTINIDAD EN EL FOLCLORE DE ESCENARIO: ANGELITA VÉLEZ Y JOAQUÍN PÉREZ FERNÁNDEZ

Angelita Vélez y Joaquín Pérez Fernández representaron como bailarines y coreógrafos, la relación entre la danza y las políticas culturales del primer peronismo. Ambas trayectorias muestran los diálogos entre la danza española y la búsqueda y construcción de una danza latinoamericana y particularmente argentina. Estos artistas, de descendencia española, formaron parte central en la construcción de una danza folclórica argentina de escenario, condensando aquellos postulados de la planificación estatal peronista, aunque los vínculos de ellos con el peronismo no pueden ser estudiados linealmente, ya que no son un producto cultural de éste; sino que deben estudiarse en sus complejidades, acuerdos y desacuerdos.

Angelita Vélez, cuyo nombre completo era Ángela Vélez de Arienti, nació en Tucumán el 25 de julio de 1905 y era hija de españoles. A menudo

²⁶ Sin embargo, estos estaban presentes en la realidad y ya no en el campo de las representaciones—sean las artísticas o las gubernamentales—. Así lo evidencia la noticia del diario *La Razón*, del día 12 de octubre de 1946, titulada «Participaron en Diversos Actos los Coyas que Están en Bs. Aires», cuyo copete aclara «Esperan que se les conceda tierra en el Norte», y explica que se trata de 18 pobladores indígenas que viajaron a Buenos Aires para encontrarse con otros cuatro que habían quedado aquí tras el «malón de la paz» y se proponen reclamar sus tierras ante las autoridades. Durante las festividades del 12 de octubre, ellos colocaron ofrendas florales frente al «monumento al indio», a diferencia de los festejos oficiales que se realizaban frente al «monumento a España». «Participaron en Diversos Actos los Coyas que Están en Bs. Aires», *La Razón*, 12 de octubre de 1946.

se la describía por su origen «autóctono» y como «mestiza» por sus rasgos «indígenas». De este modo, ella encarnaba la figura nacional del criollo como un nativo del noroeste argentino con sangre hispana, que llevaba consigo las tradiciones europeas e indígenas. Estas características también pueden observarse en su formación artística.

Vélez ingresó a la escuela de danza del Colón cuando ésta estaba a cargo de Natalio Vitulli (*circa* 1919) e integró el primigenio Cuerpo de Baile de este teatro. Luego, viajó a Europa, perfeccionó su técnica de ballet en París y estudió danza española en Sevilla, España. Se presentó en el Teatro Español de Madrid, en la Ópera, el Theatre des Champs Elysees y la Sala Pleyel de París, en la Beethovensaal de Berlín, el London Pavillon de Londres, y teatros de Italia, Bélgica, Polonia, Grecia y Egipto. Después realizó una gira por América Central y volvió a radicarse en Buenos Aires, donde formó compañía y realizó giras por Sudamérica.²⁷

Vélez fundó en 1946, en el Teatro Municipal de Buenos Aires, la Compañía Folklórica Argentina; y en 1953, el Ballet Folklórico Infantil; así como dirigió la Academia de Arte Folklórico de la Casa del Teatro.²⁸ Del mismo modo, es en esta época que ingresa al Colón la danza folclórica como tal —ya no como parte de una estilización del ballet—. En 1946 se crea la Dirección folclórica del Colón a cargo de Vélez. Esta formación durará hasta 1953 aproximadamente.²⁹ No contamos con la información precisa de cuándo ni por qué se cerró la división folklórica de este teatro, pero dada la cercanía de Vélez al peronismo, es posible imaginar que, al igual que múltiples proyectos creados durante esta gestión, tras el golpe militar de la auto-denominada Revolución Libertadora en 1955, fueron eliminados.

Durante el primer peronismo, Angelita Vélez se transformó en uno de los símbolos de las danzas folclóricas. En su figura se corporizó la identidad nacional que se quería crear: con origen en el noroeste argentino pero europeizada, versada en la «tradición» y en la «alta cultura», representante del folclore pero con la capacidad de adaptarlo a formatos europeos que permitan su difusión. Por ejemplo, la biografía de Vélez consignada en los programas de mano del Teatro Argentino de La Plata expone:

²⁷ Programa de mano del Teatro Argentino, La Plata, 12 de septiembre de 1948, s./p. FERNÁNDEZ LATOUR DE BOTAS, Olga. «Danza Argentina», *Historia General de la Danza en la Argentina*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2008, pp. 323-369.

²⁸ FERNÁNDEZ LATOUR DE BOTAS, 2008, pp. 334-335.

²⁹ En la recopilación de datos que realiza Caamaño, Vélez figura como coreógrafa del Colón en los años 1947, 1948, 1949, 1951 y 1953. CAAMAÑO, Roberto. *La historia del Teatro Colón 1908-1968. Tomo I, II y III*, Buenos Aires, Cinetea, 1969.

Angelita Vélez es argentina, hija de españoles (...) Soñó desde muy niña con amplios horizontes para su vida futura (...) Este destino comenzó a cumplirse cuando, muy jovencita, ingresaba a la escuela de baile del Teatro Colón de Buenos Aires (...) Conquistada esa primera etapa, Angelita Vélez miró hacia Europa y tomó sin vacilar el camino de París, capital entonces de la vida artística del viejo mundo. (...) Dominados estos aspectos del arte al que se ha consagrado tan apasionadamente, partió para España, donde habría de adquirir su personalidad artística sus lineamientos definitivos. Estudió largo tiempo en Sevilla, con el maestro Otero, asimilando la esencia y el espíritu del baile español, por el que siempre había sentido una imperiosa atracción, tal vez transmitida en la sangre por su padre sevillano.³⁰

En estas líneas se observa la construcción identitaria que se realiza de la artista. Asimismo, se construye su legitimación como bailarina y coreógrafa de folclore argentino y latinoamericano —ya que las danzas presentadas en estas funciones eran en su totalidad del repertorio folclórico latinoamericano— a partir de sus saberes adquiridos en Europa —primero en París, la técnica del ballet y su cultura universalista, y luego en España donde comenzaría a conectarse con una dimensión espiritual de la danza y sus orígenes— y de su descendencia mestiza. Aquí, el concepto de raza parece ser tanto espiritual y cultural tal como lo exponía el peronismo, como sanguíneo.

Del mismo modo, afirma Adela García Salaberry en la biografía de Angelita Vélez: «hallamos, en los bailes de esta tucumana, la verdad nativa de inmediata realidad: la raíz de nuestras danzas, es de estirpe española. Para dominar el «folklore» argentino debe conocerse las nociones puras y las sensaciones puras de España».³¹ Claro que esta concepción no le pertenece únicamente a Salaberry sino que es un pensamiento habitual acerca del folclore argentino. A modo de ejemplo podemos citar al reconocido historiador y musicólogo Carlos Vega, cuando se refiere al origen de las danzas folclóricas argentinas como: «Nuestros bailes llegaron de España pero también a través de España, y directamente de Francia».³²

³⁰ Programa de mano del Teatro Argentino, La Plata, 12 de septiembre de 1948. Programa de mano del Teatro Argentino, La Plata, 8 de mayo de 1949.

³¹ GARCÍA SALABERRY, Adela. *Angelita Vélez. Sus danzas y su vida*, Buenos Aires, ed. de la autora, 1950, p. 14.

³² VEGA, Carlos. «Acerca del origen de las danzas folklóricas argentinas», *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, 28.28 (2014), p. 358. Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/acerca-origen-danzas-folkloricas.pdf> [Consulta: 30/05/2019].

Estas ideas de legitimación y mestizaje de la danza de Vélez pueden observarse también en algunas fotografías de la bailarina que ilustran parte de su repertorio como la Figura 3, en la que Vélez se encuentra bailando en bata de cola, *Bolero* de Ravel. Acompaña a esta fotografía, publicada en la biografía escrita por García Salaberry, una anécdota aparentemente acerca de los logros de la bailarina. Cuenta la anécdota que su repertorio se componía en gran parte de bailes españoles como un homenaje a la «más alta representación de España».³³ Tal es el caso de la función llevada a cabo el 26 de mayo de 1943 en el teatro porteño Presidente Alvear, la cual inició con *La vida breve* de Falla y cerró con *Coquetería española* de Jiménez. Cuenta Salaberry acerca de dicha función:

Quando los espectadores argentinos vimos al señor Marqués de Magaz [Embajador de España en la República Argentina] aplaudir con tan visible entusiasmo a nuestra artista, aun los que por ser argentinos lamentamos con mayor sentimiento democrático el que la madre patria esté entregada eventualmente al nazifascismo, nos mostrábamos halagados de que el representante oficial de España rindiera aquel público homenaje a una compatriota nuestra. Esta emoción subió de punto, cuando le vimos, en el intermedio, cruzar todo lo aprisa que le permiten sus venerables años los corredores de palcos y entrar al escenario para felicitar a ANGELITA VÉLEZ por su magnífica versión del «*Bolero*» de Ravel [los destacados le pertenecen a la autora].³⁴

La anécdota continúa relatando la espera de Magaz en la puerta del teatro tras la función, quien finalmente salió del brazo de Vélez y partieron en el coche oficial de la embajada. Frente a esto, la autora, que por lo que declara en el escrito, se oponía al régimen franquista, concluye festejando, que «La pareja (...) en aquel momento simbolizaba el máximo posible actual de aproximación hispano-argentina».³⁵ Además, reproduce los supuestos dichos de un espectador frente a esta escena que ella define como un «homenaje de España al Arte Argentino»: «Nosotros [dijo el espectador] les mandábamos trigo y además nuestras artistas se aprenden a la perfección el repertorio hispano. Ellos no nos pueden mandar hierro, pero en cambio... ¡con qué cortesía nos tratan! Así, da gusto».³⁶ Como podemos deducir de estas palabras, anécdota y fotografía, la danza de Vélez funcionaba como un elemento cohesivo que ponía a la cultura como escindida y superior a la dimensión política e incluso económica, mencionada en la alusión a la importación de hierro.

³³ GARCÍA SALABERRY, 1950, p. 30.

³⁴ GARCÍA SALABERRY, 1950, p. 30.

³⁵ GARCÍA SALABERRY, 1950, p. 31.

³⁶ GARCÍA SALABERRY, 1950, p. 32.



Figura 3. Angelita Vélez interpretando *Bolero*. GARCÍA SALABERRY, Adela. *Angelita Vélez. Sus danzas y su vida*, Buenos Aires, ed. de la autora, 1950, p. 29.

Por su parte, el otro representante del folclore nacional de la época era Joaquín Pérez Fernández, quien nació en Priegue o Vigo (Galicia, España) en 1906, pero sólo tenía nueve meses cuando su familia se trasladó a la Argentina. Pérez Fernández fue actor del Teatro del Pueblo durante diez años, hasta que debutó, allí mismo, como bailarín el 12 de octubre de 1939 —una fecha clave para la construcción de una identidad nacional argentina a la vez ligada al legado hispánico, tal como analizamos en el apartado anterior—.

El Teatro del Pueblo formaba parte del movimiento del Teatro Independiente, un emblema de la disidencia con el peronismo, que se inscribía en un posicionamiento de izquierda y cuyo público estaba compuesto en su mayoría por sectores que adherían a esa ideología.³⁷ De todos modos, tras este inicio de la carrera de Pérez Fernández, luego fue subvencionado por el gobierno e incluso llegó a ser homenajeado en 1954, con la oportunidad de inaugurar la temporada artística del Colón. Pero volviendo a sus orígenes, quisiera citar las palabras expuestas por Jorge Videla anticipando el debut como bailarín de Pérez Fernández, en su artículo «El actor bailarín» publica-

³⁷ LEONARDI, Yanina. *Representaciones del peronismo en el teatro argentino (1945-1976)* (inédito), Tesis defendida en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 2009.

do en la revista *Conducta, al servicio del pueblo*, perteneciente al Teatro del Pueblo y dirigida por Leónidas Barletta:

Los bailes mexicanos, sobrios, intencionados, con su profunda poesía y religiosidad, son expresados con hondo sentido; los bailes argentinos, simples, comunicativos, resaltan en toda su tristeza, tristeza de campo abierto, de soledad, de cielo; las danzas españolas las baila con alegría justa, con sensualidad originaria, con musicalidad perfecta.³⁸

Estas líneas muestran, nuevamente, que las danzas españolas son aquellas consideradas el origen de las demás danzas. Asimismo, resulta interesante la elección de palabras para definir cada región, representando distintos estereotipos románticos: en el caso de México, se le atribuye religiosidad, quizás por asociarlo a pueblos indígenas y un pasado mítico perdido; en España se encuentra el origen, la técnica, en referencia a la musicalidad, y un carácter sensual, estereotipo romántico de la identidad española; y a la Argentina se le atribuye un carácter melancólico que alude al campo pampeano como el interior del país donde se encuentra el pueblo idealizado representante de la argentinidad.

También se observa aquí, cómo la representación identitaria española legitima la del folclore argentino no sólo en las instituciones emblemas de las políticas culturales oficiales, como podía observarse en el caso de Vélez, sino también en los sectores autodenominados «independientes», quienes se declaraban en contra del peronismo por homologarlo al fascismo internacional. Por lo tanto, ambas identidades nacionales y sus estereotipos funcionaban como elementos cohesivos desde un punto de vista cultural que se suponía escindido del plano político. Esta concepción de la cultura puede observarse en las siguientes palabras del mismo número de *Conducta*, aunque cabe aclarar que el proyecto del Teatro Independiente pretendía militar políticamente a través del arte, educando al pueblo por medio de un «teatro de arte», lo cual podría resultar en apariencia contradictorio a la definición de cultura como espiritual. Estas tensiones convivían en la época dentro de lo oficial y lo no-oficial, y han marcado a la denominada «cultura independiente» de la Argentina, aunque esta discusión exceda al presente escrito. Dice Alberto Hidalgo en *Conducta*:

Estamos al borde de una guerra, graves problemas económicos, políticos y de otros órdenes agitan a la humanidad, y sin embargo, aquí, en Buenos Aires, varios centenares de ciudadanos llenan un teatro para discu-

³⁸ VIDELA, Jorge. «El actor bailarín», *Conducta, al servicio del pueblo*, 9, septiembre-octubre de 1939, s./p.

tir y oír hablar sobre la poesía. Esto quiere decir que ustedes saben poner por encima de los otros los intereses del espíritu. (...) El Teatro del Pueblo es grandioso.³⁹

Continuando con la cronología de la carrera de Pérez Fernández, en 1941 creó su primera compañía, Danzas y Cantares de España y América con la recorrió Latinoamérica durante nueve años. Desde 1943 sus espectáculos fueron subvencionados por el gobierno y con este apoyo realizó una nueva gira entre 1946 y 1948.⁴⁰ También se presentó en numerosos teatros comerciales y realizó giras por las provincias argentinas en 1949 y 1950.

Interesado por las danzas populares, Pérez Fernández recorrió diferentes territorios de América Latina, estudiando, interpretando y componiendo en base a las danzas tradicionales de cada región, en las que identificaba ya sea la herencia de los pueblos indígenas, o la cultura española de la Conquista, o «la influencia de las corrientes posteriores en que lo criollo manifiesta también el impacto de la inmigración».⁴¹ Según sus biógrafos, fue el primero en estilizar el folclore hispanoamericano y ello causó un fuerte impacto en el público de las grandes capitales de Latinoamérica y Europa.

En 1951 creó su segunda compañía llamada Ballets de América Latina, con la que se consagró ese mismo año en París, girando luego por Europa —presentándose en Madrid entre otros lugares— y el norte de África hasta 1953. Como puede observarse, el nombre de la primera compañía de Pérez Fernández hacía énfasis en la herencia española —Danzas y Cantares de España y América—, mientras que la segunda lo hacía en la latinidad, concordando de este modo, con los cambios en las políticas culturales gubernamentales. En la década de 1950 el concepto de hispanidad fue abandonado progresivamente por parte del gobierno peronista, dando paso a la latinidad, estrechando los lazos con países europeos latinos, sobre todo, Italia. «América Latina se convirtió para ellos en un concepto que se definía, ante todo, por el negativismo: todo aquello que no era Norte América, la anglosajona, la blanca, la protestante, la materialista; Latinidad para enfrentar el llamado “proyecto imperial sajón”».⁴²

³⁹ HIDALGO, Alberto. «Teatro del Pueblo», *Conducta, al servicio del pueblo*, 9, septiembre-octubre de 1939, s./p.

⁴⁰ FERNÁNDEZ LATOUR DE BOTAS, Olga. «Danza Argentina», *Historia General de la Danza en la Argentina*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2008, p. 351.

⁴¹ FERNÁNDEZ LATOUR DE BOTAS, 2008, p. 351.

⁴² REIN, Raanan. «Hispanidad y oportunismo político: el caso peronista», *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, Vol. 2, Nº 2, 1991, s./p.

Con ambas compañías, Pérez Fernández presentaba programas que incluían tanto danzas argentinas y latinoamericanas como españolas. De este modo, pretendía evidenciar los distintos legados del folclore local. Por ejemplo, en una de sus presentaciones en París, en 1952, el programa se conformó de los siguientes cuadros, los que a su vez incluían una o varias danzas:

PRIMERA PARTE: 1. *Danza de la molinera* de Falla, 2. *Barlovento* (Venezuela), 3. *Amor serrano* (Perú), 4. *Xuntu al horreo* (España), 5. *Oh dulce amor indígena* (Guatemala), 6. *Visión del Altiplano* (Bolivia), 7. *Triana* de Albeniz, 8. *Las bodas de Pancha y Lucero* (Argentina).

SEGUNDO ACTO: 1. *Eran dos hermanos* (Oaxaca, México), 2. *En la enramada* (Chile), 3. *Bolero clásico* de Albeniz (España), 4. *Gente de rumbo* (España), 5. *Bailecitos de la tierra* (Argentina), 6. *Capricho español* de Rimski-Kórsakov, 7. *Embrujo Panameño* (Panamá).⁴³

A pesar de que este programa fue presentado con su última compañía, Ballets de América Latina, esta selección de danzas evidencia la idea de mostrar la herencia española en las danzas de Latinoamérica. Esta herencia a su vez, estaría conformada por danzas regionales como se observa en el cuadro *Gente de rumbo*, que presentaba dos danzas: *Mírala bien*, un canto anónimo, y *Dígame Sr. Platero, Pano*, una danza andaluza, pero principalmente por piezas del estereotipo romántico español como *Capricho español*, ya analizada en el apartado anterior.

PALABRAS FINALES

A lo largo del presente escrito, hemos desarrollado los casos de las galas del 12 de octubre del Teatro Colón como ejemplos institucionales de las políticas culturales del primer peronismo, así como las trayectorias de los bailarines y coreógrafos Angelita Vélez y Joaquín Pérez Fernández en vínculo estrecho con la noción de hispanidad del peronismo de los '40. Asimismo, mencionamos brevemente, a modo de contexto, algunos de los artistas españoles que realizaron giras o se instalaron en la Argentina, aunque resta profundizar el estudio de estos casos y sus efectos.

Estudiamos la polisemia del estereotipo español como elemento de apropiación franquista, como vínculo de resistencia para los exiliados republicanos y como vínculo cultural y político con la Argentina peronista. Este ter-

⁴³ «Ballets de l'Amérique Latine», Programas de mano. Disponible en: <http://www.atacris.com/cristobal/ballet.html> [Consulta: 13/06/2019]

cer aspecto de «lo español» que pretendimos argumentar en este escrito, funcionaría como elemento cohesivo en la danza generando diversos diálogos entre España y Argentina, ambas identidades nacionales, sus estereotipos y los vínculos de política exterior de estos países.

No obstante, cabe aclarar que este análisis se restringe a la década de 1940 ya que en los años 1950 el concepto de hispanidad fue abandonado progresivamente por parte del gobierno peronista, dando paso a la latinidad, estrechando los lazos con países europeos latinos, principalmente, Italia, contexto en el cual los vínculos estudiados aquí, se modificarían.

BIBLIOGRAFÍA

- «Ballets de l'Amérique Latine», Programas de mano. Disponible en: <http://www.atacris.com/cristobal/ballet.html> [Consulta: 13/06/2019]
- BERROTARÁN, Patricia. «La planificación como instrumento: políticas y organización en el Estado peronista (1946-1949)», *Sueños de bienestar en la Nueva Argentina*, Buenos Aires, Imago Mundi, 2004, pp. 15-45.
- CAAMAÑO, Roberto. *La historia del Teatro Colón 1908-1968. Tomo I, II y III*, Buenos Aires, Cinetea, 1969.
- CHAMOSA, Oscar. «Criollo and Peronist. The Argentine Folklore Movement during the First Peronism, 1943-1955», *The new cultural history of Peronism*, Durham y Londres, Duke, 2010, pp. 113-142.
- «Del discurso pronunciado por Perón en la Academia Argentina de Letras, el 12 de octubre de 1947», Programa de mano del Teatro Colón, Buenos Aires, 12 de octubre de 1948.
- «Dijo el General Perón», Programa de mano del Teatro Colón, Buenos Aires, 12 de octubre de 1947.
- El Teatro Colón. 2.º Plan Quinquenal – Difusión cultural*, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, Buenos Aires, Secretaría de Cultura, 1954.
- FERNÁNDEZ LATOUR DE BOTAS, Olga. «Danza Argentina», *Historia General de la Danza en la Argentina*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2008, pp. 323-369.
- GARCÍA SALABERRY, Adela. *Angelita Vélez. Sus danzas y su vida*, Buenos Aires, ed. de la autora, 1950.
- HIDALGO, Alberto. «Teatro del Pueblo», *Conducta, al servicio del pueblo*, 9, septiembre-octubre de 1939.
- KOEGLER, Horst. *The Concise Oxford Dictionary of Ballet*, London, Oxford University Press, 1982.
- LEONARDI, Yanina. *Representaciones del peronismo en el teatro argentino (1945-1976)* (inédito), Tesis defendida en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 2009.

- MALINOW, Inés. *Desarrollo del Ballet en la Argentina. Platea sentimental*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, Ministerio de Educación y Justicia, Dirección General de Cultura, 1962.
- MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. «Las armas de Terpsícore. Coros y Danzas de España en la Argentina de Perón, 1948», *Music and Propaganda in the Short Twentieth Century*, Turnhout (Bélgica), Brepols, 2014, pp. 243-264.
- MURGA CASTRO, Idoia. «La danza en el exilio republicano de 1939», en Mari Paz Balibrea (ed.): *Líneas de fuga: hacia otra historiografía de la cultura del exilio republicano*, Madrid, Akal, 2017, pp. 389-402.
- «La esencia estética de lo nacional: españolada, folklore y flamenco», en M. D. Jiménez-Blanco (comisaria): *Campo cerrado. Arte y poder en la posguerra española 1939-1953* [cat. expo.], Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2016, pp. 108-123.
- «Música y pintura encarnadas: las bailarinas de Falla y Zuloaga», *Ignacio Zuloaga, Manuel de Falla. Historia de una amistad* [cat. expo.], Madrid, Ediciones Asimétricas, 2015, pp. 91-119.
- «Participaron en Diversos Actos los Coyas que Están en Bs. Aires», *La Razón*, 12 de octubre de 1946.
- PERÓN, Juan Domingo. «Discurso del Presidente de la Nación, general Juan Domingo Perón a los intelectuales argentinos», 13 de noviembre de 1947.
- Programa de mano del Teatro Argentino, La Plata, 8 de mayo de 1949.
- Programa de mano del Teatro Argentino, La Plata, 12 de septiembre de 1948.
- Programa de mano del Teatro Colón, Buenos Aires, 12 de octubre de 1947.
- REIN, Raanan. «Hispanidad y oportunismo político: el caso peronista», *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, Vol. 2, n.º 2, 1991, s./p.
- Segundo Plan Quinquenal*, Buenos Aires, Presidencia de la Nación, Subsecretaría de Informaciones, 1953.
- VEGA, Carlos. «Acerca del origen de las danzas folklóricas argentinas», *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, 28.28 (2014). Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/acerca-origen-danzas-folkloricas.pdf> [Consulta: 30/05/2019].
- VIDELA, Jorge. «El actor bailarín», *Conducta, al servicio del pueblo*, 9, septiembre-octubre de 1939.
- WILLIAMS, Raymond. *Sociología de la cultura*, Barcelona, Paidós, 1994.

LA PINTURA COMO REFUGIO. LOS HOMENAJES DE RAMÓN GAYA¹

JULIÁN DÍAZ SÁNCHEZ. Universidad de Castilla-La Mancha

Siempre hay algo de autobiográfico en los textos de artista, lo hay en los escritos de Ramón Gaya, un diverso conjunto que incluye reflexiones teóricas (libros, artículos, aforismos, todos de una enorme finura), cartas, poemas o retazos de diarios. Hay una clara correspondencia (en el sentido que dio Baudelaire al término) entre las obras escrita y plástica (especialmente los homenajes) de Gaya.

«Es en México donde empiezo a pintar eso que yo llamo homenajes. Al vivir rodeado de reproducciones, siempre tenía una u otra reproducción sobre una mesa, entonces colocaba en torno unos objetos y creaba una atmósfera en torno a esa reproducción; era mi manera de comunicarme con la pintura de siempre, era una actitud polémica, polémica sin gritos».² No es el único dato, ni siquiera el más relevante que puede encontrarse en esta entrevista fluida y profunda que hizo Elena Aub a Ramón Gaya en 1981.

No era sólo que los museos, los cuadros, estuvieran lejos; fue, sobre todo, la hostilidad reinante lo que hizo a Ramón Gaya refugiarse en la pin-

¹ 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).

² GAYA, Ramón, *Ramón Gaya de viva voz. Entrevistas (1977-1998)*, Valencia, Pre-textos, 2007, selección de Nigel Dennis, p. 181.

tura y, como Lefeu, artista superviviente, *alter ego* de Jean Améry, resistir a la modernidad, al mercado e, incluso, a la realidad.³

Lefeu es un artista de ficción (como Frenhofer, Elstir o Torres Campa-lans), tiene un referente en el expresionista (real esta vez) Eric Schmid y, como su creador, Jean Améry, es un superviviente. Vive, al pie de la catástrofe, en la rue Roquentin de París en homenaje nada disimulado el protagonista de *La náusea*, de Jean Paul Sartre. Se resiste a la modernidad, al mercado, a la abstracción y le interesa el paisaje, aunque teme caer, aunque sea vagamente, en la fórmula nazi de «Sangre y tierra» (analizada con éxito por Victor Klemperer)⁴, porque Lefeu, como su autor, propende a ser un apátrida desarraigado y, más bien, a la «literatura de asfalto» (en expresión despectiva de Goebbels) y cree en un paisaje poco identitario.

«Moderno no puede ser más que simplemente vivo».⁵ La idea parece acompañar el pensamiento y la obra (escrita y plástica) de Ramón Gaya, que dialoga permanentemente con la pintura y anula toda distinción entre tradición y modernidad (un término en el que, en realidad, no cree). Frente a lo italiano, decía Gaya, «el realismo español es más bien como una penitencia. Al español no le gusta la realidad, pero la supone sagrada, y la acepta, pues, como un cáliz»,⁶ una afirmación muy alejada de las posiciones de Josep Renau, con el que debatió (levemente) en las páginas de la revista *Nuestra Cultura* en 1937, pero muy cercana a unas palabras que pronunció Max Aub en 1937 ante *Guernica*, de Picasso; «el realismo español no representa sólo lo real sino también lo irreal porque, para España en general, siempre fue imposible separar lo que existe de lo imaginado».⁷ No deja de ser una propuesta singular frente a los realismos políticos

En la breve polémica que mantuvo con Renau en la revista *Hora de España*, Gaya reivindicaba un cartel con capacidad para emocionar («la misión del cartel dentro de la guerra no es emociones, sino decir, decir cosas, cosas emocionadas, más que emocionantes emocionadas»)⁸, algo que Renau

³ AMÉRY, Jean, *Lefeu o la demolición*, Valencia, Pre-textos, 2003.

⁴ KLEMPERER, VICTOR, *LTI. La lengua del Tercer Reich. Apuntes de un filólogo*, Madrid, Minúscula, 2001 (1975).

⁵ GAYA, Ramón, «Carta a un Andrés», *Obras completas*, Valencia Pre-textos, 2010, p. 195.

⁶ GAYA, Ramón, *El sentimiento de la pintura* (1957), *Obra completa*, op. cit., p. 30.

⁷ AUB, Max, «Palabras dichas (en francés) en la inauguración del Pabellón Español de la Exposición de París en la primavera de 1937», *Textos sobre artes*, Valencia, Denes, 2005, p. 41

⁸ GAYA, Ramón, «Carta de un pintor a un cartelista», *Hora de España*, I, enero de 1937, ahora en GAMONAL, Miguel Ángel, *Arte y política en la guerra civil española. El caso republicano*, Granada, Diputación Provincial, 1987, p. 174.

negaría de manera rotunda: «el cartelista tiene impuesta en su función social una finalidad distinta la puramente emocional del artista libre. El cartelista es el artista de la libertad disciplinaria».⁹ Esta última y curiosa expresión del fotomontador resume bien los debates sobre arte y política que tiene lugar en los años treinta y cuarenta en Europa y Estados Unidos, y que no dejan de reflejarse en el texto, siempre citado, de Clement Greenberg «Vanguardia y *kitsch*».¹⁰ Gaya participó en estas discusiones polemizando con Renau (a pesar de que con el tiempo restaría valor a estos episodios) y, sobre todo, firmando en 1937, junto a un heterogéneo grupo de escritores y artistas la *Ponencia Colectiva*, «el más estremecedor y lúcido documento intelectual y artístico lanzado durante la guerra civil».¹¹ Un documento firmado por un variado conjunto de artistas y escritores: Antonio Aparicio, Ángel Gaos, Ramón Gaya, Juan Gil-Albert, Miguel Hernández, José Herrera Petere, Emilio Prados, Miguel Prieto, Antonio Sánchez Barbudo, Arturo Serrano Plaja, Arturo Souto, Lorenzo Varela, Eduardo Vicente. El escrito planteaba la necesidad de que el artista trabaje en libertad en cualquier situación: «pensamos en la función del artista, el escritor, íntima y forzosamente ligada al ambiente que le rodea y en posesión, por el hecho de nacer de un cúmulo de experiencias que el hombre ha conseguido, en otras ocasiones, de un modo definitivo, para el resto de la humanidad».¹²

En México, tras una intensa y trágica peripecia vital, chocará con un sistema artístico de fuerte perfil ideológico; una nota algo equívoca sobre los grabados de José Guadalupe Posada desatará las iras de Diego Rivera, «que la utilizó para organizar una campaña contra mí»¹³, a partir de aquí, Gaya abandonará la crítica de arte. Los homenajes empezarán antes, el de Cezanne (al que Gaya considera un pintor inacabado) es de 1927, un año antes de su primer viaje a París y su decepción con el arte de vanguardia, cuando salva, en parte solo, al cubismo, que era, entonces, en los ámbitos de lo que se llamó en España *arte nuevo*, una suerte de *lingua franca*. Se ha dicho, por

⁹ RENAÚ, Josep, «Contestación a Ramón Gaya», *Hora de España*, II, febrero de 1937, ahora en GAMONAL, Miguel Ángel, *Arte y política en la guerra civil española. El caso republicano*, op. cit., p. 177.

¹⁰ GREENBERG, Clement, «Vanguardia y *kitsch*» (1939), *Arte y cultura. Ensayos críticos*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979.

¹¹ GAMONAL, Miguel Ángel, *Arte y política en la guerra civil española. El caso republicano*, op. cit., p. 58.

¹² APARICIO, Antonio et al., «Ponencia colectiva leída por Arturo Serrano Plaja», *Hora de España*, VIII, agosto de 1937, ahora en GAMONAL, Miguel Ángel, *Arte y política en la guerra civil española. El caso republicano*, op. cit., p. 236.

¹³ GAYA, Ramón, *Ramón Gaya de viva voz. Entrevistas (1977-1998)*, Valencia, Pre-textos, 2007, selección de Nigel Dennis, p. 157.

otro lado, que la pintura de Gaya no puede explicarse sin el cubismo, como la mayor parte del arte nuevo.

A la larga, los homenajes de Gaya simbolizan un doble exilio, de una modernidad en cuyo territorio ejerció, igual que tantos otros, manteniendo posiciones tan críticas como escépticas; «los antimodernos son los modernos en libertad», ha escrito Antoine Compagnon,¹⁴ una actitud que no deja de ser una forma de resistencia. Exiliado también del país que tuvo que abandonar en 1939. Gaya ha escrito que su «verdadero exilio» consistió en una «forzada abstinencia» que durante años le impidió ver «un solo cuadro de Tiziano, de Rembrandt, de Velázquez, de Murillo o de Rubens»,¹⁵ así que los homenajes son un verdadero refugio en la pintura, pero también un modo de conocimiento de la misma. En 1932, Gaya copió algunos cuadros del Museo del Prado para el Museo Ambulante de las recién fundadas Misiones Pedagógicas, *El sueño de Jacob*, de Ribera, *La reina Mariana de Austria*, de Velázquez y *Los fusilamientos del 3 de mayo*, de Goya; «era copias de pintor, no eran unas copias hechas mecánicamente, y quizá por eso con una mayor comprensión de la obra copiada»,¹⁶ así que los homenajes son, entre otras cosas, un modo de conocimiento más profundo de las obras que se reproducen en ellos, una forma de reflexión sobre la pintura que es complementaria a la que desarrolla en los escritos, algunos de los cuales vamos a comentar a continuación.

EL SENTIMIENTO DE LA PINTURA Y ALGUNAS DERIVACIONES

Dice María Zambrano (cuya intensa correspondencia con el pintor es una fuente de primer orden para entender las poéticas de Gaya) que, en la pintura, el modo de la presencia (lo más importante) viene marcado por el juego entre ocultación y visibilidad. En Gaya hay un argumento central, la ocultación del autor, que contraviene «ese ‘yo’ que la mayor parte del arte contemporáneo nos arroja a la cara»,¹⁷ esa actitud es una afirmación de la pintura, de su tradición, de su vida propia. Es la presencia de la pintura en los cuadros de Gaya la que le da un carácter de «aparición». La pintura no es la realidad, en un escrito sobre Velázquez que compendia su pensamiento sobre el pintor, José Antonio Maravall expresaba algo parecido:

¹⁴ COMPAGNON, Antoine, *Los antimodernos*, Barcelona, Acantilado, 2007, p. 22.

¹⁵ GAYA, Ramón, «Final de destierro» (1956), *Obra completa*, op. cit., p. 88.

¹⁶ GAYA, Ramón, *Ramón Gaya de viva voz. Entrevistas (1977-1998)*, op. cit., p. 119.

¹⁷ ZAMBRANO, María, «La pintura en Ramón Gaya», *España. Sueño y verdad*, Madrid, Siruela, 1984 (1965), p. 193.

«para la ciencia y la pintura desde ese momento, realidad quiere decir lo que las cosas son en la experiencia del que las contempla, no lo que las cosas son en sí mismas, en la nuda e inaccesible realidad».¹⁸

La pintura debe ser contemplada, vivida, es una verdadera mística de la pintura que sobrevuela la obra de María Zambrano, que está presente también en sus consideraciones sobre Luis Fernández o Juan Soriano, artistas que reflexionaron sobre la accesibilidad de lo real y su relación con la pintura. En 1949, la pensadora escribía a nuestro pintor que «el arte es la secreta vida del corazón que se manifiesta sin dejar de estar oculta, es lo que está a la vez dentro y fuera».¹⁹ Los homenajes de Gaya podrían leerse de esta manera, ya que, en ellos, la pintura se encuentra, literalmente, dentro y fuera.

Ortega, al que Gaya leyó con reticencia, pero con el que comparte una amplia tradición intelectual, decía que la obra de arte es un «aparato de significar».²⁰ En ese trabajo breve, Ortega considera la de Velázquez «pintura para pintores», una calificación que no va mal a los homenajes de Gaya, pese a que el pintor piensa que el filósofo descrea del arte y, en el más citado de sus ensayos, «La deshumanización del arte», actúa desde la distancia, sin implicación y sin sentimiento (no está de más recordar la amplia proyección del texto de Ortega y su traducción al inglés en 1948). Los homenajes, con todo, componen una suerte de museo imaginario, aunque el pintor disienta de las ideas de Malraux, pero también organizan la historia del arte de modo alternativo.

Gaya piensa, con Bergson, que el arte procede de «una forma de amar, antes que la misma pintura, los paisajes y las figuras reales».²¹ Por eso *El sentimiento de la pintura* empieza con un paisaje minuciosamente (d)escrito, pintado con palabras que, aunque de Venecia, podía haber sido de Murcia. Lo explicaba muy bien Marcel Proust, ilustre bergsoniano y fino degustador de pintura, en un texto sobre Monet de fecha indeterminada: «Los aficionados a la pintura que hagan un viaje para ver un Monet donde representa un campo de amapolas quizá no den un paseo para ir a ver un campo de ama-

¹⁸ MARAVALL, José Antonio, «La pintura como captación de realidad en Velázquez», GALLEGO BURÍN, Antonio (ed.), *Varia velazqueña*, Madrid, Ministerio de Educación Nacional, 1960, vol. I, p. 58

¹⁹ ZAMBRANO, María, y Ramón GAYA, *Y así nos entendimos (Correspondencia 1949-1990)*, Valencia, Pre-Textos, 2018, p. 25.

²⁰ ORTEGA Y GASSET, José, «La reviviscencia de los cuadros» (1946), *Papeles sobre Velázquez y Goya*, Madrid, Alianza, 1980, p. 54.

²¹ MORENO AGUIRRE, Miriam, *Otra modernidad. Estudios sobre la obra de Ramón Gaya*, Valencia, Pre-Textos, 2018, p. 94.

polas; y sin embargo [...] tienen en algunas habitaciones una especie de espejos no menos mágicos llamados *cuadros*, y en los que, si se sabe mirarlos bien –alejándose un poco– se revelan importantes partes de la realidad».²²

El arte, dice Gaya, no es un comentario al espectáculo de la realidad, ni siquiera una visión directa de la misma, es una realidad. *El sentimiento de la pintura*, un libro de 1957, narra su descubrimiento de la pintura veneciana (que es más que una categoría estilística y más que una escuela para Gaya) y que empieza con un pequeño cuadro de Carpaccio, *Las cortesanas*, una obra que contiene, a partes iguales primitivismo y modernidad, que no es una pintura de historia ni un retrato y que debe leerse, en realidad, como la historia profunda de un vacío.

El cauce expresivo de Giotto puede llevarnos a Goya y Van Gogh, el sentimiento de Tiziano a Velázquez y Constable. Un criterio, éste de sentimiento, que ha sido olvidado por las artes plásticas actuales. Los paisajes de Villa Medici de Velázquez y una pintura china brotan del silencio, el *Beso de Judas*, de Giotto, el *Saturno* de Goya y los *Girasoles* de Van Gogh «brotan de otra gran cueva hermana: la parlante».²³ Lo veneciano no es una escuela, ni un estilo, es una reaparición de lo pictórico original que podemos encontrar en pintores no venecianos, como Van Eyck, por ejemplo, o Velázquez, o Rembrandt, que vuelven a la pobreza original. El elemento constructor de la pintura es lo acuoso, la pintura viene del agua y es un modo de estar en el agua, cuando uno pinta realmente y no construye cuadros como Vermeer, sino que se queda en la orilla, sin mojarse como lo hacen Van Eyck, Tiziano o Velázquez, sin llegar al fondo y hundirse en exceso como hace Rembrandt, cuya verdadera pintura son sus dibujos. Wölfflin colocó, como se recordará, los dibujos de Rembrandt bajo la categoría de lo pictórico. En los años 80, el exquisito pintor (y escritor ocasional de textos interesantísimos) Carlos Alcolea, defendió una relación parecida entre el agua y la pintura, es un interesante enigma el hecho de que los pintores de la Nueva Figuración Madrileña no descubrieran en la de Gaya el modelo de pintura cálida, gozosa y placentera que buscaban.

Gaya sitúa la pintura no sólo al margen de la política, sino de cualquier idea o circunstancia que pueda reivindicar su pureza, la pintura (y los grandes pintores) aparece de este modo como algo atemporal, sus genealogías recuerdan la obra más teórica y poética de Roberto Longhi, pero la atem-

²² PROUST, Marcel, «Lugares tocados por Monet», *En este momento*, Valladolid, Cuatro, 2005, p. 95.

²³ GAYA, Ramón, *El sentimiento de la pintura* (1957), *Obra completa*, op. cit., p. 39.

poralidad puede relacionarle con las propuestas de Aby Warburg que se sitúan al margen de la historia de los estilos.

Me gustaría hacer una pequeña disquisición que puede ayudarnos a contextualizar la obra escrita (y la plástica) de Ramón Gaya. Aunque no se publicó hasta 1948, Bernard Berenson había escrito *Estética e historia en las artes visuales* en 1941. Nada quedaba entonces al margen de la dura situación política que se vivía en Occidente y en las primeras páginas del libro, Berenson hacía una defensa encendida del formalismo estricto frente a las que consideraba visiones totalizantes (Strzygowsky, Max Dvorak) de la historia del arte, posibles manifestaciones —decía— de un universo totalitario que podía acabar, si no con el arte, sí al menos con la consideración de la mirada como ejercicio de libertad, así que Berenson pretendía también, salvar lo esencial de la obra de arte en tiempos hostiles, y lo principal era la idea de que «las artes visuales son [...] un compromiso entre lo que vemos y lo que sabemos»,²⁴ es interesante saber que esta conferencia comienza con una detallada descripción del paisaje veneciano, es decir, parte de la mirada que se dirige primero a la realidad no artística.

Pese a la escasa estima de Berenson por el arte moderno, a excepción de su interés por Matisse y, éste muy matizable, por Cezanne,²⁵ a Mark Rothko le interesó mucho la definición que hizo Berenson de los valores táctiles y vio que, justamente, su obra era un buen instrumento de análisis de la pintura moderna, lo explicaba en su libro *La realidad del artista. Filosofías del arte*, publicado después de la muerte del pintor, pero que debió ser escrito en 1940 y 1941, aunque empezara a maquinarse hacia 1936, y en todo caso, mucho antes de la conversión de Rothko en el imprescindible pintor abstracto que sería después. El libro es un acercamiento al arte en términos plásticos que elude la idea de que el arte moderno sea evasivo y que plantea la idea de una lectura del pasado desde el presente (en esto sí coincide con Gaya, y con muchos otros); «han proporcionado [los artistas modernos] definitivamente a los hombres de nuestro tiempo el lenguaje necesario para volver a percibir todo el mundo del arte, en un lenguaje y unos términos equivalentes a nuestro conocimiento y comprensión actuales».²⁶

²⁴ BERENSON, Bernard, *Ver y saber*, Barcelona, Elba, 2018 (1948), p. 44, del mismo autor, *Estética e historia en las artes visuales*, México, Fondo de Cultura Económica, 1956 (1948).

²⁵ SCHAPIRO, Meyer, «Los valores del Sr. Berenson» (1961), *Estilo, artista y sociedad. Teoría y filosofía del arte*, Madrid, Tecnos, 1999.

²⁶ ROTHKO, Marc, *La realidad del artista. Filosofías del arte*, Madrid, Síntesis, 2004, p. 209. Introducción a la primera edición de Christopher Rothko, donde se explica la cronología del libro.

Una visión formal del arte dibujó la historiografía y la crítica de la posguerra (Clement Greenberg, Alfred H. Barr son los ejemplos más conocidos, pero no los únicos), posibilitó una relectura en términos no ideológicos del arte de vanguardia y permitió la asociación formal de lo contemporáneo con la tradición, que se convertiría así en modelo de modernidad, primero lo formularon los críticos y luego, o puede que al mismo tiempo, los museos. Los escritos de Gaya no son ajenos a esa visión que, finalmente, acaba por primar la mirada.

VELÁZQUEZ, PÁJARO SOLITARIO

La asociación de lo contemporáneo con la tradición es uno de los argumentos del bello y desconcertante libro, cuya primera versión data de 1963, de Gaya sobre Velázquez, que afirma, sobre todo, la vigencia del pintor sevillano. La principal característica de Velázquez, a cuya pintura es imposible adjudicar un color, es prescindir del dibujo, la composición, la luz y el color. La ausencia de color es una depuración (ni se deja torturar por el color como Van Gogh ni cede a la vocación por el dolor como Veronés). En Velázquez hay una tendencia a lo incorpóreo, lo cual no es, como sugiere Ortega y Gasset, una cuestión de pereza; es más bien una señal de infabilidad de la pintura. No hay que interesarse por la «circunstancia» del arte, como hace Ortega, sino por su ser; parece que Gaya (que sitúa en los límites del arte sublime el *Hermes* de Praxiteles y los frescos de Arezzo de Piero de la Francesca) piensa que el verdadero arte es el que consigue librarse el todo de los conceptos de artificio (predominio de la elaboración artística sobre la naturalidad) y artefacto (objeto construido para un determinado fin). La alusión a San Juan de la Cruz en el título (pájaro solitario) resulta ser un espléndido encuadre para Velázquez y para la pintura.

Lo que busca Velázquez, dice Gaya, es crear unos seres vivos (los cuadros, no lo que se representa en ellos) que aportan a la realidad dura. Velázquez pasa de artista a creador absoluto (ese parece ser el destino último, reservado a unos pocos, o sólo a uno), tampoco cree en la línea, que es un artificio; el dibujo, dice Gaya, es un mapa deshabitado de la realidad, salvo —ya se ha dicho— los de Rembrandt.

Velázquez percibe la realidad de un solo golpe de vista que abarca todo, como un observador distanciado y desapegado. Prescinde también de la composición, como la composición necesita de marcos y para Velázquez la

realidad viva (de la que la pintura forma parte) no tiene límites, es «imprecisa, movida, fluida, continuada»²⁷.

«Y no es tanto que la vida nos necesite, que necesite de nuestro apoyo, pues ella puede muy bien mantenerse en pie, vivir, ser por sí misma, aunque parece aceptar, acaso desear, más que una participación nuestra, activa y útil, algo como un... homenaje».²⁸ El *Niño de Vallecas*, que muestra a Velázquez como «insólito y desdeñoso autor»,²⁹ es el altar mayor de sus pinturas, el máximo nivel, más allá de las escuelas, porque marca el estado inmediatamente anterior a la depuración / desaparición de la pintura. Pintura y realidad se encuentran aquí y se transforman en otra cosa, en algo inmaterial, en un cántico,³⁰ y el del arte no es ya un lugar de trabajo, sino de vida.

Y así aparece la pintura en los homenajes de Gaya, como una realidad dentro de otra. Los homenajes tienen siempre una composición parecida; una mesa, una copa, unas flores, un contexto para una obra (o un detalle de la misma) que parece haber sido dejado por casualidad, es una afirmación del espectador como categoría, pero los homenajes nos dicen, como los textos del propio Gaya, que las obras están para ser contempladas, vividas. Enmarcada dentro del cuadro, la pintura objeto de homenaje está, sin embargo, fuera del tiempo y del espacio, se convierte en una evocación, en un cántico.

En el interior de España hay también, en estos años, una afirmación de la vigencia de Velázquez y, sobre todo, de su condición de guía para la pintura moderna, en la crítica, en cierta historiografía y en la producción artística (en el ámbito de los informalistas, por ejemplo). Hay muchos ejemplos posibles, pero vamos a comentar brevemente la monumental publicación que el Ministerio de Educación promovió en 1960 para celebrar el tercer centenario de la muerte del pintor.³¹ Y un trabajo breve y muy sólido de José Antonio Maravall que, en la estela de Ortega, vincula a Velázquez con lo moderno³² y finaliza un proceso que había empezado en el ámbito de la I Bienal Hispanoamericana de Arte que, en realidad, postulaba una visión moderna de la tradición.

²⁷ GAYA, Ramón, *Velázquez, pájaro solitario* (1963), *Obras Completas*, op. cit., p. 116.

²⁸ *Ibidem*, p. 118.

²⁹ *Ibidem*, p. 109.

³⁰ *Ibidem*, p. 121.

³¹ GALLEGO BURÍN, Antonio (ed.), *Varia velazqueña*, Madrid, Ministerio de Educación Nacional, 1960.

³² MARAVALL, José Antonio, *Velázquez y el espíritu de la modernidad*, Madrid, Alianza, 1960.

En el primer caso, se trata de una mirada al pintor sevillano desde la historia del arte, el pensamiento estético, la literatura y la crítica. El argumento más poderoso es la vigencia de la pintura de Velázquez, su capacidad para conformar la modernidad, su proyección de futuro. En general, prima la idea de que la pintura de Velázquez supera la naturaleza; «En *Las meninas* pugna la visión real contra la naturaleza, a la que supera»,³³ Rof Carballo introduce una visión psicoanalítica y enlaza a Velázquez con Picasso, a quien considera un artista esclarecedor de Velázquez («tenemos la obligación de seguirle [a Picasso], puesto que parece haberle sido encomendada la clave del presente»,³⁴ escribirá Gaya). Las ideas de Rof Carballo sobre la actividad creadora eran deudoras de las visiones de Freud y del surrealismo sobre la creación.³⁵ Rof Carballo explica cómo en el artista moderno prevalece la abstracción sobre la mirada que registra la realidad; impresiones luminosas y composiciones mentales constituyen una suerte de visión intelectual, perceptiva, que será la que guíe a Cezanne, pero que puede apreciarse ya en Velázquez.

No sólo se configura un Velázquez no realista, sino que se descarta el naturalismo como método en la pintura, así Garagorri (1961) recuerda cómo José Ramón Mélida oponía, a las actitudes realistas, los «asuntos verdaderamente pictóricos, bien pensados y estéticamente desarrollados»³⁶, el artículo de Garragorri repasa los trabajos de quienes, como Ortega, Lafuente, Juan de la Encina o Moreno Villa, consideran reductiva la consideración de Velázquez como realista o naturalista, y creen que el artista sevillano pinta, sobre todo, la existencia.

La Condesa de Campo Alange, asidua en los Salones de los Once de Eugenio d'Ors, se extiende en la proyección moderna de Velázquez; para María de Campo Alange, Velázquez es moderno porque es un hombre de su época; «vive en ese mundo de descubrimientos visuales en el que el ojo humano, al ser incorporado como elemento fundamental a la naciente investigación científica, alcanza un prestigio insospechado».³⁷ No está lejos de los planteamientos de José Antonio Maravall, que para entonces ya había publicado su importante libro *Velázquez y el espíritu de la modernidad*, que articulaba

³³ ROF CARBALLO, Juan, «Velázquez y la normalidad», *Varia velazqueña*, vol I., p. 37

³⁴ GAYA, Ramón, «Picasso» (1953), *Obras Completas*, op. cit., p. 153.

³⁵ ROF CARBALLO, Juan, «Poesía y medicina. La actividad creadora», *Papeles de son Armadans*, 44, 1959.

³⁶ GARRAGORRI, Paulin, «Velázquez, pintor de existencias», *Varia velazqueña*, op. cit. vol. I, p. 104.

³⁷ CAMPO ALANGE, María de, «La magia natural de Velázquez», *Varia velazqueña*, op. cit, vol I, p. 119.

desde la historia cultural la idea de un Velázquez moderno porque inauguraba, con Descartes, el tiempo de la modernidad. Maravall analiza la pintura de Velázquez desde la Historia del pensamiento y en una esclarecedora nota explica que esto podría hacerse con la pintura abstracta, Velázquez es un pintor europeo, con una conciencia histórica de hombre moderno, que utiliza las fuentes para experimentar, no para aplicar recetas, y que renuncia a la pretensión de realismo, al fin, el historiador utilizará la expresión de realismo subjetivo. Como Descartes, Velázquez es un hombre de su tiempo, que es el Barroco, una cultura dirigida, masiva, urbana y conservadora.³⁸ Para López Ibor,³⁹ lo humano está en Velázquez porque está lo espiritual, aquí podría estar la solución a la superación de superar lo «demasiado humano», que plantea Luis Felipe Vivanco.

Sin duda es un pintor europeo, como plantea Laín Entralgo; retratando el movimiento de la rueda de *Las Hilanderas*, Velázquez daba «una genial réplica complementaria al entonces naciente y triunfador triunfante racionalismo europeo»,⁴⁰ no hacía tantos años que Laín, falangista liberal, había escrito que la hispanidad (ese término prioritario para él) era «una singular fidelidad a Europa, entendida ésta como identidad histórica cumplidora de una misión siempre posible y siempre amenazada».⁴¹

Camón Aznar,⁴² que combinará el estudio histórico-artístico con la crítica y los escritos sobre estética, entiende que en Velázquez el espacio y la figura no son separables, lo cual coloca el espacio velazqueño no muy lejos del que definirá en los años cincuenta Greeneberg para la pintura abstracta, el espacio es una continuidad, y tiene en Velázquez una cualidad cósmica, exactamente como la que plantea para el arte contemporáneo Antonio Saura en un texto muy conocido, «Espacio y gesto». Cirici Pellicer⁴³ planteaba una relación entre el espacio de Velázquez y el de Mondrian, en los dos artistas tiene un mayor protagonismo la circulación que la masa, sobre todo cuando en Velázquez se vaya abriendo camino el espacio vacío central.

³⁸ MARAVALL, José Antonio, *La cultura del barroco*, Barcelona, Ariel, 1975.

³⁹ LÓPEZ IBOR, Juan José, «Las dimensiones psicológicas de la pintura de Velázquez», *Varia velazqueña*, op. cit., vol. I, p. 75.

⁴⁰ LAÍN ENTRALGO, Pedro, «La rueda de Las Hilanderas», *Varia velazqueña*, op. cit., vol. I, p. 166.

⁴¹ LAÍN ENTALGO, Pedro, *España como problema*, Madrid, Aguilar, 1962 (1948), p. 683.

⁴² CAMÓN AZNAR, José, «El concepto del espacio en Velázquez», *Varia velazqueña*, op. cit., vol. I.

⁴³ CIRICI PELLICER, Alexandre, «El tema del vacío central en la plástica de Velázquez», *Varia Velazqueña*, op. cit., vol. I.

Para Juan Eduardo Cirlot⁴⁴ (1961), el elemento fundamental en Velázquez es la composición, «organización de analogías», que decía Delacroix, en Velázquez, si se añade la contención, es una fuente de equilibrio, y esto hace posible que pueda asociársele a Mondrian, lo importante, en ambos, es la organización espacial, una prioridad, ya se sabe, en la pintura moderna, tampoco será menor su tendencia a la desmaterialización.

En uno de los mejores trabajos del conjunto, José López-Rey desvela algunas de las funciones de la pincelada de Velázquez al tiempo que desmiente que ésta evolucione y que, en consecuencia, la pincelada suelta de Velázquez esté presente sólo en sus últimas obras, para López Rey es una constante; las pinceladas no son una anécdota; «Velázquez nos adentra con ellas en su obra, poblada de imágenes sensibles, revelándonos que la pintura no es mero engaño de los sentidos, sino excelso obrar, dominio de la apariencia y de la materia».⁴⁵

Lafuente Ferrari, en un ensayo minucioso, abordaba la visión orteguiana de Velázquez. Hablaba de cómo la historia de la pintura española se desarrolla de forma desacompañada con respecto a Europa, aunque en ocasiones algunos artistas, como Velázquez, consiguieran universalizar una pintura esencialmente periférica; en 1961 parecía que esa había sido la función del informalismo.

El trabajo de José Antonio Maravall parte de la idea, de Ortega, de una imagen europea, y moderna de Velázquez, lo que supone una vigencia activa de la tradición, sobre todo por la condición de Velázquez de fundador del mundo moderno, algo que se debe al hecho de que Velázquez prescinde de lo heroico, «busca la experiencia como camino para llegar a una aprehensión de la realidad».⁴⁶

CODA

Ramón Gaya, frente a la hostilidad del sistema, se colocó al abrigo de la pintura y nunca abandonó ese refugio, pero su actitud no supuso una excepción; fue, más bien, una reacción muy extendida. Frente a los debates

⁴⁴ CIRLOT, Juan Eduardo, «La composición en la pintura de Velázquez», *Varia velazqueña*, vol. I, op. cit., pp. 167-170.

⁴⁵ LÓPEZ REY, José, «Pincelada e imagen en Velázquez», *Varia velazqueña*, op. cit., vol. I, p. 206.

⁴⁶ MARAVALL, José Antonio, *Velázquez y el espíritu de la modernidad*, Madrid, Alianza, 1987 (1960), p. 145.

de los años treinta sobre arte, política y propaganda y también frente a la brusca separación de estos conceptos que tuvo lugar en los años cuarenta y que se prolongó en el tiempo, muchos artistas pensaron que la única salida posible era la preservación de la mirada. Gaya fue uno de ellos.

ACUNANDO SUEÑOS. CONSTRUCCIONES DESDE EL EXILIO

YOLANDA GUASCH MARÍ. Universidad de Granada

NORAH HORNA FERNÁNDEZ. Archivo privado de foto y gráfica Kati y José Horna A.C.

«José Horna, seguramente sin saberlo cumplió los anhelos de los que Gropius habló al inaugurarse la escuela del Bauhaus en Weimar: el arte no es una “profesión”. No hay diferencia esencial entre el artista y el artesano. El artista es un artesano exaltado. En momentos de inspiración, la gracia del cielo puede ser la causa que su trabajo florezca en arte. Pero el buen oficio y la destreza en la artesanía es esencial para el artista. Ahí nace la fuente de la imaginación creadora»¹

«Acunando sueños. Construcciones desde el exilio» supone una puesta al día de los estudios sobre dos artistas cuya trayectoria es difícil trazar sin abordar su trabajo en común. Nos estamos refiriendo a la pareja formada por José y Kati Horna. En el caso de la fotógrafa, en los últimos años ha sido objeto de numerosos estudios y exposiciones que la sitúan como un referente de la fotografía tanto de la Guerra Civil española como posteriormente en su exilio en México donde desarrolló una intensa y extensa labor durante más de 60 años, visible en numerosas publicaciones y como docente de la Escuela de San Carlos hasta su fallecimiento en el año 2000.

Por el contrario, la figura de José Horna sigue constituyendo en la actualidad uno de esos muchos ejemplos cuyo desarrollo artístico está todavía

¹ Una de las primeras investigadoras en abordar su obra fue Ida Rodríguez Prampolini en su libro: *El surrealismo y el arte fantástico de México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1969, p. 61.

por reivindicar, sobre todo en España. Sus creaciones han sido incluidas en importantes exposiciones internacionales como «El surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo»,² única celebrada en España con obras de José Horna, «Surrealismo. Vasos comunicantes»³ o «La Danza de los Espectros»⁴ que tuvieron lugar en México, en el 2012 y 2014 respectivamente, que suponen un punto de partida para un mejor conocimiento de su trayectoria que transita entre creaciones por encargo y, las más originales, realizadas por inspiración propia.

Las primeras páginas de José Horna se escriben en Jaén, donde nació en 1912.⁵ Pocos datos se saben de su infancia. Su padre, Antonio Horna Campos, provenía de una familia conocida en Jaén.⁶ Casado con Ana Lechuga, tuvieron siete hijos más: Antonio, Rafael, Carlos, Lola, Salvador, Miguel y Ana.

La labor y compromiso político de su padre ejercerá una fuerte influencia en sus descendientes y, sin duda, marcará su desarrollo posterior. Es difícil confirmar la fecha y los motivos que llevan a la familia Horna Lechuga a abandonar Jaén y trasladarse a Madrid a finales de la década de los 20, en torno a 1927, dejando, su padre, la actividad como abogado que desarrollaba en la ciudad giennense.⁷

Instalados en la capital, José Horna ingresará en la Academia de San Fernando. Su formación será compaginada con el trabajo en un taller.⁸ Ade-

² AA.VV. *El surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular, 1989. En esta muestra se pudieron ver las obras: Espejo marino; La marioneta y Tauro.

³ AA.VV. *Surrealismo. Vasos comunicantes*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2012.

⁴ ORTEGA, Gonzalo (coord.). *La danza de los espectros*, México, Amigos del Museo de Arte Moderno, 2014. Aunque, la muestra más completa celebrada hasta el momento fue la que se presentó en el Museo Nacional de Arte de México en 2003, un año después de la muerte de Kati Horna, bajo el título *Los sentidos de las cosas: el mundo de Kati y José Horna*.

⁵ Sobre la fecha de su nacimiento existen muchas contradicciones. En su acta de nacimiento figura 1912 aunque en los documentos del CTARE fechados en 1939, el artista declara tener 30 años, por lo tanto el natalicio se habría producido en 1909.

⁶ Fue hijo de Antonio de Horna Ambrona, natural de Badajoz y alcalde de Jaén entre 1892 y 1895. Se casó como Manuela de Campos, oriunda de la capital giennense.

⁷ Antonio Horna Campos ejerció durante un tiempo como periodista en Jaén fundando *El Periódico Liberal de Jaén* (1890), *El Defensor de Jaén* (1889) y *La Opinión* (1915). Tras licenciarse en Derecho en la Universidad de Murcia en 1917, pasó a ejercer como abogado inscribiéndose, en 1918, en el Colegio de Abogados de la ciudad giennense cuya actividad se extiende hasta 1927. Archivo Histórico del Ilustre Colegio de Abogados de Madrid, Signatura: Caja 365 AHICAM 1.1 Exp. 11274.

⁸ Se especula que el taller lo compartió con Máximo Viejo, aunque esta relación profesional no está todavía esclarecida. En la información facilitada en México, José Horna

más, desde 1935 es miembro del Sindicato de Dibujantes de la C.N.T.⁹ El estallido de la Guerra Civil provocará, de forma contundente, que José Horna participe activamente en la defensa de la legalidad de la República. Una defensa que asumen, también, otros miembros de su familia como su padre,¹⁰ quien durante la guerra fue secretario del ministro Manuel Irujo y Ollo, y sus hermanos Antonio,¹¹ Carlos, Rafael¹² y Salvador, que les condenará a la pérdida de la unidad familiar no volviéndose a reunir todos nunca más.

Con el estallido de la contienda, José Horna empieza a trabajar para la revista *Umbral*,¹³ con sede en Valencia y, posteriormente, en Barcelona. A través de esta publicación conocerá a la fotógrafa Katalin Deutsch Blau, más conocida como Kati Horna, su futura mujer,¹⁴ quien había llegado a

declara haber perdido un taller. Asimismo, en una entrevista realizada a Kati Horna en 1993, también explica que José Horna le contó en Barcelona que tenía un taller. Además, Viejo y Horna coincidieron en la revista *Umbral* y en su exilio en México. Sin embargo, el nombre de José Horna nunca aparece relacionado con Máximo Viejo en las biografías consultadas sobre el ilustrador asturiano que llegó a Madrid en 1933 y fue colaborador de *Blanco y Negro* y de la empresa publicitaria Garí. Véase FERNÁNDEZ, Mercedes (Dir.). *Asturias: imágenes de historieta y realidades regionales*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1999, p. 222. También, cfr. Expediente 4760, Comité Técnico de Ayuda a los Españoles, documento 3.

⁹ Expediente 4760, Comité Técnico de Ayuda a los Españoles, documento 2.

¹⁰ Miembro de la U.G.T., acabará exiliándose a Carcassonne, donde mantendrá su afiliación a las Secciones del PSOE y de la UGT, muriendo en 1951. Cfr. https://www.fpa-bloiglesias.es/archivo-y-biblioteca/diccionario-biografico/biografias/10465_horna-campos-antonio. [Consulta: 07/08/2019]. Además, los hermanos de Antonio Horna Campos, José y Luis, también figuran como activos defensores de la República durante la Guerra Civil.

¹¹ Fue fusilado durante la guerra según informa *La Vanguardia*, del 2 de abril de 1938. Citamos textualmente: «Se ha sabido en Valencia que los facciosos fusilaron el día 11, en Zaragoza, al capitán de nuestro Ejército don Antonio Horna Lechuga, hijo del que fue secretario del ministro señor Irujo y actualmente magistrado de esta Audiencia.

Por la Cruz Roja Internacional se había hecho gestiones para canjear dicho militar; pero los facciosos se negaron, por se hijo de quien era».

Cfr. <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1938/04/02/pagina-8/33124516/pdf.html>.

¹² Perteneía al Cuerpo de Vigilancia en Madrid. Cfr. *Diario Oficial del Ministerio de Defensa Nacional*, Número 20, Barcelona 24 de Enero de 1938, Tomo 1, p. 221.

¹³ La revista *Umbral* se publica por primera vez en Valencia, saliendo su primer número el 10 de julio de 1937. Revista anarcosindicalista que lleva como subtítulo, en un primer momento, «Semanario de la nueva era». Más tarde pasará a denominarse *Umbral. Semanario Ilustrado* y, finalmente, *Umbral. Semanario Gráfico*. Posteriormente, la redacción de la revista se traslada a Barcelona. En el comité de redacción figuraron nombres como Mauro Bajatierra, Juan García Oliver, Federico Urales y, realizando artículos, fotos, ilustraciones y dibujos, artistas como Baltasar Lobo, Máximo Viejo, Ismael Martí, Silvia Mistral y José Horna.

¹⁴ Kati Horna (Budapest, 1912-México, 2000). Nació en el seno de una familia aristocrática, lo que le permitió relacionarse con la élite artística e intelectual de su país. En su

España con el encargo de realizar un álbum fotográfico para la Comisión Nacional de Trabajadores de la Federación Anarquista Ibérica.¹⁵ Su trabajo para la C.N.T., se extenderá durante seis meses, coincidiendo con viejos amigos como Robert Capa y Gerda Taro quienes, igualmente, cubrían el conflicto.

En paralelo a su labor en *Umbral*, José Horna, también trabaja como dibujante para el Estado Mayor de la República. Así lo detalla en una carta enviada a Kati Horna en agosto, probablemente de 1938:

... Kati ¿cómo te encuentras? Yo muy bien en lo que se refiere a mi vida militar, al fin ingresé en el E.M. de dibujante donde estoy estupendamente aparte de que con frecuencia me encuentro «pachucho» porque me falta algo.

Te mando una carta para mi casa porque solo tengo los sellos suficientes para una, así es que quiero que tu les pongas un sello de 4F y la eches al correo en esa...

Escríbeme pronto que tengo muchas ganas de saber de ti y de tu marcha a París, yo nada mas te «puedo decir».¹⁶

Sin embargo, con el avance de la guerra, dejó Barcelona para participar en la batalla del Ebro.

Su actividad y militancia hicieron que su actividad artística fuera escasa durante el conflicto. Aparte de los pocos dibujos documentados para *Umbral*, contamos con la realización de un cartel y dos diseños para tarjetas postales. Uno de ellos lleva el título *¡Campesinos! La FAI está con vosotros* y está realizado

adolescencia fue gran amiga de jóvenes fotógrafos como Emerick Weisz (Csiki) y Robert Capa, conocido como Bandi. Se formó como fotógrafa en el taller de József Pécsi. Posteriormente, en la década de los treinta, marcha a París, donde trabaja para Agence Photo. Desde la ciudad del Sena recibe la propuesta para marcharse a España. Sobre su trayectoria véase el completo catálogo de la exposición realizada en el Museo Amparo (México) y Jeu de Paume (París). AA. VV. *Kati Horna*, México, Editorial RM, 2013.

¹⁵ Aunque recientemente se han publicado noticias sobre el hallazgo de un archivo de fotografías desaparecidas de Kati Horna, así como su carnet que la vincula con la C.N.T., el investigador Michael Otakey en su texto «Loss and renewal: the politics and poetics of Kati Horna's photo stories» ya relata la historia de la involucración de Kati con la Oficina de Propaganda Exterior de la CNT-FAI junto a su primer esposo, el anarquista húngaro Paul Partos. Asimismo, atribuye a Kati el extraordinario folleto de propaganda *España? Un libro de imágenes sobre cuentos de miedo y calumnias fascistas*. Cfr. OTAYEK, Michael. «Loss and renewal: the politics and poetics of Kati Horna's photo stories», en Gabriela Rangel (Ed.). *Told and untold. The photo stories of Kati Horna in the illustrated press*, Nueva York, Americas Society, 2016, pp. 25-26.

¹⁶ La carta aparece firmada como «60 División, 95 Brigada mixta/2.º Lección de E.M. Base 8ª C. C. N.º 18». Archivo privado de fotografía y gráfica Kati y José Horna A.C., © 2005 Ana María Norah Horna y Fernández.

conjuntamente con Kati Horna. Los otros dos, representan al combatiente en dos momentos diferentes: uno en plena acción, lanzando una granada y, el segundo, en un momento de tregua, en el que el guerrillero se representa relajado, aunque sin bajar la guardia con su arma cogida en su cintura, escribiendo una carta y la palabra en grande «Estoy bien...». Ambas hacen referencia a la *60 División, Brigada 95*, de la que José Horna formó parte. Al mismo tiempo podrían ser una representación de él mismo, si tenemos en cuenta que se conservan alrededor de 50 cartas que el giennense envió a su mujer Kati durante la guerra.

Estas cartas cobran especial interés ya que nos permiten trazar parte de los momentos vividos por José Horna durante su participación en la batalla del Ebro y, también, la relación mantenida con Kati Horna. Aunque evidentemente muchas de ellas están alteradas por la censura, describe algunos de los espacios en los que se sitúa. Mandadas, la mayoría, desde el frente del Ebro, en ellas continuamente hace referencia a su estado de salud, su estado de ánimo y la necesidad de saber de ella. Así lo expresa en una de las cartas más largas que se conservan:

¡Uf que calor...!

Salud Kati! ¿qué tal estás tu? Yo nada se de ti desde mucho tiempo, de esta forma me es completamente imposible hacer la guerra; yo necesito carta de ti para ser mas feliz ¿tu no las recibes?

Yo ahora soy en un sitio muy distinto al anterior, donde es un poco más difícil escribir para ti, por esto lo hago menos como yo quiero.

Te escribo desde el otro lado del «Ebro». Continua el calor, yo creo que ahora el sol quema mas como nunca.

Mi barba es larga de 8 días.

Mi pelo corto de 3 meses.

Kati itú última carta la recibí el día 18 de Julio, hoy somos 10 de Agosto, como esto son 22 días sin nada noticias de ti. ¿Eres enferma? No escribes para mí! Yo esto no lo creo, sino que me imagino que la carta no viene para mí.

Yo voy muy mal porque no se nada de ti, en todo momento pienso en Kati sin saber nada de ella.

¿Cuándo viene otra semana feliz?

Aquí la música continua sin Kati, es muy molesta.

[...] Como eres en París? Continuas en tus cuatro muros o tienes nuevo estudio, y trabajo que tal? Yo podía mandar para ti un poco sol en esta carta, a mi me sobra...¹⁷

¹⁷ Archivo privado de fotografía y gráfica Kati y José Horna A.C., © 2005 Ana María Norah Horna y Fernández. Carta escrita desde Tarragona (provincia), 10 de Agosto de 1938.

Permanentemente repite que está bien y que solo desea recibir información suya. Así explica «Katy hoy pasó el día igual que ayer y supongo que lo mismo mañana. ¿Cómo sigues tú? Para mi los días solamente son distintos cuando tengo cartas de Kati». ¹⁸ La falta de respuesta le hacen suponer que no llegan a su remitente, así lo hace saber en una nueva misiva solicitando que sus cartas lleguen a su destino: «Camaradas y censores de correos: desde el día 18 de julio a la fecha, son 8 u 10 las cartas que he escrito a esta dirección, sin que ninguna de ellas llegase a su destino. Hoy escribo sin franqueo por carecer de sellos aquí en campaña. Ruego encarecidamente que esta llegue a su destino». ¹⁹



Figura 1. Anverso de postal escrita desde el Frente del Ebro, 23 de Agosto de 1938.

Archivo privado de fotografía y gráfica Kati y José Horna A.C.,
© 2005 Ana María Norah Horna y Fernández.

¹⁸ Archivo privado de fotografía y gráfica Kati y José Horna A.C., © 2005 Ana María Norah Horna y Fernández. Postal escrita desde el Frente del Ebro, 23 de Agosto de 1938.

¹⁹ Archivo privado de fotografía y gráfica Kati y José Horna A. C., © 2005 Ana María Norah Horna y Fernández. Carta escrita desde Tarragona (provincia), 24 de Agosto de 1938.

Todo está bien, sin embargo la dureza de la guerra, que se acentúa con el invierno y paso del tiempo, empiezan a mostrar sus consecuencias más inmediatas. Su salud, tras varios meses en el frente del Ebro, se resiente «El día 18 yo he tenido tu carta 51. Este mismo día yo he salido de la Brigada evacuado. Como ya había dicho yo para ti estoy un poco enfermo y es por esto que he salido. Me encuentro en un puesto de sanidad retirado pero hoy paso a un hospital por unos días».²⁰ El 22 de diciembre todavía indica que sigue enfermo, que hace frío, aunque otra vez está en la Brigada. Su relación epistolar nunca cesará pese a los contratiempos, mantendrá sus escritos tanto para Kati como para su familia. Lamentablemente nada se conserva de las que él recibió.

Antes de su salida de España, o ya en Francia, se documenta, también, el fotomontaje *Barco o Cartel de France* realizado junto a Kati, según algunos investigadores, para la revista *Umbral*. El tema principal da título a la obra: un barco, situado en el centro de la composición con varios pasajeros que se encuentran realizando diversas actividades. En esta obra, empezando por la derecha, se puede ver a cuatro personajes. Uno de ellos, un joven, lanza al vuelo una paloma mensajera. Otro de ellos, un hombre, está escribiendo una carta y sentado, al lado de un hombre pescando, se sitúa el niño de Viciens, pensativo. En el lado izquierdo, se representan tres personajes más. En actitud relajada aparecen dos mujeres rodeadas de equipaje. Una de ellas, aparentemente embarazada, está tejiendo. El tercer personaje, un hombre, está sentado en la proa mirando hacia un horizonte lejano que no podemos ver.

Se trata de una obra muy representativa del sentimiento del exiliado, de lo que se deja atrás, para dar paso a la incertidumbre del futuro. Pero, a la vez, el barco simboliza la libertad, la búsqueda de una mejor vida, alejada del infierno de la guerra. Sin embargo, estamos ante una obra que aunque partiendo de la mirada de la fotografía Kati Horna está firmada por José.



Figura 2. *Barco o Cartel de France*. Kati y José Horna. Collage. 1939. Archivo privado de fotografía y gráfica Kati y José Horna A.C., © 2005 Ana María Norah Horna y Fernández.

²⁰ Archivo privado de fotografía y gráfica Kati y José Horna A.C., © 2005 Ana María Norah Horna y Fernández. Postal escrita el 20 de noviembre de 1938.

Las interpretaciones que se han hecho de este fotomontaje se han realizado siempre partiendo de la fotografía de Kati Horna, pero no hay que obviar que está firmado por José Horna y existen elementos que nos remiten directamente al giennense. El personaje escribiendo guarda relación directa con la imagen de las tarjeta postal «*Estoy bien...*» que tanto utiliza en su correspondencia con Kati. De hecho, ambos hombres se representan ataviados con la misma ropa; la cara se nos ofrece de perfil; ambos llevan bigote y posan sus dos brazos sobre la carta. Una de las manos está escribiendo y la otra se apoya sobre el papel. Pese a la utilización de la imagen de Kati, esta obra debe mucho al dibujo de José Horna. Por tanto, estamos ante una obra de creación compartida que nos invita a reflexionar sobre una labor conjunta que emerge desde los primeros momentos y se seguirá desarrollando en México hasta la muerte del giennense. Para Kati, como apunta Chevriier, el encuentro entre ambos otorgará a su obra una libertad multidisciplinaria interesándose entonces por el collage²¹. El quehacer común y los acontecimientos que vivieron acabarán por orientar muchas de sus obras más importantes. Su afinidad intelectual fue uno de los pilares fundamentales de su trabajo en común.

De esta época son también los fotomontajes, fechados en 1938, en los que se utiliza una imagen de un hombre lisiado, sin pierna y con muletas, sujetando a un bebé.

El final de la contienda llevará a José Horna a salir de España. En su periplo acabará siendo ingresado en febrero de 1939 en un campo de concentración de Prats de Molló, donde recibirá la visita de Kati Horna, ¿estamos ante su primer encuentro tras largos meses separados? Parece ser que sí por las palabras que escribe José tras su marcha: «Kati, desde que tu has salido en el autobús, yo soy mas triste que en toda mi vida, yo no quiero creer que tú has salido después de haber reencontrado». La carta escrita desde un hospital, explica que el médico dice que está bien y que tiene que marchar al campo porque no tiene nada de fiebre.

Su salida del campo de concentración será posible gracias a la intermediación de Kati, logrando llegar a Perpiñán y de ahí se traslada junto a ella a París. Durante este periodo su trabajo conjunto es intenso como lo testimonian los fotomontajes «*L'Enfance*», en los que se representa las consecuencias de la guerra y la derrota republicana, y las celebres series «*Lo que se va al cesto*» o «*Muñecas del miedo*». Estos fotomontajes se componen, por un lado,

²¹ CHEVRIER, Jean-François. «Una biografía cosmopolita al femenino», en AA. VV. *Kati Horna*, México, Editorial RM, 2013, p. 45.

del dibujo de José Horna y, por otro, de fotografías de Kati Horna. En los casos de «*L'Enfance*», se utiliza la imagen «*Niño de Vicién*» realizada por la fotógrafa en 1937, aunque ahora la imagen se reubica en un espacio diferente mostrando un nuevo contexto, cambiando por tanto el sentido original que tenían, aunque la foto siempre es el punto de partida.



Figura 3. *L'Enfance*. Kati y José Horna. Fotomontaje. 1939. Archivo privado de fotografía y gráfica Kati y José Horna A.C., © 2005 Ana María Norah Horna y Fernández.

Con el estallido de la II Guerra Mundial, inician las gestiones para exiliarse a México. Kati se dirige a su embajada y José va a la mexicana para solicitar asilo como refugiado. Después de varios escollos burocráticos²², lograron que la embajada de México les permitiera la entrada como refugiados políticos. Hicieron la travesía del Atlántico desde el puerto de El Havre, en el vapor «Dre Grasse», con rumbo a Nueva York, donde más tarde embarcan, el 25 de octubre, en el «México», rumbo a Veracruz, donde tomaron

²² Kati no poseía los papeles para poder salir, por lo que tuvo que fingir que era española adoptando el nombre de Catalina Fernández, originaria de Martos, Jaén.

tierra el 31 de octubre de 1939, trasladándose a la ciudad de México e instalándose en la colonia Roma.

Desde el principio José Horna pudo dedicarse al diseño gráfico. Su intensa actividad en este campo ha pasado desapercibida para la mayoría de estudiosos que han trabajado el tema quizá, en gran medida, debido a su pronta muerte, su escasa proyección pública y, sobre todo, la gran trascendencia de la obra de su mujer como fotógrafa a nivel internacional y, específicamente, su amplia y reconocida trayectoria en México.

Desde que se instalaron en la capital mexicana, los Horna retomaron viejas amistades e hicieron nuevas al integrarse en el grupo de artistas surrealistas exiliados que también llegaron al país mexicano, contándose entre ellas nombres como Emerico Weisz, Gerardo Lizárraga, Gunther Gerszo, Benjamin Péret, Miriam Wolf, Leonora Carrington y Remedios Varo; éstas últimas, muy unidas especialmente a José Horna. Sin embargo, como bien apunta José Antonio Rodríguez, este «vínculo» «no significaba para ella [ni tampoco para él] pertenencia al grupo. La afinidad intelectual no implicaba necesariamente su inclusión en la corriente»²³ pero sí conformaron en su casa, «el centro aglutinador de los pintores y poetas de esta tendencia» como apuntó Rodríguez Prampolini.²⁴

Pero volviendo a José Horna, su labor en el diseño gráfico abarcó diversos campos, desde la realización de carteles publicitarios de todo tipo, diseños de portadas para revistas y libros, además de un importante número de carteles cinematográficos. En líneas generales su labor como publicista y diseñador gráfico superó con creces otros trabajos plásticos como sus tallas en madera, que empezó a realizar, tardíamente, en la década de los cincuenta, aunque cualitativamente las tallas en madera nos acercan a su universo más personal.

Su proyección en el campo editorial fue especialmente significativa llegando a ocupar el cargo de director gráfico de Ediciones Mexicanas. Es difícil cuantificar el número de trabajos que llegó a realizar como ilustrador editorial, pero sin duda los prolíficos ejemplos que conservamos nos hablan, también, del esplendor editorial que vivió México en esos años,²⁵ debido no solo al notable impulso que le dio el régimen posrevolucionario

²³ RODRÍGUEZ, José Antonio. «Introducción al archivo de Kati Horna», en AA. VV. *Kati Horna, México*, Editorial RM, 2013, s./p.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Sobre este tema véase TROCONI, Giovanni. *Diseño gráfico en México. 100 años. 1900-2000*, México, Artes de México, 2010.

sino también al importante trabajo realizado por los artistas españoles exiliados. Ya han sido reconocidos nombres como Josep Renau, Miguel Prieto o Vicente Rojo. En conjunto, la labor de los exiliados y su imbricación en el país mexicano estuvo muy relacionada con los medios de comunicación, escritos y gráficos, propios del país²⁶ o, incluso, a través de la fundación de sus propias editoriales y revistas como *España Peregrina*, *Nuestro tiempo*, *El hijo pródigo*...

En cuanto a su labor como cartelista, destacan los producidos para los laboratorios farmacéuticos Bayer, Silanes y Syntex. Para esta última conservamos varios ejemplos como el dedicado a la publicidad del medicamento *Anasteron-Gotas*, cuyo dibujo de Horna, simple en el diseño pero con una conjunción armónica entre colores y líneas, se completa con una fotografía de su hija Norah sujetando una muñeca y realizada por Kati Horna. La utilización de fotografías de Kati va a ser uno de los elementos constantes en su obra. Del mismo modo, en obras de la fotógrafa existen ciertas similitudes con las creaciones de José Horna. Como bien indica Karen Cordero «este tipo de correspondencias indirectas entre la producción de Kati y José se complementan con las colaboraciones directas, como cuando José utiliza fotografías de Kati en sus trabajos de diseño, y viceversa, cuando los trabajos de José se resignifican en las imágenes creadas por su mujer».²⁷

Asimismo, se conservan algunos ejemplos realizados para concursos, como los convocados por la Asociación de Libreros y Editores Mexicanos en sus distintas ediciones con el objetivo de difundir la Feria del Libro y otros tantos ejecutados por encargo directo, como el cartel para la Exposición Gráfica de la Ciudad de México (1944). En líneas generales en todos ellos combina magistralmente el texto con las imágenes. Talento en este campo que se visualizó con la obtención de distintos premios como el otorgado en 1943 por la empresa Hipódromo de las Américas, a través del concurso de carteles convocado en el que José Horna obtuvo el segundo premio por su cartel *Derby mexicano*.

²⁶ De hecho artistas como Antonio Rodríguez Luna, Miguel Prieto o Josep Renau trabajaron para el Taller de Gráfica Popular.

²⁷ CORDERO, Karen. *Los sentidos de las cosas: el mundo de Kati y José Horna*, México, INAH, 2003, p. 17.



Figura 4. *Anasteron-Gotas*. José Horna. Fotografía Kati Horna. Laboratorios Syntex. Archivo privado de fotografía y gráfica Kati y José Horna A.C., © 2005 Ana María Norah Horna y Fernández.

Al margen de diferencias específicas, todos estos carteles pueden integrarse dentro de lo que se ha venido denominando como:

modernismo tardío, que rescataba un lenguaje visual funcional, retóricamente expresivo por la reducción de elementos morfológicos y tipográficos, y el incremento de la fotografía con atrevidos montajes que apuntaban a la literalidad más que a la metáfora. El exilio influyó de manera determinante en el desarrollo de este estilo.²⁸

La década de los cincuenta abrió ventanas a nuevas propuestas profesionales, que potenciaron la presencia de José Horna en la esfera pública mexicana. Quizá uno de los más significativos, y de suma importancia para la capital mexicana, fue su participación como dibujante en el diseño y construcción de la Ciudad Universitaria, junto al arquitecto Carlos Lazo, formando parte del departamento de dibujo, dependiente de la Gerencia de Relaciones. Este magno proyecto cuya idea se remonta a 1946, no tuvo inicio real hasta 1950, momento en el que se crea el organismo denominado Ciudad Universitaria de México, presidido por Carlos Novoa, y para cuya gerencia general fue designado Carlos Lazo, quien asumió la tarea de convertir en realidad los proyectos que se habían ideado. Asimismo, se contó con la colaboración del

²⁸ VILCHIS ESQUIVEL, LUZ del Carmen. *Historia del Diseño Gráfico en México, 1910-2010*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2010, p. 209.

ingeniero Luis Enrique Bracamontes, como gerente de obras, y del arquitecto Gustavo García Travesí, como gerente de planes e inversiones.²⁹

Su vinculación a proyectos públicos de calado se extendieron en el tiempo, ya que después pasó a formar parte de la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas como Jefe de la Sección Artística del Departamento de Difusión. Para el mismo realizará los diseños de unos murales para la nueva carretera entre México y Acapulco, que se instalarían en una serie de paradores para descanso de los conductores. Se trataba de mosaicos de aproximadamente cinco metros de alto por seis de ancho. Los temas y títulos tratados expresan plásticamente el dato histórico o la etimología del nombre del lugar en el que se iban a ubicar. Por ejemplo, el mural *Xochitepec* representa su significado en lengua náhuatl, «en el cerro florido». En el mural *Amacuzac*, que viene del náhuatl *Amaticoztillán* y que significa: «lugar donde abundan los amates amarillos», se representan varios árboles con troncos amarillos³⁰. No obstante, con la muerte del arquitecto Lazo abandonó también la Secretaría. Junto a estos murales, diseñó varias portadas del *Boletín de la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas*, así como algún cartel.

Una década próspera en cuanto a proyectos profesionales a la que hay que unir el nacimiento de su hija Norah, que produjo en el artista el incentivo creativo necesario para la realización de nuevos proyectos vinculados con la infancia. Nos estamos refiriendo a la realización de trabajos como *La casa de muñecas* o *El rompe-cambia-cabezas*, con dibujos de Remedios Varo. Incluso llegó a abrir su propia fábrica de juguetes, de la que aún se conserva el membrete del nombre, cerrándola cuando la fama se acrecentó y los encargos se acumulaban.

Sin embargo, es en su más estricta intimidad, en su quehacer diario, donde fueron surgiendo otros itinerarios plásticos, los más personales, distintos a

²⁹ Sin embargo aún siendo un proyecto bien documentado, una vez más la huella de José Horna ha sido borrada. Ni la publicación que existe sobre la creación de la Universidad, ni en la página web http://www.patrimonio.unam.mx/patrimonio/index.php?dr=sbi&cont=patrim_cult# en la que se aportan importantes datos e incluso el nombre de los participantes en el proyecto se registra su participación. [Consulta: 12/07/2019]. En cambio, el Archivo privado de foto y gráfica Kati y Jose Horna se conserva una tarjeta con el membrete de Ciudad Universitaria, así como una fotografía en la que aparecen compañeros suyos del departamento de dibujo. Conservamos, también, un cartel que realizó para la inauguración en 1952 del Estadio Olímpico, así como el realizado para el I Congreso Nacional de Estudiantes de Ingeniería.

³⁰ Hasta hace unos años nada se sabía de estos bocetos que solamente habían sido publicados en un folleto publicitario del proyecto. En la actualidad dos originales han podido ser identificados, pues carecen de firma, y están integrados en una colección particular de México.



Figura 5. *Rompe-cambia-cabezas*. José Horna, diseño y ensamblaje. Remedios Varo, pintura. Ca. 1958. Archivo privado de fotografía y gráfica Kati y José Horna A.C., © 2005 Ana María Norah Horna y Fernández

su labor como profesional de la ilustración y el cartelismo. En un contexto de creación íntima relacionada con su vida, debemos situar su producción de objetos-arte, objetos propios de la casa que, sin quererlo, José Horna convierte en obras de arte, de una fuerte carga emotiva y símbolos de recuerdos y momentos especiales vividos por el artista. Instantes que compartirá especialmente con Leonora Carrington y Remedios Varo, cuyos vínculos afectivos darán como resultado el florecimiento de una actividad artística conjunta.

Entre estos objetos-mueble destaca la cuna para su hija, realizada hacia 1949 y pintada por Leonora Carrington. Forjada como un pequeño barco en continuo movimiento y pintada con el recorrido vital del hombre «pasajero en tránsito al encuentro con la magia y la fantástica historia de los viejos desde sus primeros sueños infantiles». Las figuras y elementos compositivos representados, como esos seres fantásticos, nos aluden a muchos de los lienzos de la londinense.

Simbólicamente la cuna creada como un barco, nos apunta al propio navegar de la vida pero, también, nos retrotrae a esos momentos de guerra

en los que el barco significó para el giennense el medio de salvación y de libertad. Por otro lado, su forma, sus velas, nos devuelven como es habitual en su obra, a creaciones anteriores como en este caso al collage *Barco* realizado por José y Kati en 1939. Obra de gran carga simbólica que alude claramente a la Guerra Civil española. En ella se representa el viaje hacia la libertad, hacia la tierra prometida pero, también, la añoranza a la tierra que se deja, la incertidumbre de un futuro nada claro. Ahora bien, en la cuna las referencias al conflicto han desaparecido.



Figura 6. *Cuna*. José Horna, diseño. Leonora Carrington, pintura. Madera tallada, ensamblada y policromada al óleo. C.a. 1949. Archivo privado de fotografía y gráfica Kati y José Horna A.C., © 2005 Ana María Norah Horna y Fernández.

La excepcionalidad de esta obra, icono de la modernidad, ha hecho que con el paso de los años se haya convertido en una verdadera pieza de coleccionismo. No obstante, su integración en los mercados más cotizados se debe en gran medida a las pinturas de Leonora Carrington, fallecida en 2011, que ha logrado convertirse en México y en todo el mundo en una de las pintoras más cotizadas de los últimos tiempos. Pese a ello, no debemos olvidar la excelente factura y diseño de José Horna, cuya maestría muchas veces se obvia principalmente por el escaso conocimiento que sobre el giennense se tiene.

Son excepcionales, también, otro tipo de manufacturas que se mueven entre la creación artística y el objeto, como puede ser el espejo marino, que realizó como regalo para su hija para que pudiera ver la inmensidad del cielo, o el diseño de objetos más cotidianos como un espejo o un marco de cuadro.

De la misma época son una serie de esculturas, talladas en madera, que empezó a crear a partir de los años cincuenta cuando, por aliento de Carrington y Varo, idearon crear un teatro ambulante de títeres en el que el andaluz se dedicó a tallar grandes muñecos sobre dibujos de la londinense y contando con los textos de la pintora catalana. Una vía de experimentación que, sin duda, le permitió crear sus obras más personales como indica Ida Rodríguez: «...Su amor por la madera, unido a una magistral calidad de artesano produce una serie de obras, ya éstas sí personales, de una rica imaginación. El objeto surrealista humanizado da salida a su mundo de andaluz supersticioso».³¹

Muchas de estas obras todavía siguen en paradero desconocido aunque, también, se van conociendo otras de las que ni siquiera se tenía constancia como el retrato de Bertina Vera de Olmedo, pintado en 1960 por encargo. En el retrato sitúa como fondo un paisaje desértico en el que se representan cráteres volcánicos o lunares vinculados con al torso de la mujer que se representa como si de un volcán se tratara. Su cabello forma una masa circular lunática con un rostro perfectamente dibujado. Integrada en la exposición «La danza de los Espectros», en su iconografía se ha visto la semejanza entre mujer y catástrofe, donde aparece la mujer como una erupción volcánica, un estallido de fuerzas naturales de la *madre tierra* que amonestan contra la cultura establecida por la racionalidad del hombre.

Su condición de artista-artesano propició que repudiara el éxito y la propaganda por lo que su obra fue muy poco conocida durante su vida. Aunque su biografía artística señala que sus trabajos no fueron presentados en público hasta un año después de su muerte, en 1964, en la Galería Antonio Souza como homenaje; parece ser que en algún momento anterior también estuvo presente en la Galería de Arte Mexicano de Inés Amor³². En sus últimas horas de vida, estuvo tallando el puño de un paraguas, que no finalizó pues murió a consecuencia de un ataque cardíaco.

La importancia de José Horna y su obra, vinculada necesariamente a la de Kati Horna, radica, por un lado, en su estrecha y constante relación con las corrientes surrealistas que llegaron a México a diferencia de los otros

³¹ RODRÍGUEZ, 1965, p. 80.

³² Cfr. MANRIQUE, Jorge Alberto. *Arte y artistas mexicanos del siglo xx*, México, CONACULTA-Lecturas Mexicanas, 2000, p. 138.

exiliados españoles que se habían iniciado en este lenguaje pero que lo habían abandonado. En segundo lugar, su cotidianeidad nos habla de modelos vitales creativos, de atmósferas positivas, que trascendieron y que son visibles, hoy día, a través de la repercusión visual de las obras de Remedios Varo y de Leonora Carrington que estuvieron tan unidas al pintor giennense y de la valoración realizada por su hija Norah Horna en la conservación del legado familiar mediante el Archivo privado de fotografía y gráfica Kati y José Horna, que consta de más de 19.000 piezas y constituye el archivo más importante, ya que aún la colección de fotografías no solo de México sino, también, un conjunto destacado de realizaciones de la Guerra Civil. Por último, creemos importante recuperar para nuestra historiografía a este artista andaluz olvidado pero de una indudable calidad estética que supo, junto a su mujer Kati Horna, figura inseparable de su trayectoria, seguir construyendo desde el exilio, acunando los sueños que todavía tenían por cumplir.

EL EXILIO ARTÍSTICO EN CHILE. UNA APROXIMACIÓN¹

MIGUEL CABAÑAS BRAVO. Instituto de Historia, CSIC

Venían de la angustia, de la derrota, y este barco debía llenarse con ellos para traerlos a las costas de Chile, a mi propio mundo que los acogía.

PABLO NERUDA, 1978²

Tras la derrota republicana en la guerra civil española, más de medio millón de vencidos fueron lanzados al exilio en 1939. Pasada la primera hora de acogida en los hostiles solares vecinos, Latinoamérica no tardó en convertirse en el segundo gran espacio de recepción de estos vencidos y, con ello, de su creatividad y desarrollo artístico y cultural. Uno de los rincones más lejanos de este solidario refugio latinoamericano fue Chile, que se convirtió en un importante país anfitrión de la diáspora. Sus premisas de partida, con todo, en principio no fueron muy favorables a la instalación de intelectuales y creadores exiliados, aunque ciertamente la labor de estos no tardó mucho en hacerse presente en su mundo cultural y creativo y en dejar allí una trascendente impronta.

La presencia de los artistas, en este contexto chileno, no ha sido objeto de estudios específicos de conjunto, por lo que nos proponemos realizar una breve aproximación que ayude a visibilizarlos y situar las circunstan-

¹ 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).

² NERUDA, Pablo: *Para nacer he nacido*. Barcelona: Seix Barral, 1978, p. 278.

cias y características de su exilio, sin soslayar las singularidades de su adaptación y profesionalización. La escena artístico-cultural que los recibió en Chile no había gozado de un gran desarrollo ni de punteras especializaciones, por lo que fue frecuente que, en sus desarrollos creativos, estos artistas huéspedes interconectarán diversos planos profesionales y dedicaciones artísticas. Además, ello también condicionó la formación y profesionalización artística de los refugiados que llegaron jóvenes, cuyo avance y aporte creativo al país también se presenta diversificado en varios espacios o sectores de actividad.

Es conveniente, por tanto, no solo caracterizar al contingente de artistas arribados, con sus etapas y espacios de acomodo, sociabilización y desarrollo artístico, sino también reparar en algunos de sus más significativos protagonistas y visibilizar a los menos conocidos dedicándoles unas líneas. Ello nos irá mostrando un panorama de amplio espectro, en el que, además de los ejercicios y trayectos artísticos personales, observaremos cómo las necesidades laborales y las aplicaciones prácticas condujeron la creatividad hacia determinados sectores, entre los cuales habría que destacar agrupadamente —por su representatividad, proyección y conexiones profesionales, que no en función del número o la importancia creativa—, en primer lugar al sector de la arquitectura, la construcción y el diseño mobiliario; en segundo lugar al sector editorial, de diseño gráfico, ilustración y publicidad; en tercer lugar al sector de la escenografía, el cine y la fotografía y en cuarto y último lugar al sector de la enseñanza, la crítica artística y la erudición histórico-artística. En todos ellos nos detendremos.

* * *

Ningún país de Latinoamérica, ciertamente, dejó de recibir refugiados procedentes del éxodo que provocó la guerra civil española, pero en proporciones y con impactos culturales muy diferentes; lo cual en gran medida dependió tanto de las características formativas y profesionales del contingente acogido como de las facilidades proporcionadas y el grado de desarrollo y oportunidades existentes en la escena cultural anfitriona. De este modo, entre los países del área y en cifras medias, el mayor número de refugiados españoles lo acogió México, adonde se calcula que arribaron entre 18.000 y 20.000.³ Le siguieron más de lejos —por este orden— Argen-

³ PLA, Dolores: «La presencia española en México, 1930-1990. Caracterización e historiografía», *Migraciones y Exilios*, n.º 2, Madrid, 2001, pp. 162-167; PLA, Dolores: «Un río español de sangre roja. Los refugiados republicanos en México», en: Dolores Pla (coord.): *Pan, trabajo y hogar. El exilio republicano español en América Latina*, Ciudad de México: SEGOB/ INAH/DGE, 2007, pp. 62-65; LIDA, Clara C. «Un exilio en vilo», en: Andrea Pagni (ed.).

tina, con unos 10.000; Venezuela, con unos 5.000, y Chile, que recibió entre 3.200 y 3.500.⁴

Si consideramos que la población chilena rondaba por entonces los cinco millones de habitantes (de los que un millón cien mil vivían en la capital), la cifra de exiliados españoles llegados al país, que aumentó considerablemente el número de compatriotas al sumarse a los antiguos residentes (unos 23.400 en 1930, tendiendo a la baja) y acercó a los españoles al 0'54 % de su población total, se convierte en realmente significativa y adquiere para esta nación andina una relevancia próxima a los acogidos por México o Argentina, donde la mayoría también terminaron radicados en sus capitales. En Chile, igualmente, su instalación preferente fue en la zona centro, especialmente Santiago y Valparaíso, dado que, aunque algunos de ellos incluso se instalaron en ciudades de los extremos norte (Arica) o sur (Punta Arenas) o reforzaron las pequeñas colonias de españoles en ciudades como Concepción, Magallanes o Antofagasta, el centro tenía mayor atractivo y desarrollo económico, político, administrativo y cultural, posibilitando un mayor vínculo de su labor con la renovación cultural chilena en sectores como el editorial, periodístico, docente, artístico, etc.⁵

En la mayoría de los grandes países receptores citados, por otra parte, pese a sus diferentes realidades y posibilidades, las situaciones de partida para el apoyo y recepción de exiliados españoles no resultaron muy diferentes. El enfrentamiento bélico español no se había visto en ellos como un conflicto ajeno y había hecho surgir el debate ideológico. Además, en todos

El exilio republicano español en México y Argentina. Historia cultural, instituciones literarias, medios. Madrid: Iberoamericana / Vervuert / Bonilla Artigas, 2011, pp. 22-24.

⁴ También hubo acogidas significativas en función de miras particulares. Fue el caso de algunos países con importante presencia de población indígena o afroamericana, que vieron en estos españoles expulsos la posibilidad de «blanquear» u «occidentalizar» la población y, en principio, recibieron numerosos exiliados. Es lo que ocurrió en la República Dominicana, donde de primeras llegaron unos 4.500 refugiados, o Colombia, que acogió a unos 600, aunque los hostigamientos políticos provocaron en ambos su reemigración a otros países antes de finalizar la II Guerra Mundial. (Véase PLA, Dolores (coord.): *Pan, trabajo y hogar. El exilio republicano español en América Latina*, Ciudad de México: SEGOB/ INAH/DGE, 2007, pp. 30-31, 129 y 480; CABAÑAS BRAVO, Miguel: «Los tránsitos de la identidad artística en el exilio español de 1939», en: Miguel Cabañas Bravo (ed.): *Identidades y tránsitos artísticos en el exilio español de 1939 hacia Latinoamérica*, Aranjuez-Madrid: Doce Calles, 2019, pp. 19-83).

⁵ LEMUS, Encarnación: «La investigación de «los refugiados españoles» en Chile: fuentes y hallazgos en un exilio de larga duración», *Exils et Migrations Ibériques au XX^e. Siècle. Revue du CERIC*, n.º 5, París, 1998, pp. 279; LEMUS, Encarnación: «El exilio republicano español en Chile», en: Dolores Pla (coord.): *Pan, trabajo y hogar. El exilio republicano español en América Latina*, Ciudad de México: SEGOB/ INAH/DGE, 2007, pp. 263, 268-273.

venía a existir una vieja y prejuiciosa colonia de residentes españoles, preferentemente emparentada con las posturas conservadoras y poco favorable a facilitar el arribo de exiliados y ofrecerles oportunidades laborales. Chile no fue una excepción en tales posturas y debates⁶ ni en las fórmulas de arribo empleadas, las cuales contuvieron —como veremos— alguna mítica expedición. Sin embargo, de forma pionera, el país puso en vigor un particular medio de asilo, que ya aportó unos primeros artistas. De manera que, en este sentido, no puede pasarse por alto ni la actuación de la embajada chilena en Madrid ni la célebre expedición masiva del buque Winnipeg, que aunque no fue la única de entre las que cruzaron el Océano Atlántico con exiliados, si fue de las más numerosas y significativas.⁷

El complejo asunto del asilo —y con ello del debate ideológico en torno a este aspecto del derecho internacional— comenzó en 1936 en la Embajada de Chile en Madrid, que fue utilizada para dar refugio a numerosos contendientes de ambos bandos. El embajador chileno Aurelio Núñez Morago fue el primero en abrirla a un primer grupo afín a los sublevados, pero luego también se abrió a los republicanos, de manera que a finales de la guerra había llegado a contener a más de dos mil asilados. Hacia el verano de 1937 ya se habían evacuado 437, aunque los acogidos siguieron en aumento, contándose por centenares. Esta política de asilo, iniciada por el presidente conservador Arturo Alessandri (1932-1938), ya originó el arribo al país de un primer contingente de españoles identificados con los sublevados. Sin embargo, la visible polarización entre la izquierda y la derecha de la sociedad chilena, repercutió en las elecciones de 1938, que ganó —al igual que dos años y medio antes en España— el Frente Popular. Así, el nuevo gobierno frentepopulista fue presidido desde diciembre por el radical Pedro Agui-

⁶ LEMUS, 2007, pp. 292-252; BARCHINO, Matías (ed.): *Chile y la guerra civil española. La voz de los intelectuales*. Madrid: Calambur, 2013.

⁷ Sobre la acogida de refugiados españoles en Chile, sus fuentes, identidades y acomodo, véanse especialmente los siguientes trabajos generales, que tendremos aquí muy en cuenta: FERRER MIR, Jaime: *Los españoles del Winnipeg. El barco de la esperanza*, Santiago de Chile: Cal Soga, 1989; VÁZQUEZ RIBEIRO, Angelina: *Winnipeg. Cuando la libertad tuvo nombre de barco*, Madrid: Meigas, 1989; LEMUS, 1998, pp. 273-293; GÁLVEZ BARRAZA, Julio: «Por obra y gracia del Winnipeg», *Clío*, n° 24, 2001 (<http://clio.rediris.es/exilio/chile/exilioenchile.htm> [Consulta: 28-08-2019]); NORAMBUENA, Carmen; y GARAY, Cristián: *España 1939: los frutos de la memoria. Disconformes y exiliados. Artistas e intelectuales españoles en Chile, 1939-2000*, Santiago de Chile: Instituto de Estudios Avanzados-Universidad de Santiago de Chile, 2002; LEMUS, Encarnación: «Identidad e identidades nacionales en los republicanos españoles en Chile», *Ayer*, n° 47, 2002, pp. 155-181; GUILLAMON, Julià: *Literaturas del exilio. Santiago de Chile*, Santiago: SEACEX, 2007; LEMUS, 2007, pp. 227-292; GÁLVEZ BARRAZA, Julio: *Winnipeg. Testimonio de un exilio*, Sevilla: Renacimiento, 2014.

re Cerda (1938-1941), quien reorientó el tema del asilo y la acogida de españoles a favor de los republicanos en la nueva gestión de la Embajada de Chile, ahora conducida por el encargado de negocios Carlos Morla Lynch.⁸

Acabada la guerra, a mediados de abril de 1939 el presidente Aguirre Cerda se vio obligado a reconocer al nuevo régimen de Franco para salvaguardar el derecho de asilo, aunque tres meses después en la Embajada todavía quedaban 17 intelectuales republicanos asilados. La mayoría pertenecían a la Alianza de Intelectuales para la Defensa de la Cultura y Franco se negó a reconocerles el derecho de asilo, ocasionando un conflicto diplomático que se prolongó hasta octubre de 1940. Entre estos 17 intelectuales republicanos se hallaban escritores y periodistas (Antonio Aparicio, Pablo de la Fuente, Antonio Hermosilla, Antonio de Lezama), médicos (José García Rosado, Esteban Rodríguez de Gregorio, Luis Vallejo), abogados (Luciano García Ruiz, Aurelio Romeo, Arturo Soria Espinosa), actores, artistas y arquitectos (Edmundo Barbero, Fernando Echeverría, Santiago Ontañón) o estudiantes (José Campos, Luis Hermosilla, Julio Romeo), que durante este tiempo de reclusión elaboraron en la Embajada de Chile, situada en las calles Prado 26 y Miguel Ángel, dos importantes y míticas publicaciones.

Se trató, por un lado, del periódico *El Cometa*, que tuvo más de 350 números entre octubre de 1939 y junio de 1940 y de cuya cabecera y aporte diario de un chiste gráfico se ocupó el pintor y escenógrafo Santiago Ontañón; por otro, de la revista cultural semanal *Luma* (figura 1), nacida tras poner en marcha la anterior experiencia en noviembre de 1939 y también con vida hasta junio de 1940, revista que ha sido considerada la primera del exilio español. Tanto el diario, que tuvieron que autodestruirlo ante la amenaza de asalto a la Embajada y no se conservan ejemplares, como la revista, salvada de su pérdida por el encargado de negocios chileno Germán Vergara, fueron obra de ocho de aquellos intelectuales (De la Fuente, Ontañón, Aparicio, Barbero, Campos, Lezama y los hermanos Aurelio y Julio Romeo), grupo autodenominado «República de las Letras» —al que también se denominó en la Embajada «Noctambulandia»—, en cuyo seno el escritor Pablo de la Fuente actuó como director de las publicaciones y el pintor santanderino Ontañón como responsable del diseño y autor de las ilustraciones. Llegaron así a elaborar 30 números de esta revista clandestina y mecanografiada, que

⁸ Sobre su gestión del asilo a lo largo de 33 meses de guerra, véanse sus memorias anuales de 1937, 1938 y la firmada el 9-4-1939 al dejar el cargo, que ocupará Germán Vergara (VARGAS, Juan Eduardo; COUYOUMDJIAN, Juan Ricardo; DUHART, Carmen Gloria (eds.): *España a través de los informes diplomáticos chilenos, 1929-1939*, Santiago de Chile: PUCCh / CSIC / Antártica, 1994, pp. 282-338 y 359-421).

contó con 133 ilustraciones a color en acuarelas o guaches y 20 en tinta negra realizadas por el artista cántabro. La publicación pretendió seguir en la línea eminentemente literaria marcada por publicaciones previas como *Revista de Occidente* y *Hora de España* y recogió ensayos, narrativa, críticas, poesía, etc. Además resaltó mucho la calidad artística de las ilustraciones, realizadas por Ontañón en un lenguaje figurativo moderno. Este artista no solo se ocupó con esmero del diseño y maquetación de la revista, de su cabecera y de las portadas a color (generalmente concebidas como encuadre de una gran imagen principal), si no que también aportó a casi todos los números una o dos ilustraciones interiores a color y página completa.⁹ Así, tal experiencia se convirtió, en el mundo editorial y periodístico al que luego se incorporarían en Chile la mayoría de estos intelectuales refugiados, en un claro antecedente y credencial.

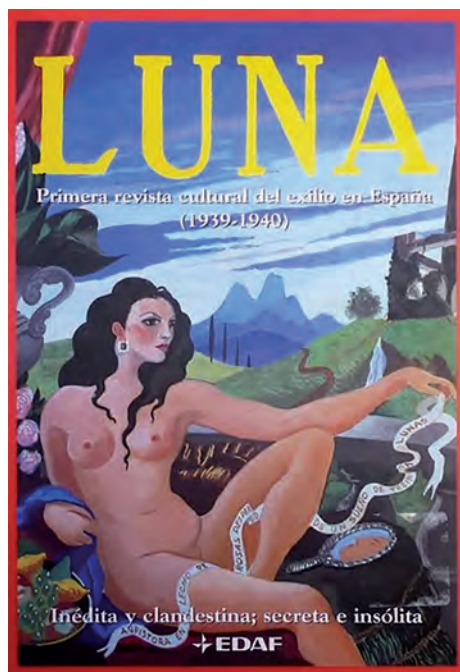


Figura 1. Edición facsimilar de la revista *Luna*, Madrid, 1939-1940. Ilustración de cubierta de Santiago Ontañón (Madrid: EDAF, 2000).

⁹ RIQUELME, Jesucristo: «Chile y España en el corazón: memoria consciente», en *Luna. Primera revista cultural del exilio en España (1939-1940)*. [Edición facsimilar]. Madrid: EDAF, 2000, pp. 1-60; ESTEVE RAMÍREZ, Francisco: «Luna (1939-1940). Análisis de una revista singular en las publicaciones culturales del exilio español de posguerra», *Historia y Comunicación Social*, nº 6, Madrid, 2001, pp. 281-291.

De otro parte, la llegada a la presidencia de Aguirre Cerda también permitió emprender la citada gesta de la expedición del Winnipeg. Fue él quien, el 5 de marzo de 1939, nombró al implicado poeta Pablo Neruda cónsul especial para la Inmigración Española, encargándole el traslado a Chile de los refugiados españoles.¹⁰ Para cumplir tal misión el poeta se trasladó a París tras mediar el mes de abril; pero, al mismo tiempo, comenzó a prosperar en su país un largo debate sobre la conveniencia de recibir a estos republicanos, que se alargó hasta la llegada de la expedición. Las adversas campañas políticas y las desfavorables corrientes de opinión obligaron al gobierno a imponer que se tratara de una migración selectiva, la cual única y esencialmente contuviera trabajadores y técnicos especializados, entre los que se priorizara la procedencia vasca y catalana (para reforzar la pesca y la agricultura); así como se rechazaría la entrada de intelectuales, brigadistas y significados políticos (especialmente anarquistas) y se limitaría la entrada de niños, todavía improductivos. Además el gobierno impuso que los gastos de la operación se sufragaran externamente; de manera que, el principal organismo financiador de la expedición, fue el SERE (Servicio de Evacuación de Refugiados Españoles), complementado por la FOARE (Federación de Organizaciones de Ayuda a República Española), que aportó los fondos particulares recibidos en países como Argentina, Uruguay o Colombia para hacer frente a parte del coste del pasaje y garantizar el mantenimiento de dos mil refugiados durante sus primeros seis meses de estancia, como exigía el gobierno chileno.

Estas limitaciones migratorias, muy diferentes y casi contrarias a casos como el de Colombia, por ejemplo,¹¹ condicionaron mucho la misión de Neruda, quien bajo tales premisas, ayudado por su pareja —Delia del Carril, «la Hormiguita»— y el pintor y periodista español Darío Carmona, que actuó como su secretario, se ocupó junto al SERE de la selección y organización de la expedición, la cual en principio no debía superar los dos mil refugiados. El Winnipeg estuvo atracado desde finales de julio de 1939 en el puerto de Trompeloup-Pauillac, a 50 kilómetros de Burdeos, y allí comenzaron a llegar los futuros expedicionarios contactados por el SERE en los

¹⁰ Sobre la estrecha relación de Neruda con la guerra y exilio españoles, véase entre otros trabajos: DE LA OSSA MARTÍNEZ, Marco Antonio: «Pablo Neruda y la Guerra Civil Española: vivencias, relaciones, exilio y esperanza», *Arts Educa*, n° 10, Valencia, I-2015, pp. 72-95.

¹¹ En Colombia el presidente Eduardo Santos solo invitó a un reducido y selecto grupo de intelectuales y universitarios con objeto de fomentar la cultura del país (MARTÍNEZ GORROÑO, María Eugenia: «Colombia y el exilio republicano español» en: Dolores Pla (coord.), 2007, pp. 470-481.

campos de concentración franceses y otros lugares. Se manejó como cifra oficial de viajeros la citada, aunque a bordo llegaron a registrarse entre 2.270 y 2.500 personas, al flexibilizar las normas el SERE y Neruda.

El poeta, ciertamente, fue el gran protagonista de esta epopeya inmigratoria chilena, en la cual, pese a ser sectores vetados, también dejó embarcar a parte de intelectuales y artistas. Para dar a conocer el país a los refugiados seleccionados, Neruda ideó e hizo que se les entregara el folleto titulado *Chile os acoge* (figura 2), cuyo diseño encargó al tipógrafo y diseñador gráfico español de origen polaco Mauricio Amster.¹² Sus 24 páginas contenían una presentación del poeta, nociones geográficas, climatológicas, políticas y económicas, parte de la constitución chilena y otra diversa información. Además, durante la travesía los exiliados confeccionaron una cartelera de noticias diarias (en la que también participó Amster) y protagonizaron diferentes iniciativas culturales, como proyecciones de cine, conferencias sobre el país de destino, etc. El barco zarpó el 4 de agosto, se reabasteció en Guadalupe y llegó al puerto de Colón para cruzar el Canal de Panamá, continuando su rumbo hasta tocar tierra chilena el 30 de ese mes en Arica. Allí se les entregó documentación de identidad chilena y ya desembarcaron casi 40 personas, la mayoría pescadores, aunque la expedición no finalizó hasta su llegada al puerto de Valparaíso en la noche entre el 2 y 3 de septiembre. Arribó entonces el Winnipeg desplegando un gran retrato en lienzo del presidente Aguirre Cerda, realizado colectivamente, y obtuvo un recibimiento especialmente caluroso de la población, pronto seguido de la desaparición de las anteriores susceptibilidades.

Según informes de Neruda publicados por la prensa chilena, allí viajaban también —aunque en pequeña proporción— aparejadores e ingenieros, estudiantes, médicos, abogados, impresores, fotógrafos, linotipistas, encuadernadores, etc. y más de 300 niños y 400 mujeres de más de 14 años,¹³ pasajeros estos últimos que también encontrarían un gran potencial en Chile.¹⁴ Sin embargo, las condiciones citadas ciertamente limitaron mucho el arribo de intelectuales y creadores en la gran expedición del Winnipeg y han hecho considerar a diferentes autores que, como tempranamente indicó Vi-

¹² Sobre tal autoría véase GUILLAMON, 2007, pp. 11, 14, 23.

¹³ Véase, entre otras relaciones ofrecidas por la prensa, «Refugiados españoles llegaron en el «Winnipeg». A trabajar y no a mezclarse en política interna» y «Apuntes, de la llegada del Winnipeg», *El Diario Ilustrado*, Santiago, 4-9-1939; «Con todo orden se organizó ayer el desembarco de refugiados españoles», *La Unión*, Santiago, 4-9-1939, p. 7.

¹⁴ Sobre el caso específico de las artistas en el exilio de Chile, sobre cuyas protagonistas volveremos, véase GAITÁN SALINAS, Carmen: *Las artistas del exilio republicano español. El refugio latinoamericano*, Madrid: Cátedra, 2019, pp. 138-141, 202-204 y 314-329.



Figura 2. Cubierta del folleto Chile os acoge, de Mauricio Amster, 1939.
(Fuente: J. Guillamon, 2007).

cente Llorens, el «rasgo más saliente de la emigración republicana en Chile fue la escasa proporción de profesiones liberales», lo que en cierto modo la convertiría en «la más proletaria de toda América».¹⁵ Sin embargo, hay que matizar esta visión, al menos desde el lado del aporte creativo, sobre el que nos interesa extraer y destacar del contingente arribado en el Winnipeg a los pasajeros relacionados con el arte en su sentido más amplio. Entre ellos, además del ya citado Mauricio Amster, que viajó con su esposa gallega Adina Amenedo —encuadernadora de libros y frecuente copartícipe en su trabajo—, habría que recordar otros matrimonios, como el del pintor Arturo Lorenzo y Elena Gómez de la Serna (ella más centrada en los ámbitos creativos editorial y del periodismo y la publicidad) o el del fotógrafo José María Gancedo y su esposa, Pilar Lage. A ellos se añaden jóvenes promesas del arte que continuarían su formación en Chile, alcanzando unos la máxima proyección en la plástica chilena a partir de los años cincuenta, como los pintores de origen catalán José Balmes y Roser Bru, o más tardíamente, como los escultores madrileño Eduardo de las Heras, muy clasicista, y barcelonés Ra-

¹⁵ LLORENS, Vicente: «La emigración republicana de 1939», en: José Luis Abellán (coord.): *El exilio español de 1939* (tomo 1), Madrid: Taurus, 1976, p. 160.

fael Bellange Pastore, más dirigido a las corrientes internacionales y solidarias, respectivamente llegados con ocho y un año de edad.

Pero además, a ellos podríamos añadir el acercamiento a la creatividad y las artes de unos u otros intelectuales, como en la escena de teatro y danza al dramaturgo José Ricardo Morales (también pintor cuando dejó de trabajar con Margarita Xirgu después de los años cincuenta) o a los bailarines y matrimonio de Santos Bustos Múgica y Concepción Berasaluce. También existió esta aproximación en diferentes facetas del mundo editorial y periodístico con Joaquín Almendros, Joan Merli (pronto reinstalado en Buenos Aires), Isidro Corbinos o José y Elena Gómez de la Serna; en la historia del arte, la fotografía y el cine con Leopoldo Castedo; en la música con Diana Pey, Joan Arnot, Manuel Valcárcel o Enrique Iniesta o en la ingeniería y construcción con los hermanos Víctor y Raúl Pey, que diseñaron y construyeron varios puertos y muelles en las costas chilenas, entre ellos los de Arica, Punta de Lobos, Mejillones, Huasco o Punta Arenas.

No hubo otra expedición masiva con destino a Chile como la del Winnipeg, aunque tanto antes como después de aquel 3 de septiembre arribaron al país, por otros buques y medios, diferentes grupos de refugiados españoles con intelectuales y creadores dispuestos a enriquecer el medio cultural chileno. El primero de los llegados fue el buque Reina del Pacífico en julio de 1939, donde viajaban unos quince refugiados, entre ellos dos hijos de Ramón del Valle-Inclán, de los que Jaime era pintor. Ese mismo mes también llegó el Santa Lucía, con catorce brigadistas y españoles. Le siguió en agosto el Órbita, con 51 refugiados, entre ellos Fernando Jiménez de Cisneros, director del Museo Naval. Luego, tras el masivo contingente de inicios de septiembre con el Winnipeg, el cauce de llegada más usual fue el arribo al puerto de Buenos Aires y la continuación por vía terrestre hasta Chile con visado previo. Esta fue la ruta que siguieron grupos de exiliados como los del Groix, donde viajaron 76 (entre ellos el pintor Bernardino Bienabe), y el Massilia, con 147. Los de este último barco llegaron a la capital argentina el 5 de noviembre de 1939, teniendo como destino Paraguay 6 pasajeros, Bolivia 9 y Chile 132. Figuraban entre estos los pintores y dibujantes Manuel Ángeles Ortiz, Gori Muñoz, Mauro Cristóbal Arteché y Ramón Pontones, así como el escultor Alberto Barral López (hermano del difunto Emiliano), el director de cine Luis de la Fuente, el cineasta José Fernández Cañizares o el crítico cinematográfico y editor Arturo Cuadrado. Sin embargo, tras desembarcar en Buenos Aires y con la sujeción de anteriores artistas exiliados como Victorina Durán,¹⁶ el director

¹⁶ GAITÁN, Carmen; MURGA, Idoia: «Victorina Durán: identidades en escena. Exilio, hispanidad y madrileñismo en Argentina», en: Miguel Cabañas Bravo (ed.): *Identidades y*

del diario *Crítica*, Natalio Botana, con sus fondos económicos y la colecta que realizó, apoyado por la Comisión Argentina de Ayuda a los Intelectuales Españoles y la presión en la opinión pública que ejercieron, lograron que el gobierno argentino permitiría quedarse en el país a una buena parte.¹⁷ Solo unos setenta siguieron el plan previsto, entre quienes figuraba la pintora y grabadora Magdalena Lozano, que terminó de formarse artísticamente en Santiago.

Por otro lado, a finales de diciembre de 1939 también arribó a Buenos Aires el Formosa, que transportaba 50 nuevos exiliados aceptados por Chile, adonde se dirigieron por vía terrestre. Abundaban entre ellos los intelectuales y creadores, como el caricaturista e historiador del arte Antonio R. Romera y su esposa, Adela Laliga (que también había tenido formación de pintura); Rafaela de Buen, que participó en varias iniciativas teatrales; el escultor Claudio Tarragó y su hermano Alejandro, profesor; el arquitecto y diseñador Germán Rodríguez Arias o el joven Cristián Aguadé, alma de la fábrica de muebles que fundaría con dos de estos compañeros de viaje. También viajaban allí dos hermanos del poeta Antonio Machado y sus familias, el pintor José y el periodista Joaquín, además de poetas, escritores, periodistas y críticos como Eleazar Huerta o Vicente Mengod.

Igualmente, a comienzos de enero de 1940 arribó a la capital argentina el buque Alsina, desde donde otros intelectuales y creadores, como Arturo Serrano Plaja, pusieron rumbo a Chile. Y, completando este peregrinaje, hay que citar también la llegada escalonada del grupo de los 17 asilados en la Embajada de Chile en Madrid. Los primeros que lograron salir alcanzaron el país en el buque Orazio en diciembre de 1939, encontrándose entre ellos Arturo Soria, Juvencio Valle o el arquitecto Fernando Echeverría. En julio de 1940 llegaron algunos más, como José Campos, los hermanos Romeo o el poeta Antonio Aparicio y, por último, en el mes de octubre y vía Brasil arribaron en el buque Campillo Antonio de Lezama, Edmundo Barbero, Santiago Ontañón y Pablo de la Fuente. Finalmente, fuera de estos grupos, otros refugiados alcanzaron Chile de manera individual, siendo muy significativos los más de 776 republicanos españoles que, con el auxilio de la Organización Internacional de Refugiados, lo lograron entre 1947 y 1951.¹⁸

tránsitos artísticos en el exilio español de 1939 hacia Latinoamérica, Aranjuez; Madrid: Doce Calles, 2019; p. 331.

¹⁷ SCHWARZSTEIN, DORA: «Actores sociales y política inmigratoria en la Argentina. La llegada de los republicanos españoles», *Exils et Migrations Ibériques au XXe Siècle. Revue du CERIC*, n.º 5, París, 1998, pp. 249-272, y *Entre Franco y Perón. Memorias e identidad del exilio republicano español en Argentina*, Barcelona: Crítica, 2001, pp. 123-125.

¹⁸ Sobre todos estos arribos véase LEMUS, 2007, pp. 260-263 y GÁLVEZ, 2014, pp. 235-236.

Pero, además de los cauces y arribos citados, también llegaron artistas a Chile por vías menos conocidas o cuya filiación todavía resulta difícil establecer, siendo su aportación de interés. Algunos de ellos viajaron antes de 1939, como el arquitecto y pintor donostierra Pablo Zabalo Ballarin (1893-1961), que arribó a Valparaíso en la Navidad de 1938 en el Oropesa, desarrollando en el país una gran labor arquitectónica, pictórica y escenográfica, muy en relación con la comunidad vasca, hasta su retorno en 1949.¹⁹ En otras ocasiones se trata de artistas a quienes la guerra y sus consecuencias devolvieron a Chile como exiliados, como ocurrió con el escultor y fotógrafo aficionado Lorenzo Domínguez Villar y el pintor y escultor Alejandro Rubio Dalmati, ambos nacidos en Chile, pero de padres y formación española. Así, Domínguez Villar (Santiago de Chile 1901-Mendoza 1963), que fue un gran promotor en Chile y Argentina de la talla directa aprendida en España, lo que sintetizará con la estética precolombina, regresó a Santiago en 1931 para convertirse en profesor de escultura en su escuela de Bellas Artes, aunque en 1938 regresa a España para colaborar con el bando republicano y, en 1939, nuevamente retorna a Santiago y retoma su puesto de profesor. Desde 1941, no obstante, se radicó en Argentina, continuando su docencia y creación en Mendoza y Tucumán, pero con algunas visitas y un período intermedio (1960-1961) en la Isla de Pascua chilena.²⁰

En cuanto al artista Alejandro Rubio Dalmati (Chillán, 1913-Logroño 2009), riojano de adopción, tras lograr salir de las cárceles de los sublevados, a fines de 1936 se exilia a Chile, adonde, entre otros destacados trabajos, ejecutó diferentes actuaciones y piezas para las catedrales de Concepción, Valparaíso, Talca y Chillán y fue profesor de escultura y dibujo desde 1948 en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Católica de Chile y en la Escuela de Bellas Artes y el Instituto Femenino de Estudios Superiores de la Universidad de Chile. A la par, realizó diversos viajes a España en 1945, 1955 y 1965, fecha esta de su retorno definitivo y del inicio del frecuente trabajo conjunto con su sobrino Alejandro Narvaiza Rubio.²¹

¹⁹ ÁLVAREZ PROZOROVICH, Fernando: «Relaciones entre el exilio catalán y el quehacer arquitectónico en Argentina, Uruguay y Chile (1939-1963)», en: Juan Ignacio del Cueto y Henry Vicente (comps.): *Presencia de las migraciones europeas en la arquitectura latinoamericana del siglo xx*, Ciudad de México: UNAM, 2009, pp. 165-166; MUÑOZ FERNÁNDEZ, Francisco Javier: «Zabalo Ballarin, Pablo», *Enciclopedia Auñamendi* [en línea], 2019. Disponible en: <http://aunamendi.eusko-ikaskuntza.eus/es/zabalo-ballarin-pablo/ar-145011/> [Consulta: 03-09-2019].

²⁰ DOMÍNGUEZ, Federica; COLAVITA, Alberto; DIGIOVANNI, Clara: *Lorenzo Domínguez. Catálogo general, 1998* [en línea], 1998. Disponible en: <http://www.lorenzodominguez.com/CATALOGO/INDEX.HTM> [Consulta: 03-09-2019].

²¹ GARCÍA SÁNCHEZ, Juan Antonio: *La Rioja y los riojanos en Chile (1818-1970)*, Logroño: Gobierno de la Rioja-IER, 2002, pp.165-166; GIL-DÍEZ USANDIZAGA, Ignacio: «Alejandro

Igualmente hay que considerar el peregrinaje posterior a 1939 de artistas que, antes de llegar a Chile, se radicaron en otros centros de exilio, como el citado Darío Carmona, a quien vimos en Trompeloup actuando como secretario de Neruda en las labores del Winnipeg. Tras ello, en diciembre el artista cántabro inició su propio exilio en Nueva York, desde donde pasó a México y, en octubre de 1941, la JARE (Junta de Auxilio a los Republicanos Españoles) le concedió una subvención y los pasajes suyo, de su esposa y su hija para llegar a Valparaíso.²² Carmona permaneció luego en Chile hasta que el triunfo de la Revolución Cubana le llevó en 1962 a este país, del cual regresó a Chile en 1970, teniendo que volverse a exilar en 1973 con el golpe de Pinochet.²³

Otro tipo de casos fue el de los artistas que arribaron en fechas posteriores a la segunda conflagración mundial, tras haber sufrido en España represiones y encarcelamientos. Es lo ocurrido, entre otros, con el dibujante y diseñador gráfico de origen polaco Mariano Rawicz (Lowow, Polonia 1908-Santiago de Chile 1974), instalado en Madrid desde 1930 y nacionalizado español en 1937. Rawicz, como su paisano Amster, había trabajado en la guerra en diversos proyectos editoriales y propagandistas, pero a su término fue encarcelado y sentenciado a muerte. La pena no llegó a ejecutarse, pero permaneció en prisión hasta 1946, fecha en la que fue reclamado por su amigo Amster y se exilió a Chile, donde trabajó como profesor de diseño gráfico en la Escuela de Arte de Santiago y redactó sus memorias en 1964, que serían publicadas una década después.²⁴ Parecido es también el caso del pintor y dibujante Manuel Carmona (Barcelona 1916-Zaragoza 2001), hermano de Darío, quien ya se había convertido en Chile en un reconocido periodista, crítico de arte y de cine en la revista *Ercilla*. Tras ser liberado de las cárceles franquistas, Darío lo reclamó en 1949 y Manuel se exilió a Chile, donde además de otros trabajos para organismos científicos y culturales pudo dedicarse con intensidad a la pintura, en la que desarrolló un estilo de cierto tono ingenuo y surreal, cercano al realismo mágico. No obstante hubo de

Rubio Dalmati», *Diccionario Biográfico Español*, [en línea]. Disponible en: <http://dbe.rah.es/biografias/66345/alejandro-rubio-dalmati> [Consulta: 03-09-2019].

²² Los pasajes a Valparaíso incluían una ayuda para viajar primero en autobús hasta Nueva York. Véase: Acuerdos de las Actas n.º 125 a 127 (de 24-10-1941 a 28-10-1941) del *Libro de Actas n.º 3 de la JARE (1941-1942)*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2017. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmctt6r1> [Consulta: 03-09-2019].

²³ SAIZ VIADERO, José Ramón: «Darío Carmona, la sombra de Neruda en el ‘Winnipeg’», *Diario de Cantabria*, Santander, 21-08-2018.

²⁴ RAWICZ, Mariano: *Confesionario de papel. Memorias de un inconformista*. Granada: Comares-IVAM, 1997.

regresar a España en 1973, dejándonos —al igual que Rawicz— unas interesantes memorias que incluyen el relato sobre su destierro chileno y su trabajo como artista.²⁵

Finalmente, para completar los tipos de arribos y aportes creadores del río de sangre española que la guerra llevó a Chile, fuera ya de quienes tuvieron estancias o desarrollos profesionales muy cortos,²⁶ también cabría aludir al caudal que sumaron los hijos de los refugiados ya nacidos allí, varios de los cuales se convirtieron en artistas. Son casos, entre otros, como los de la pintora y muralista Ebe Bellange Pastore (hermana del escultor Rafael Bellange y autora de un importante ensayo sobre el muralismo y la realidad social chilena),²⁷ la pintora Concepción Balmes (hija de los artistas José Balmes y Gracia Barrios), la diseñadora Tessa Aguadé (hija de Cristián Aguadé y Roser Bru) o la cineasta Angelina Vázquez Ribeiro (autora de diferentes películas documentales, entre ellas la que dedicó al Winnipeg en 1989).²⁸

* * *

Establecida, por tanto, la variedad de creadores, incorporaciones y materias artísticas presentes en la nómina de artistas llegados a Chile, hemos de reparar también en sus centros de acomodo y socialización, que en general compartieron con el resto de sus compatriotas. Esta convivencia, además de reafirmar la común españolidad y condición de exiliados, les aportó una compleja identidad republicana y sentir español, que significadamente también incluía otros fuertes sentimientos entre los integrantes de las nutridas comunidades vasca y catalana. Por otra parte, en paralelo —y frecuentemente en afinidad con tales vínculos de paisanaje— también fueron surgiendo espacios específicos o sectores de desarrollo profesional que dieron cobertura a la creatividad y el arte desarrollado por estos exiliados, quienes obtuvieron su principal proyección en Santiago.

Sobre estos centros de socialización, donde muchos exiliados encontraron un primer espacio de estímulo y orientación de su creatividad, también

²⁵ CARMONA, Manuel: *Herederos del surrealismo. Un testimonio*, (1ª ed.) Málaga: Diputación Provincial de Málaga, 1998 y *Todo lo vivido*, (2ª ed.), Málaga: Centro Cultural de la Generación del 27, 2001, pp. 89-128.

²⁶ Así, entre los arquitectos, por ejemplo, los hubo que solo estuvieron de paso, como Amós Salvador en 1942, o también jóvenes como José Medina Rivaud, que llegado tardíamente con sus padres, acabó formándose como arquitecto en Santiago, pero hubo de volver a exiliarse en 1973.

²⁷ BELLANGE PASTORE, Ebe: *El mural como reflejo de la realidad social en Chile*, Santiago: LOM Ediciones / y Ediciones Chile América Cesoc, 1995.

²⁸ VÁZQUEZ RIBEIRO, 1989.

hay que indicar que nunca surgieron distancias insalvables entre los antiguos residentes españoles y los refugiados, incluso que las comunidades catalana y vasca, muy especialmente, recibieron muy bien a sus nuevos huéspedes. La aceptación de la identidad republicana, en cambio, no fue igual en todo momento ni fue pareja en las principales ciudades donde surgieron o se reformularon centros republicanos: Santiago, Valparaíso y Concepción. Así, por ejemplo, en Valparaíso, donde ya existía un relevante grupo de republicanos al que se sumaron los exiliados, no hubo problema para la integración en el preexistente Centro Español. Pero este colectivo, en breve, se hizo incluso con su control y directiva; lo cual llevó al grupo profranquista disidente a fundar y agruparse en el Club Español, que tras ocupar un modesto local, en 1948 se ubicó en el Palacio Riesco. Luego convivieron distanciadas ambas instituciones hasta que, en 1989, se produjo su unificación en esta última ubicación.

La situación en Santiago fue diferente. El conservador Círculo Español, creado en 1880, era el principal lugar de reunión de la antigua colonia española, aunque no veía bien a los republicanos, más minoritarios. Así, en 1932, estos fundaron el Centro Republicano Español, revitalizado con la llegada de los exiliados. Ello le convirtió tanto en sede de la mayor parte de las agrupaciones de izquierda como en punto de encuentro de intelectuales y políticos republicanos, además de en el espacio más destacado para la promoción de sus actividades culturales y creativas, incluidas exposiciones individuales, como veremos con Bienabe. Por el contrario, el Círculo, fue el lugar en el que halló mayor respaldo la sublevación militar española, iniciando su período de mayor esplendor —que se extendería a toda la dictadura franquista— con la inauguración en 1940 de su céntrica sede en el Palacio Irarrazabal. Tal auge también atrajo la vinculación al Círculo de la próspera sociedad cultural y recreativa Estadio Español, fundada en 1950. De este modo, no solían acercarse los republicanos ni al Círculo ni al Estadio, aunque no así al club deportivo y recreativo Unión Española, también de talante conservador y ya existente a la llegada de los refugiados, adonde acabaron asistiendo todos. De hecho, en 1973 el Centro Republicano de Santiago entró en declive y pronto se disolvió, reintegrándose su actividad y legado en la Unión Española.²⁹

²⁹ LEMUS, 1998, pp. 284-285; ESTRADA TURRA, Baldomero: «República y exilio español en el fin del mundo. Valparaíso, Chile», *Revista de Indias*, n.º 245, Madrid, 2009, pp. 95-122; GARCÍA GUTIÉRREZ, Cristina LUZ: «Centros españoles en Chile (1939-1978)», en Abdón Mateos (coord.): *Los españoles de América. Asociaciones de emigrantes y exiliados hasta 1978*, Madrid: Eneida, 2018, pp. 490-493 y 499-504.

Muy significativas fueron también en el plano creativo y cultural las asociaciones de las comunidades vasca y catalana, que acogieron rápidamente a sus paisanos y propiciaron su inserción y el impulso de dichos aspectos. Los antiguos residentes vascos disponían en Santiago del Centro Vasco, creado en 1922, el cual aceptó bien a los republicanos y se le fueron uniendo otras organizaciones vascas. Fue también un centro importante para la cultura y los artistas, dado que efectuaron exposiciones en sus salas y les realizaron encargos, además de publicar entre 1943 y 1949 el periódico mensual *Euskadi* para mantener informada a la comunidad. Sin embargo, a partir de la última fecha y las disensiones ideológicas —especialmente entre socialistas y comunistas— se sintió la necesidad de fundar un nuevo espacio que aunara a todos los vascos de Chile. Se creó entonces la Casa Vasca (*Euzko Etxea*), que echó a andar en 1950 y se mantiene con vida en la actualidad. Su cara más visible, además de la gastronomía y otros aspectos creativos, siempre ha sido, por un lado, el Coro Vasco o de *Euzko Etxea*, que dirigió Ramón Muguruza y también integraron otros miembros llegados en el Winnipeg; por otro, el Grupo Vasco de Danzas, que aunque había sido creado en 1931, fue revitalizado con la instrucción y dirección del bailarín Santos Bustos y su esposa, asimismo arribados en el Winnipeg.³⁰

Referidos a la arquitectura y las artes plásticas, el Centro Vasco también promocionó en los primeros tiempos a algunos creadores. Pueden citarse como ejemplo la estrecha relación mantenida con el pintor irunés Bernardino Bienabe Artía (1899-1987) y el aludido arquitecto y pintor Pablo Zabalo. El primero llegó a Santiago en 1940 procedente de Buenos Aires, adonde había arribado en el Groix unos meses antes, iniciando su exilio sudamericano. En la capital chilena entró en contacto con varios refugiados vascos, para quienes ejecutó las pinturas del restaurante El Peñón, a la vez que trabajó con el grupo de la actriz Margarita Xirgu. Esta primera estancia, de casi dos años, aunque no fue muy larga, sí fue muy fructífera, puesto que realizó cuatro exposiciones individuales, tres en Santiago —en el Centro Vasco, el Banco de Chile y el Centro Republicano Español— y una en el Hotel Miramar de Viña del Mar. Ciertos encargos, como los del Centro Vasco (para el que realizó el retrato del ministro del Interior Arturo Olaberría), le permitieron continuar su exilio primero en Buenos Aires y desde 1944 en Bolivia. Sin embargo, la caída en julio de 1946 del presidente Gualberto Villarroel, le hizo retornar a Chile. De manera que en 1947 ya estaba exponiendo en Santiago (Universidad Central, Círculo Español) y seguidamente en Concepción (Centro Español) y Valparaíso (Hotel Miramar). Pero esta estancia

³⁰ GARCÍA GUTIÉRREZ, 2018, pp. 511-517.

tampoco duró mucho más, puesto que la nostalgia le haría volver a Irún en mayo de 1948.³¹

Diferentes fue el caso de Pablo Zabalo, a quien vimos arribar a Chile a finales de 1938 y regresar a España en 1949. Se había titulado en 1918 en Madrid y luego desarrolló casi toda su arquitectura —estilísticamente ecléctica y racionalista— en San Sebastián, adonde también tuvo una interesante actividad pictórica y expositiva centrada en el paisaje vasco y fue concejal de su Ayuntamiento en varias ocasiones. Instalado en Santiago de Chile durante su exilio, casi toda su obra estuvo en relación con la comunidad vasca, para la que realizó folletos, escenografías, decorados y vestuarios de diferentes representaciones folklóricas —un buen ejemplo fue el festival vasco celebrado en 1945 en el Teatro Municipal de Santiago—. En la arquitectura, en la dimensión teórica se interesó por la esencia arquitectónica vasca —lo que incluso plasmó en el libro publicado en 1947 junto a su hermano John (*Txiki*, dibujante exiliado en Londres)—,³² aunque en la práctica sobre todo se centró en las viviendas unifamiliares (asociado con los constructores Javier Celaya y Miguel Emparanza). Con todo, hizo visibles algunos de sus intereses teóricos con su participación en la reforma de la Plaza Vaca (Eusko Emparanza) y en la que puede considerarse su obra más relevante en Santiago: la iglesia del Pilar en el Colegio Hispanoamericano de los Escolapios (1948-1950), la cual, pese a su fachada ecléctica, evidencia algunas referencias de origen vasco.³³

Por otro lado, en cuanto a la nutrida comunidad catalana, el Centro Catalán (Centre Català) de Santiago se mostró sumamente receptivo y solidario desde la llegada misma de sus paisanos republicanos. Se había inaugurado en 1906 como espacio libre de vínculos políticos específicos y contó, entre otras proyecciones culturales, con un Orfeón, un grupo teatral (Cuadro Escénico), una sección literaria, un *Boletín* y, desde 1912, la importante revista *Germanor*, dedicada a las artes y las letras catalanas. La revista, hasta su desaparición en 1963, fue el principal órgano de difusión de la institución, sirviendo muchas veces a los jóvenes poetas y artistas catalanes exiliados para iniciarse y darse a conocer, como fue el caso de la poetisa Montserrat Abelló o la pintora Roser Bru, autora esta tras su arribo de la portada de uno de sus números.³⁴ El Centre lo condujo, hasta poco antes de su re-

³¹ ZUBIAUR CARREÑO, FRANCISCO JAVIER: *Bienabe Artía (1899-1987)*, (cat. expo.), San Sebastián: Ayuntamiento de Irún, 2001.

³² ZABALO, PABLO y JOHN: *Arquitectura popular y grafía vasca*, Buenos Aires: Ekin, 1947.

³³ ÁLVAREZ PROZOROVICH, 2009, pp. 165-166; MUÑOZ FERNÁNDEZ, 2019.

³⁴ El dibujo *Un racó de Santiago* para portada del n.º 443 (octubre de 1939), que además

greso en 1964, el escritor y periodista catalán Doménech Guansé, pero también el exiliado Cristián Aguadé, que fue esposo de Bru y empresario de éxito. Este desde 1961 lo presidió largo tiempo y ha proporcionado en sus memorias un vívido retrato del mismo y de sus aspectos socio-políticos y culturales.³⁵ La vitalidad de la institución incluso le llevó a incentivar y vincular la fundación en 1942 del Instituto Chileno-Catalán, conducido junto a varias actividades editoriales por Francesc Trubal y la secretaría de Rafaela de Buen; aunque desde finales de los años sesenta el Centre Català comenzó a perder socios aceleradamente.³⁶

Muchos artistas catalanes —y no solo jóvenes como Bru— estuvieron ligados al Centre Català, como en los casos del escultor tarraconense Claudio Tarragó (1901-1986) o el arquitecto barcelonés Germán Rodríguez Arias. Estos dos creadores catalanes y Aguadé, que habían sido compañeros de viaje en el Formosa, en 1942 se asociaron formalmente para crear la empresa Muebles del Sur, dedicada a realizar mobiliario en serie de apariencia artesana y gusto moderno, utilizando materiales como la madera, las fibras vegetales y el cuero. El gran éxito de esta firma, claro exponente de una de las iniciativas empresariales más interesantes asociadas a la creatividad de los exiliados, se debió al talento gerencial de Aguadé, la intuición técnica de Tarragó y, sobre todo, los modernos diseños de Rodríguez Arias.

Sus primeros pasos, con todo, son anteriores y proceden en parte del apoyo financiero de la JARE, que en septiembre de 1940 concedió un préstamo a Cristián Aguadé.³⁷ Este, aunque no menciona como apeo tal antecedente, nos ha dejado gran información en sus memorias sobre el origen y desarrollo de la empresa. Sitúa este origen en la especialización que experimentó esta en 1942, momento en el que los socios reconvierten el negocio de construcción apostando por un complementario taller de muebles que ya tenían instalado como apoyatura. La idea surgió —comenta Aguadé— a raíz

ofrecía un breve semblanza de la joven artista de 16 años recién llegada (GAITÁN SALINAS, 2019, pp. 139-140).

³⁵ AGUADÉ, Cristián: *Lucha inconclusa. Memorias de un catalán exiliado en Chile*, Santiago de Chile: Catalonia, 2009, pp. 53-57, 68-70, 77-79, 109-114, 151, 198-201.

³⁶ GARCÍA GUTIÉRREZ, 2018, pp. 504-511; GÁLVEZ BARRAZA, 2014, pp. 280-285.

³⁷ La JARE acordó en su reunión del 6 de septiembre de 1940 atender la petición del padre de Cristián Aguadé, Jaume Aguadé, que se hallaba exiliado en México con el resto de la familia, y conceder «como préstamo la cantidad de 700 pesos chilenos a su hijo Cristián con domicilio en la calle de Huérfanos n.º 1111 -Santiago de Chile». Acuerdos del Acta n.º 123 (de 6-9-1940) del *Libro de Actas n.º 1 de la JARE (1939-1941)*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2017. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmckz7g3> [Consulta: 03-09-2019].

de su propia boda con Roser Bru, con cuya ocasión recibió como regalo de Rodríguez Arias el proyecto y diseño de los muebles de su casa, los cuales confeccionó Tarragó casi de forma artesanal en el patio de su casa y gustaron mucho, pasando en breve a repetirlos y convertir el pequeño taller del que disponían en fábrica y tienda. La empresa, que tuvo varios nombres y acomodos, en 1947 ya había abierto sucursal en Valparaíso y pronto también extendió el negocio, a través de la presencia de familiares y amigos, a Ciudad de México, Barcelona y Madrid (como Nau). Aguadé atribuye a su socio Tarragó un papel de habilidoso artesano, que hacia 1960 comenzó a ser innecesario, por lo que dejó el negocio con una especie de jubilación para «dedicarse a la escultura y otras actividades artísticas». Sin embargo, a Rodríguez Arias lo sitúa como el «arquitecto de confianza» de Neruda y el diseñador de los muebles de las casas del poeta, concluyendo que verdaderamente «fue el que diseñó los primeros Muebles Sur y dio origen al negocio».³⁸

En efecto, Claudio Tarragó, que ya había abierto un taller de escultura decorativa en Barcelona y que estéticamente tenía su estilo definido al llegar a Chile, por el lado del negocio asumió la visión técnica y artesanal de la fabricación, mientras por el lado de artista creador realizó una obra variada, entre la que tanto cupieron retratos en busto (como el que realizó al presidente Aguirre Cerda) como piezas de inspiración costumbrista y popular, que también fueron acogiendo la influencia indigenista americana. No obstante, solo se dedicó de lleno a la escultura a partir de 1960, fecha en la que además aparecería una monografía sobre él y en la que se fue dando a conocer con individuales en Barcelona (1960, 1964) y Tarragona (1964).³⁹

Fue más trascendente y novedosa, por tanto, la labor de Rodríguez Arias, arquitecto influenciado e introductor de las ideas de la Bauhaus en España, así como activo miembro del GATEPAC, que tuvo en Chile una destacable vertiente como diseñador de un tipo de muebles funcionales y modernos, de inspiración popular y cercana, fabricados en maderas y materiales baratos. Desde su arribo, vivió muy cerca de la comunidad catalana, que le facilitó la mayoría de sus encargos profesionales, aunque casi todos estos proyectos —al no revalidar su título barcelonés— los firmaron otros arquitectos (por lo general Esther Durán de Cantí o Efraín Vásquez).⁴⁰ Se trató por

³⁸ AGUADÉ, 2009, pp. 65-68, 79-83, 86, 124, 128-133, 139-145, 187 y 196-197. Sobre el regalo de boda véase también GUILLAMON, 2007, p. 23.

³⁹ GUANSÉ, Domènec: *Escultura de Claudi Tarragó*, Barcelona: Editions Miguel Lerin-B Xifré Morros, 1964; GÁLVEZ, 2014, pp. 261-262.

⁴⁰ La pintora Roser Bru, gran amiga del arquitecto, además de recordar la gran amistad y proyectos que le unieron a Neruda, también comentó las difíciles condiciones de trabajo que le creaba no haber revalidado su título: «Habría tenido que hacer toda la carrera. Fir-

lo común de viviendas residenciales para la clase media santiaguense, sin grandes novedades y abundancia de referencia vernáculas y neocoloniales simplificadas. Por ello, sin duda destacó más en algunos proyectos específicos, a los que luego aludiremos, y en el diseño de mobiliario; aspecto en el que sobresalen los muebles proyectados para las casas de Neruda, iniciados en 1943 con la ampliación de la Casa Isla Negra y de cuyo proceso surgirían diseños como la butaca «Isla Negra» o la silla «catalana» (figura 3).⁴¹

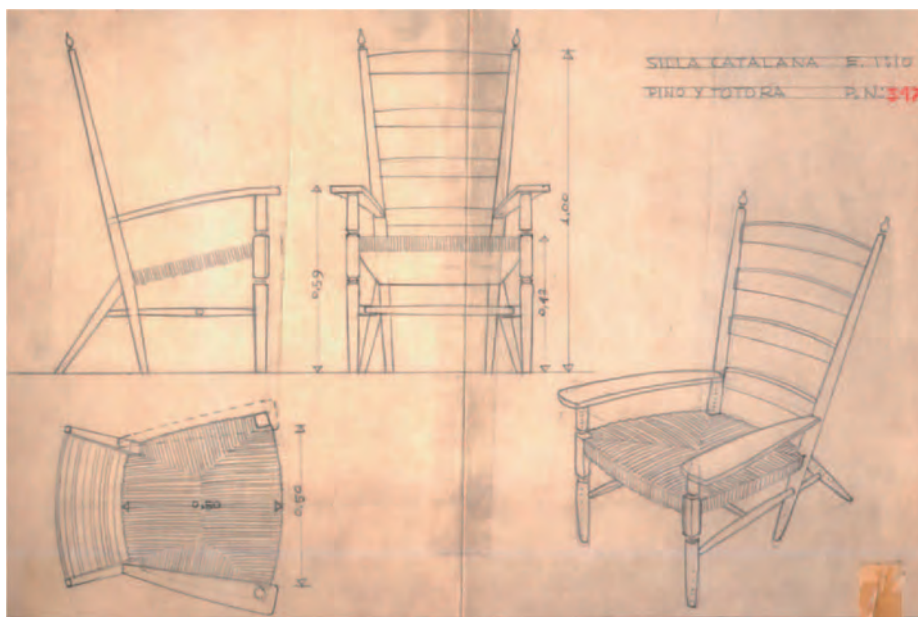


Figura 3. Plano y alzado de la Silla catalana o de seis patas, diseñada en 1942 por Germán Rodríguez Arias para Muebles Sur, en madera de pino y totora, con el asiento de enea e inspiración catalana. (Fuente: J. Guillamon, 2007).

Muebles del Sur, de larga vida, con diferentes nombres y expansión, incluso en México o España, aparte de los artistas citados, también dio cobertura a diferentes oficios y especialidades relacionadas con la mueblería, la talla en madera, la marquetería, etc. y llegó a crear escuela asumiendo a artesanos y artistas españoles. Se trata, por tanto, de una empresa que se convirtió en un destacado centro de referencia para los exiliados y el desarrollo de sus conexiones profesionales y su creatividad. De hecho, aparte de los

maba los proyectos un muchacho llamado Delfau. Tenían una oficina: estaban Arturo Soria, que hablaba, Germán, que trabajaba y Delfau, que firmaba. Y tenía un socio espantoso que era Echeverría: el anti-Germán. Germán no era ambicioso». (GUILLAMON, 2007, pp. 29-30).

⁴¹ ÁLVAREZ PROZOROVICH, 2009, pp. 166-171; GÁLVEZ, 2014, pp. 237-238.

creadores citados, el propio Cristián Aguadé nos ha dejado constancia del vínculo de la empresa con otros artistas exiliados de diferentes generaciones. Así, entre los más adultos, hay que destacar al pintor madrileño Arturo Lorenzo (1913), casado en 1942 con Elena Gómez de la Serna, con quien retornó a España tras el golpe de Estado de 1973.⁴² Formado en la Academia de Bellas Artes de San Fernando y luego profesor de pintura, en 1940 ya estaba exponiendo en Chile sin abandonar su estilo clasicista y aires impresionistas, siendo quien oportunamente se hizo cargo de la sucursal que abrió la empresa en Valparaíso en 1947, primero como representante y luego como dueño. Tampoco faltaron en la empresa familiares directos de Aguadé, como su propia madre, la pintora Carmen Cortés, y su padrastro, Julio Ríos, a quienes confió la extensión del negocio en México, que se enfocó a diseños de muebles de niño que la pintora decoraba. También estuvo entre estos familiares su concuñado, el diseñador Eveli Fernández, a quien hizo venir de Barcelona en 1950, supliendo a Rodríguez Arias desde 1954, aunque continuó su característica línea de simplicidad, con el atractivo en mostrar de forma natural las formas y materiales. Además Aguadé, entre los más jóvenes, también contó con su propia hija —y de Roser Bru—, la diseñadora y artista Tessa Aguadé, que desde 1966 tuvo un relevante papel y creó Terra en conexión con dicha empresa, mientras se fue centrado en la innovación decorativa de nuevas tiendas de muebles en Santiago. A partir de 1973 asumió el exilio en Barcelona (junto a su esposo, el artista chileno Carlos Ortúzar) y se vinculó allí con la Nau y, tras regresar a Chile, hacia 1990 se incorporó a la nueva tienda «Diseño Sur», que agregaba ya la importación.⁴³

Pero las relaciones de paisanaje y el corporativismo entre los españoles de Chile, además de la singular derivación que hemos comentado entre catalanes y vascos y sus centros de sociabilidad, también alcanzaron en grandes ciudades como Santiago a más generales y afamados establecimientos de esparcimiento. Así, funcionaron como puntos de reunión varios restaurantes y cafés creados por exiliados o con su destacada participación. Fueron casos como el Capri y la Boite, aunque sin duda el más importante y concurrido de ellos, claramente identificado con la diáspora, fue el Café Miraflores. Se trató de un temprano espacio de reunión de los refugiados españoles, inspirado en los cafés madrileños, que con el tiempo se transformó en restaurante de comida vasca y se vio muy frecuentado por los representantes del exilio. Fue regentado por el escritor Pablo de la Fuente y su mujer, Mina

⁴² PÉREZ-FUENTES, Pilar; PÉREZ, José Antonio; SALLÉ, M^a Ángeles: *Memorias de la emigración española a América*, Madrid: Fundación Directa-MTI, 2009, pp. 83-85.

⁴³ AGUADÉ, 2009, pp. 67, 83-84, 93-94, 111, 124-129, 133, 137-138, 147-149, 182-183, 187, 190.

Yáñez, teniendo como cocinero al vasco Joaquín Berasaluce. Pocos eran los intelectuales, creadores y políticos del exilio o con interés en ellos que visitaban Santiago sin pasarse por el establecimiento (Alberti, León Felipe, Dámaso Alonso, Corpus Barga, Américo Castro, etc.), además de las frecuentes visitas de los chilenos (Luis Vargas Rozas, Camilo Mori, Vicente Huidobro, Lily Garafulic, Inés Puyó, Arico Cotapos, Patricio Kaulen, etc.) y los refugiados asiduos (Arturo Lorenzo, Elena Gómez de la Serna, Jaime Valle-Inclán, Vicente Salas Viu, Arturo Soria, José Ferrater Mora, Santiago Ontañón, Antonio R. Romera, Rodríguez Arias, Claudio Tarragó, Roser Bru, etc.).⁴⁴



Figura 4. Germán Rodríguez Arias en una caricatura de Santiago Ontañón del Café Miraflores, c. 1942. (Fuente: Centro Cultural de España, S. de Chile).

No por casualidad el establecimiento fue obra de dos arquitectos republicanos del exilio, el barcelonés Germán Rodríguez Arias y el madrileño Fernando Echevarría. Este último arquitecto, al igual que Ontañón —autor de una de las caricaturas de Rodríguez Arias que exhibía el Café— (figura 4), fue uno de los integrantes del grupo de asilados de la Embajada de Chile en Madrid. Cuando Echevarría llegó a Santiago se asoció con Rodríguez Arias, a quien ya aludimos como constructor de viviendas y diseñador de muebles. Juntos proyectaron, además del Café Miraflores (1941-1942), el Teatro Central de Chillán

⁴⁴ Véase sobre el establecimiento GÁLVEZ, 2014, pp. 240-242; GUILLAMON, 2007, pp. 30-31.

(1945), el Refugio de montaña de Juan Kochen (Las Condes, 1948), las Cabañas Farallones (Las Condes, 1952), las casas de Pablo Neruda (en 1943 la ampliación de su casa de Isla Negra y luego la casa Michoacán de los Guindos, entre 1952 y 1955 la casa La Chascona y en 1957 la casa La Sebastiana en Valparaíso) o los proyectos del Centre Català y el Estadio Español (1945-1950).⁴⁵

El diseño de los muebles del Café Miraflores, con sus estanterías de listones continuos al modo de los tranvías, bancos junto a la pared y sus sillas inspiradas en el asiento popular ibicenco, también se debía a Rodríguez Arias. Además sus paredes se adornaban con significativas caricaturas realizadas por dibujantes exiliados, como las del citado Santiago Ontañón, que aunque pronto estuvo más dedicado a la escenografía, comenzó a hacerlas allí⁴⁶ y suyas colgaban las que hizo —entre otros— de Rodríguez Arias, Mina Yañez, Berasaluce o Godofredo Yomi, y, sobre todo, las que efectuó Antonio R. Romera, quien pese a su fundamental papel como historiador y crítico de arte, también destacó mucho como caricaturista.

Dentro de las artes plásticas del exilio, el singular género de la caricatura, que en general estuvo asociado al del dibujo, la ilustración y el periodismo, adquirió una notable importancia en la mayoría de núcleos de asiento de refugiados que tuvieron un desarrollo creativo, periodístico y editorial significativo. Tal fue el caso de Chile, donde los dibujantes y caricaturistas arribados hallaron cierta cobertura y encargos en estos medios. De modo que, aunque el género no se convirtió en trabajo principal para ninguno de ellos, sí supuso un complemento de gran interés en el que lograron sobresalir. Así, además del caso de Ontañón, se pueden recordar otros acercamientos a estos medios como los de Josep Maria Trabal (1897-1981), que colaboró con sus caricaturas en diversas publicaciones, aunque se dedicó más a la abogacía y la traducción. También es significativo el dibujo en la producción del pintor José Machado (1879-1958) (figura 5), hermano de los poetas Manuel y Antonio y del periodista Joaquín, quien llegó con él y sus familias al exilio en Chile. Se ganó la vida José dando clases de dibujo y con sus pinturas. Expuso varias veces en Santiago, donde abundaron los retratos, los dibujos y las acuarelas de paisajes, aunque la producción de José sobre todo se centró en el dibujo, mediante el que principalmente recogió la cara menos amable del país: la pobreza, la marginalidad, la calle, los «rotos», a veces comentados en escritos de su hermano Joaquín.⁴⁷

⁴⁵ ÁLVAREZ PROZOROVICH, 2009, pp. 166-171.

⁴⁶ ONTAÑÓN, Santiago, y MOREIRO, José María: *Unos pocos amigos verdaderos*, Madrid: Fundación Banco Exterior de España, 1988, p. 211.

⁴⁷ Sus principales exposiciones fueron en 1947 en la Sala Librería Península, en 1948 en el Instituto Chileno-Norteamericano de Cultura y en 1949 y 1950 en la Sala del Banco

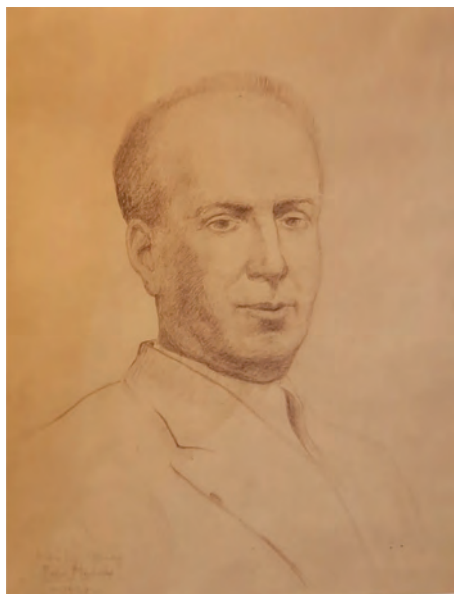


Figura 5. José Machado: *Autorretrato*, grafito/papel, 1952. (Fuente: Expo. *Los otros hermanos Machado*, SECC, 2008).

Sin embargo quizá el caso más representativo entre los dibujantes y caricaturistas que aportó el exilio sea el del cartagenero Antonio R. Romera (1908-1975). No fue su principal dedicación, pues ya hemos avanzado que fundamentalmente fue un gran historiador y crítico de arte, cuyos artículos –también extendidos al teatro y el cine– firmó con diferentes seudónimos: ARR, Critilo (para teatro), Federico Disraeli (como columnista), Contertulio, Atalaya, Romero y otras variantes. Chile le debe grandes aportaciones en este terreno, entre ellas su pionero libro sobre la *Historia de la pintura chilena* (1951) o sus numerosas contribuciones como crítico de arte y ensayista en diarios (*La Nación*, *Las Últimas Noticias*, *El Sur* o *El Mercurio*), revistas (*Atenea* o *Pro Arte*) y editoriales (*Orbe*, *Nascimento*, *Pacífico*, *Zig-Zag*); aunque se trata de un aspecto que ha recibido frecuentes análisis de historiadores como Pedro Emilio Zamorano, quien resalta a Romera como «el pionero en el estudio de la pintura nacional» y quien profesionalizó y dio «inicio verdaderamente a la crítica de arte del país»⁴⁸. Sin embargo, Romera ha sido

de Chile. (TAPIA, Patricio: «En una tierra alejada. Los otros hermanos Machado en Chile», en: Amalia Iglesias Sena (comisaria): *Los otros hermanos*, Madrid: SECC, 2008, pp. 23-63; GÁLVEZ, 2014, pp. 214-216).

⁴⁸ ZAMORANO PÉREZ, Pedro Emilio: «Españoles en el arte chileno: Álvarez de Sotomayor, Antonio Romera y José Balmes», *Quintana*, n.º 7, 2008, pp. 179-198. Véase también:

menos estudiado como caricaturista, siendo también notables sus aportaciones. Su reconocible estilo dibujístico, lineal y sintético, de contornos frecuentemente interrumpidos, trazos sueltos y ocasionales rellenos en negro de superficies, tuvo siempre como gran referente e inspirador a Luis Bagaría, con quien llegó a tener una relación estrecha, seguido más de lejos en el plano inspirador internacional por lo sugerente de las ilustraciones del alemán George Grosz, el rumano-estadounidense Saúl Steinberg y el noruego Olaf Gulbransson. Sus primeras aportaciones como caricaturista comenzaron en la revista *L'Ecran Lyonnais* y el diario *Le Lyon Republicain*, durante su estancia en Lyon entre 1934 y 1939, adonde fue enviado como Agregado Cultural del Consulado de España en la ciudad y pudo también ampliar su inicial formación española en Pedagogía y Estética. Llegado a Chile, se dio a conocer como caricaturista en el Café Miraflores y, entre 1942 y 1947, ejerció como tal en el diario *Las Últimas Noticias*, además de sus habituales colaboraciones en *El Mercurio* y *La Nación* (aquí con su sección «la silueta de la semana»). Además, desde 1942 también hizo caricaturas para las revistas *Hoy*, *Millantún* y *Atenea* y publicó, ese mismo año, su libro *Caricaturas* (figura 6) sobre más de un centenar de personalidades y amistades de las artes, la literatura y la política; al cual siguió en 1949 *Apuntes del Olimpo (Caricaturas)*,⁴⁹ que incorporaba situaciones humorísticas cotidianas, siendo ambos libros una clara síntesis de su gran sensibilidad, concisión estilística y sentido humorístico.⁵⁰

Además del dibujo y la caricatura, el citado sector del mundo editorial y periodístico también se relacionó muy frecuentemente con los ámbitos creativos del diseño gráfico, la ilustración, la fotografía, la publicidad y otras labores creativas, culturales y de apoyo. De hecho, estos ámbitos en realidad se convirtieron en una gran fuente de desarrollo creativo para los exiliados españoles instalados en Chile. De ahí que haya que recordar su contribución tanto referida al impulso y creación de nuevas editoriales, como a la aparición y cobertura profesional de diferentes publicaciones periódicas.

ZAMORANO PÉREZ, Pedro Emilio; CORTÉS LÓPEZ, Claudio; MUÑOZ ZÁRATE, Patricio: «El español Antonio Romera y la historiografía artística chilena: una propuesta de organización fundacional», *Archivo Español de Arte*, n.º 310, Madrid, 2005, pp. 133-144; ZAMORANO PÉREZ, Pedro Emilio: «Un español en América. Antonio Romera, su archivo y el canon historiográfico de la pintura chilena», en: Ignacio Henares y Lola Caparrós (eds.): *Las artes entre la dictadura de Primo de Rivera y el Franquismo*, Granada: Comares, 2018, pp. 119-136.

⁴⁹ ROMERA, Antonio R.: *Caricaturas (La política, la literatura y el arte vistos por Romera)*, Santiago: Ediciones Orbe, 1942 y *Apuntes del Olimpo (Caricaturas)*, Santiago: Nascimento, 1949.

⁵⁰ ZAMORANO y OTROS, 2005, pp. 135; ZAMORANO, 2018, pp. 134-135 y GÁLVEZ, 2014, pp. 257-260.



Figura 6. Cubierta del libro de Antonio Romera *Caricaturas* (Santiago de Chile: Ediciones Orbe, 1942).

En efecto, fruto del impulso de los refugiados fue la fundación de la editorial Cruz del Sur, creada y dirigida desde 1942 por Arturo Soria y que permitió estrechar los vínculos entre los creadores refugiados y los chilenos. Ello ya lo puso de manifiesto la misma dirección de algunas de las catorce colecciones que estableció, ocupadas por destacados exiliados como José Ricardo Morales o José Ferrater Mora, y las cuidadas cubiertas y diseño gráfico de los que se hizo cargo Mauricio Amster, quien echó mano de un gran número de colaboradores, entre ellos los pintores y dibujantes Santiago Ontañón, Arturo Lorenzo, Jaime del Valle-Inclán o Roser Bru.

Igualmente, Joaquín Almendros fue impulsor desde 1944 de la editorial y distribuidora Orbe, en la que también colaboró Amster y otros exiliados y que desarrolló notables acciones editoriales y abrió librerías en otros países latinoamericanos.⁵¹ Y también, de la asociación entre el escritor chileno Hernán del Solar y el exiliado catalán Francesc Trabal, nació en 1945 la editorial Rapa Nui, especializada en literatura infantil y que llegó a publicar más de 60 títulos antes de su cierre en 1951, contando entre sus ilustradores a Darío Carmona y Roser Bru.

⁵¹ GÁLVEZ, 2014, pp. 244-250.

En cuanto a publicaciones periódicas específicas de los exiliados, también hay que reparar en la creación de algunas revistas culturales aparecidas entre las comunidades catalana y vasca, como *Germanor* y *Euzkadi*, además de otros órganos de prensa, como *Hora de España* (*La Libertad de España* desde 1956) y un buen número de prensa periódica con gran tono político y bastante fugaz.⁵² Pero asimismo fueron importantes para los exiliados editoriales y revistas chilenas preexistentes, como es el caso de las editoriales Zig-Zag, Universitaria, Pacífico o Nascimento o de las revistas *Qué Hubo* o *Ercilla*, en relación a todas las cuales trabajaron creadores refugiados como Mauricio Amster, Mariano Rawicz (que se convirtió en ayudante de Amster), Darío Carmona y otros creadores.

El sector también permitió dar cabida a las exiliadas, como en los casos de Elena Gómez de la Serna, Amparo Iranzo o Roser Bru.⁵³ La primera, instalada desde 1947 en Valparaíso, desde los años cincuenta se dedicó a la publicidad y el periodismo radiofónico, siendo también directora de la revista *Eva* y de la editorial Zig-Zag. Iranzo, ya a comienzos de los años sesenta, se convirtió en ilustradora de temas científicos, biológicos y médicos y, finalmente, Bru fue la que consiguió entre ellas mayor proyección. Sus comienzos en este sector tuvieron inicio como ayudante de Mauricio Amster en temas de publicidad en Zig-Zag, y más adelante en Universitaria, editorial para la que realizó ilustraciones infantiles como las de *Aleluyas para los más chiquitos* de Marta Brunet (1960, con diseño de Amster) (figura 7),⁵⁴ así como con sus colaboraciones en la citada revista *Germanor*. Pero su trabajo primero pronto se extendió y centró en la ilustración de literatura infantil, como en el *El juglarcillo de la Virgen*, de José María Souvirón (Editorial Difusión, 1942), y *La niña de piedra*, de Hernán del Solar bajo el seudónimo de Aldo Blu (Editorial Rapa Nui, 1947), adentrándose en nuevos trabajos editoriales desde finales de los años cincuenta, junto al inicio de la edición de series de grabados y diseño de carteles y programas teatrales.

Con todo, resultan más conocidas las presencias en el mundo editorial de creadores como Darío Carmona, quien destacó mucho en Chile por su trabajo periodístico, especialmente en radio Magallanes y la revista *Ercilla*. Retomó además el dibujo y la ilustración y, entre otros trabajos, realizó entre 1946 y 1947 las portadas de cuatro de los volúmenes de cuentos de la

⁵² LEMUS, 2002, p. 164; LEMUS, 2007, p. 286.

⁵³ GAITÁN SALINAS, 2019, pp. 138-141.

⁵⁴ GUILLAMON, 2007, p. 31.

Editorial Rapa Nui (figura 8);⁵⁵ lo cual compaginó con sus labores de editor en la Editorial Pacífico e incluso la realización —antes del marchar a Cuba en 1962— de un par de guiones para cortometrajes: *Valparaíso* (Hardy, 1959) y *Manos creadoras* (Balmaceda, 1961).⁵⁶ Igualmente es destacable el trabajo de diseñador gráfico y tipógrafo, desde su arribo en 1946, del citado creador polaco-español Mariano Rawicz, si bien sobre todo se convirtió en significado ayudante de su compatriota y amigo Mauricio Amster, de más temprano arribo y consideración.

En efecto, Amster (Lwow, Polonia 1907-Santiago 1980) merecidamente resulta el más afamado de los artistas exiliados que trabajaron en el ámbito editorial chileno, soliendo ser presentado como el gran renovador del diseño gráfico editorial y la tipografía chilenas. Ciertamente, poco después de bajar del Winnipeg, el director de *Qué Hubo*, por recomendación de Neruda, ya ofreció trabajo a Amster y a su esposa en el semanario, donde se encargaron

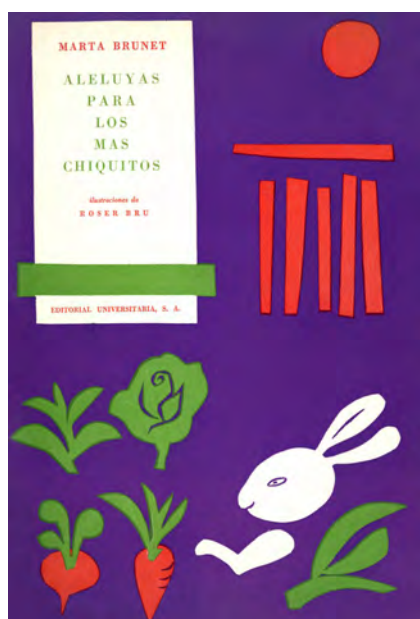


Figura 7. Cubierta del libro *Aleluyas para los más chiquitos* de Marta Brunet, con ilustraciones de Roser Bru y diseño de Mauricio Amster (Santiago de Chile: Ed. Universitaria, 1960).

⁵⁵ *Mac, el microbio desconocido*, de Hernán del Solar (1946); *El rey de los atunes*, de Hernán del Solar (1947); *Los anteojos del Dr. Olid*, de Gastón Colina (1947), y *Mijail*, de Bat Palmer (1947).

⁵⁶ SAIZ VIADERO, 21-08-2018.



Figura 8. Cubierta de Darío Carmona para *Mac, el microbio desconocido*, de Hernán del Solar (Santiago de Chile: Rapa Nui, 1946).

de su diagramación y composición. También la editorial Zig-Zag, al frente de la que se hallaba el español José María Souviron, le nombró en 1940 director artístico, puesto que mantuvo hasta 1948, y no tardó en convertirse en asesor permanente de la Editorial Universitaria o en diagramador y diseñador en Cruz del Sur, además de mantener diferentes cargos y colaboraciones en Nascimento, Pacífico, Orbe, etc. De esa labor resulta especialmente destacable su incorporación en 1944 como director editorial, gerente y diseñador de *Babel. Revista de Arte y Crítica*, dirigida por Enrique Espinoza y que divulgó e ilustró en Chile a muchos ensayistas y dio cobijo a significativas colecciones, como el «Olivar de Babel», en la cual Amster tuvo gran presencia creativa. Pero, además, Amster compaginó sus cuatro décadas de renovación y modernización del trabajo gráfico y editorial chileno con la enseñanza del oficio, ya que desde 1953 fue catedrático de Técnica Gráfica en la Escuela de Periodismo, Ciencias y Técnicas de la Comunicación de la Universidad de Chile (que él mismo fundó ese año junto al escritor Ernesto Montenegro) y publicó un par de manuales para enfrentarse a esta materia.⁵⁷

⁵⁷ AMSTER, MAURICIO: *Técnica Gráfica: Evolución, procedimientos y aplicaciones*, Santiago: Ed. Universitaria, 1954 y *Normas de Composición: Guía para autores, editores y tipógrafos*, Santiago: Ed. Universitaria, 1969.

Dentro del ámbito cultural, otra gran fuente creativa para los exiliados fue el mundo de la escenografía, la fotografía y el cine. Ya hemos comentado en relación a la fotografía —un sector también muy conectado con el ámbito editorial y periodístico— la presencia del escultor y fotógrafo aficionado Lorenzo Domínguez o la del profesional José María Gancedo,⁵⁸ quien documentó fotográficamente el viaje del Winnipeg y, a su llegada al país, estableció un negocio de fotografía. Pero, al igual que ocurre en cuanto al cine o la escena, las aportaciones aparecen diversificadas y de forma discontinúa, dada la multiplicidad de trabajos y el abrazo a diferentes generaciones. Así, hemos aludido ya a guiones documentales como los firmados por Darío Carmona o a los documentales de Angelina Velázquez, pero también cabe añadir presencias en el teatro y el cine como las de los actores Margarita Xirgu, Edmundo Barbero o Montserrat Julió⁵⁹ o a la crítica efectuada desde distintos medios por Carmona, Romera o el historiador y crítico de arte Leopoldo Castedo, quien también fue profesor de historia del arte en la Facultad de Bellas Artes y sobre quien son muy significativas sus contribuciones como fotógrafo y cineasta.

Efectivamente, Leopoldo Castedo (1915-1999), tras su llegada en el Winnipeg y su establecimiento en Santiago, comenzó a trabajar como fotógrafo independiente, compartiendo laboratorio en la Alameda con el alemán Miguel Bry, junto al que hizo retratos y fotografía publicitaria. También expuso en 1942 en el VI Salón del Club Fotográfico y formó parte de la Dirección de Información y Cultura (DIC) del Ministerio del Interior (cuyos fondos fueron traspasados en 1948 al recién creado Departamento de Fotografía y Cine de la Universidad de Chile), para la que coordinó sus *Anuarios*. A la par, entre 1940 y 1950 trabajó en la Biblioteca Nacional con el historiador chileno Francisco Antonio Encina en su *Historia de Chile*. Castedo, partiendo de ello, con gran éxito publicó en 1954 un *Resumen de la Historia de Chile*, al cual añadió como fuente documental una valiosa iconografía preparada por él. Por otro lado, en 1947 el cineasta Naum Kramarenko lo invitó como director de fotografía a realizar una película sobre Robinson Crusoe, rodada en la isla Juan Fernández, que quedó inconclusa. Escribió e ilustró con su obra diversos artículos sobre fotografía y, entre 1955 y 1977, con el fin de conformar una amplia colección fotográfica y fílmica sobre los pueblos y costumbres de América, realizó por diferentes países del continente una serie de «periplos americanos» —como los llamó— que dieron origen al Archivo Fotográfico Americano, que reunió miles de obras suyas y de otros autores, conformando un

⁵⁸ RODRÍGUEZ VILLEGAS, Hernán: *Fotógrafos en Chile, 1900-1950*, Santiago: Centro Nacional de Patrimonio Fotográfico, 2010, pp. 121 y 160; FERRER, 1989, pp. 159-162.

⁵⁹ GÁLVEZ, 2014, p. 252.

meritorio fondo iconográfico sobre la arquitectura, pintura, escultura, tipos, paisajes y etnias de Sur, Centro y Norteamérica. Además, complementariamente, en 1960 realizó la película documental *La Respuesta, la hazaña del Riñihue*, filmada tras el terremoto de Valdivia y que le valió destacados galardones, y en 1997 publicó sus memorias con el título de *Contramemorias de un transterrado*.⁶⁰

Tempranas y resonantes, en otro aspecto, fueron también las aportaciones de los exiliados en el terreno de la escenografía, acompañada del figurinismo. Así, vinculados a la escenografía-figurinismo y al teatro trabajaron en Chile Edmundo Barbero, Antonio Lezama, José Ricardo Morales y, sobre todo, el pintor Santiago Ontañón. Todos ellos en estrecha relación con la actriz española Margarita Xirgu, quien vivió en Chile —entre múltiples ausencias y giras— entre 1939 y 1946. Ella creó una Escuela de Arte Dramático en unas dependencias del Teatro Municipal, que en principio tenía carácter privado y en la que, bajo su supervisión, colaboraron como profesores Barbero sobre arte dramático, Lezama sobre literatura teatral y Ontañón sobre escenografía. En el verano de 1941 este centro y diferentes estudiantes universitarios impulsaron la creación del Teatro Experimental de la Universidad de Chile, que tuvo como respectivos directores técnico y artístico a Pedro de la Barca y José Ricardo Morales, siendo su primer estreno el 22 de junio de 1941 en el teatro Imperio, con *La guardia cuidadosa*, de Cervantes, y *Ligazón*, de Valle-Inclán.

Santiago Ontañón (1903-1989) fue el principal autor de la escenografía de estas obras y las que, desde 1943, también fue estrenando Xirgu en Montevideo, Buenos Aires y Lima, convirtiéndose en un reputado profesional del medio y destacado catedrático de escenografía en la Universidad de San Marcos de Lima.⁶¹ Algunos colaboradores siguieron el camino inverso, como José Ricardo Morales, que también se convirtió en pintor —como dirá— «a consecuencia del vacío que se produjo cuando escribía teatro y Xirgu, después de los años cincuenta dejó de trabajar, y me quedé sin compañía que me estrenara».⁶² La relación con Xirgu y su grupo, por otra parte, también llevó a colaborar en la escenografía a otros pintores de este exilio,

⁶⁰ CASTEDO, Leopoldo: *Contramemorias de un transterrado*, Santiago de Chile: FCE, 1997; RODRÍGUEZ VILLEGAS, 2010, pp. 86-88; GÁLVEZ, 2014, pp. 266-269.

⁶¹ RODRIGO, Antonina: «Margarita Xirgu: su labor pedagógica y teatral en el exilio», en: Nicolás Sánchez Albornoz (comp.): *El destierro español en América. Un trasvase cultural*, Madrid: ICI, 1991, pp. 61-68; ARIAS DE COSSÍO, Ana María; e MURGA CASTRO, Idoia: *Escenografía en el exilio republicano de 1939. Teatro y danza*, Sevilla: Renacimiento, 2015, pp. 73-77, 180-181; GÁLVEZ, 2014, pp. 250-254.

⁶² TORRES, Rosana: «Viaje al teatro español del destierro», *El País*, Madrid, 27-04-2012.

como el aludido pintor vasco Bernardino Bienabe, aunque también las comunidades vasca y catalana impulsaron este terreno, como respectivamente vimos respecto a Pablo Zabalo o es el caso la joven Roser Bru, quien en sus inicios realizó los decorados para la obra teatral *La plaça de Sant Joan*, de Joan Oliver y Xavier Benguerel.⁶³

Finalmente, cabe recordar otro importante aspecto sobre el desarrollo creativo de los artistas españoles exiliados en Chile: la enseñanza en torno a las diferentes técnicas o especialidades artísticas. Buena parte de los artistas de mayor edad, dada la avidez y grandes necesidades chilenas de formación y conocimiento sobre las técnicas y novedades artistas occidentales, atendieron estas demandas, a la vez que a los más jóvenes, cuando acabaron de formarse, también les atrajo el mundo de la docencia, aunque de primeras estuvieran más alejados de esta vía profesional y priorizaran su integración conformando significativos colectivos con otros jóvenes artistas chilenos.

Las referencias anteriores, en efecto, nos ponen sobre la pista del variado aporte y valor de dicho papel docente en artistas como Amster y Rawicz, respecto al diseño gráfico y la tipografía, o Lorenzo Domínguez y Rubio Dalmati, sobre escultura y pintura. Casos a los que podemos añadir, entre otros, los de Claudio Tarragó o Antonio Romera (1949-1952) como docentes en el Windsor School de Santiago (escuela precisamente fundada por el hermano del primero, el profesor Alejandro Tarragó); las clases institucionales de historia del arte de Castedo o las privadas de dibujo de José Machado. Luego el testigo de ese papel docente progresivamente lo fueron recogiendo los artistas jóvenes de esa diáspora, ya formados e integrados en la escena artística chilena. Así cabe citar la enseñanza del grabado que ocupó a Magdalena Lozano o Roser Bru (ambas formadas en Santiago en la Escuela de Bellas Artes y especializadas sobre grabado en el Taller 99, para luego enseñarlo en instituciones como la Escuela de Arte de la Universidad Católica)⁶⁴ o la pareja formación y docencia sobre pintura y muralismo que jalona la trayectoria de José Balmes, quien alcanzó grandes representatividades que resumía así: «El año 1939 entré como alumno libre en la escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile y salí en el 1973 siendo decano de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Es un lugar al que estoy ligado entrañablemente y al que le debo casi todo. Fui alumno libre, fui alumno regular, fui ayudante, fui profesor, fui director de la escuela y decano».⁶⁵

⁶³ GAITÁN SALINAS, 2019, p. 219.

⁶⁴ GAITÁN SALINAS, 2019, pp. 315 y 323; GÁLVEZ, 2014, pp. 260-264.

⁶⁵ Recogido en GÁLVEZ, 2014, p. 339.

Precisamente, por otra parte, entre esos jóvenes artistas formados e integrados en el ámbito artístico chileno —en el que ellos mismo también protagonizarían una valiosa actividad docente— sin duda destacan estos dos últimos de origen catalán, Roser Bru y José Balmes, ambos pasajeros del Winnipeg y, a la vez, los de mayor renombre e internacionalidad en la actualidad. La bibliografía que analiza y estudia la trayectoria y producción de ambos es entre los exiliados en Chile de las más amplias,⁶⁶ por lo que no nos detendremos mucho en exponerlas. Sin embargo, dado que sus itinerarios pasaron por los más significativos momentos, desarrollos y azares del devenir y la creatividad de los españoles de esta diáspora, sí conviene evocarlos en unas breves líneas biográficas y creativas. En este sentido, sobre Roser Bru (Barcelona 1923) hay que mencionar el complemento de su formación hasta 1942 en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile, su integración en 1947 en el Grupo de Estudiantes Plásticos (GEP), que aglutinó a diferentes artistas de la llamada Generación del 50 (José Balmes, Gracia Barrios, Juan Egenau, Guillermo Núñez, Gustavo Poblete y otros), y lo especial de momentos como 1957, fecha en la que ingresó en el Taller 99 (dirigido por Nemesio Antúnez con intención de impulsar el arte del grabado) y hacia la que empezó a exponer colectiva e individualmente con asiduidad. A partir de 1964 también asumió diferentes puestos como profesora de grabado, dibujo y pintura —especialmente en relación a la Universidad Católica— y culminarían sus diferentes reconocimientos en 2015 con la obtención del Premio Nacional de Artes Plásticas de Chile. Sus trabajos, que pronto se fueron acercando al informalismo y la experimentación con los materiales y la representación, siempre han reflexionado sobre la vida, la muerte, la memoria y los conflictos sociales.

Respecto a José Balmes (Montesquiu 1927-Santiago 2016), asimismo recordemos su formación en la misma Escuela de Bellas Artes entre 1943 y 1949, donde conoció a la pintora chilena Gracia Barrios, con la que se casó en 1952. También en 1946 fue uno de los creadores del grupo de Estudiantes Plásticos, dinamizadores del desarrollo artístico y su conexión social, y en 1960 del Grupo Signo, cercano a la corriente informalista y la sensibilidad hispana. Ello le ayudó a consolidar una pintura que establecía un fuerte vínculo entre la realidad del entorno socio-político y los valores éticos, en paralelo a su militancia en el Partido Comunista. Su dimensión docente en la Escuela de Bellas Artes (profesor de pintura entre 1950 y 1973, director entre 1966 y 1972 y decano entre 1971 y 1973), la amplió durante el nuevo

⁶⁶ Entre otras síntesis en relación al exilio, véase ZAMORANO 2008, pp. 191-194; GÁLVEZ, 2014, pp. 263-264 y 324-406 y GAITÁN SALINAS, 2019, pp. 317 y 329.

exilio al que se vio abocado en 1973. Se convirtió así entre 1974 y 1985 en profesor de pintura en la Université de París-Sorbonne y, a su regreso a Santiago de Chile, ocupó nuevos cargos docentes en las universidades Católica (desde 1986) y Finis Terrae (desde 1994), así como fue nombrado director del Museo de la Solidaridad Salvador Allende entre 2006 y 2010. Su intensa trayectoria, que también le valió en 1999 la obtención del Premio Nacional de Artes Plásticas de Chile, creativamente fue la de un pintor que utilizó el informalismo, la materia y el gesto pictórico siempre unidos a la denuncia de las realidades injustas y a un hondo compromiso con el acontecer político-social chileno, español y latinoamericano.

Consecuentemente, en resumen, podemos observar sobre las características y evolución del arte asociado al exilio republicano español en Chile, que participó de muchas de las particularidades genéricamente atribuidas a este asiento de refugiados españoles. Las limitaciones impuestas a la gran expedición del Winnipeg para acoger en el país intelectuales y creadores, sin duda condicionó la recepción de un mayor número de artistas, pero también es cierto que muchos de ellos arribaron a través de otras vías y, junto a los jóvenes ya formados en el país, lograron conformar una representación importante e influyente en el avance creativo chileno. Las características del país y sus múltiples carencias en relación al desarrollo artístico, propiciaron que el trabajo de estos profesionales se diversificara mucho entre diferentes sectores creativos y productivos (la arquitectura y construcción, el diseño, el mundo editorial, la escena, la enseñanza, etc.), que ellos mismos contribuyeron a conectar, desarrollar y especializar. Para mantener su identidad y arraigo con la tierra de origen, también fueron importantes los espacios de asociación y sociabilidad creados o renovados por los exiliados, que asimismo sirvieron tanto para incentivar una creatividad conectada con ellos como para impulsar a algunos artistas en sus inicios. Paralelamente, también fue importante la buena recepción y las facilidades para la integración ofrecidas por la sociedad chilena, lo que facilitó la contribución de los artistas en diversos ámbitos —la arquitectura, los diseños de mobiliario y editoriales, la escenografía, la fotografía, la educación y aprendizaje de técnicas artísticas, etc.— y la progresiva incorporación de las jóvenes generaciones a la escena artístico-cultural del país.

Sin embargo, no todos los períodos fueron iguales para nuestros protagonistas. Los años cuarenta fundamentalmente fueron los de búsqueda de acomodo y oportunidades laborales, así como los de formación en los más jóvenes. Mientras que, los cincuenta, ya fueron años de estabilización para muchos de ellos, mientras, a la par que para otros tantos lo fueron de retor-

no o reubicación en otros países de asiento de exiliados. Por otro lado, a comienzos de esos años cincuenta, se detecta que la combatividad y solidaridad respecto a la oposición al régimen franquista, que hasta entonces habían liderado los artistas exiliados de mayor edad, empieza a transferirse a las nuevas generaciones. Y pronto lo pusieron de manifiesto algunos de los jóvenes artistas aportados por el exilio, como José Balmes o Roser Bru, junto a otros compañeros chilenos, como ejemplifica su rechazo a participar en la I Bienal Hispanoamericana de Arte, que se inauguraría en octubre de 1951 en Madrid. Así, respondieron a la genérica invitación previa que se les cursó, expresando su boicot en un manifiesto publicado en *Las Noticias Gráficas* de Santiago,⁶⁷ en el cual se referían a la desautorización moral del gobierno de Franco para convocar este certamen y lo acusaban 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 todo lo cual —concluían su escrito— protestaban «enérgicamente, 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».

Varios de los artistas firmantes volvieron a protestar con un manifiesto semejante cuando se convocó la II Bienal Hispanoamericana, celebrada en 1954 en La Habana,⁶⁸ aunque lo cierto es que la acción opositora frente al certamen iría decayendo. Al mismo tiempo, con el avance de esos años cincuenta y sobre todo durante los años sesenta, prosiguieron aumentando los retornos a España entre los exiliados mayores, extendiéndose el hecho, tras el golpe de Estado en Chile de septiembre del 1973, a los artistas de las jóvenes generaciones, que en muchos casos también se vieron forzados a emprender un nuevo exilio. La reflexión sobre los conflictos sociales, los desplazamientos y las identidades, se vinieron así a reforzar en la creatividad, los temas tratados y la identificación de estos artistas, que vivieron siempre muy de cerca las situaciones, los sentimientos y las aspiraciones emanados del exilio.

⁶⁷ VARIOS ARTISTAS: «¡Viva la muerte! Abajo la inteligencia», *Las Noticias Gráficas*, Santiago de Chile, 12-8-1951. Firmaban 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 Cánepa y Ricardo Bindis.

⁶⁸ Sobre estos episodios en torno al certamen y su contexto véase CABAÑAS BRAVO, Miguel: *La política artística del franquismo. El hito de la Bienal Hispano-Americana de Arte*, Madrid: CSIC, 1996, pp. 238-239 y 463-468.

LOS REGRESOS A LA PATRIA PERDIDA: LAS ARTISTAS ESPAÑOLAS EXILIADAS EN MÉXICO¹

CARMEN GAITÁN SALINAS. University of Pennsylvania/New York University

INTRODUCCIÓN

La cuestión del regreso ha sido ampliamente trabajada en los últimos años. Según Pablo Aguirre Herráinz, quien recientemente ha publicado una exhaustiva revisión bibliográfica sobre ello, será a partir de 1999 cuando la literatura sobre el exilio amplíe considerablemente las páginas dedicadas a este asunto. De hecho, Aguirre afirma que el retraso en el estudio de este aspecto de la diáspora republicana se ha debido a dos cuestiones principales, una metodológica y otra documental. Respecto a la primera, defiende que se necesita de una comprensión del fenómeno del retorno detallada y precisa y, por ello, quienes, en general, se han dedicado a su análisis provienen previamente de otras ramas del estudio del exilio. En cuanto al segundo factor, el documental, Aguirre alega que la demora y dificultad para el estudio del regreso de los exiliados se ha debido a la frecuente ausencia del descriptor «retorno» en las fichas e índices de los archivos.²

¹ La publicación de este trabajo se vincula al Proyecto de I + D + i: *Rostrros y rastros en las identidades del arte del franquismo y el exilio* (MICINN-AEI, ref. PID2019-109271GB-I00).

² AGUIRRE HERRÁINZ, Pablo. «El retorno desde el exilio republicano español. Una revisión bibliográfica (1977-2018)», *Historiografías: revista de historia y teoría*, núm. 17, 2019, p. 116.

El hecho es que, si el fenómeno del regreso tardó en encontrar un espacio en los estudios sobre el exilio, más aún tardaría la vuelta del exilio artístico, siempre a la sombra del literario, y especialmente el retorno de las artistas exiliadas, quienes por lo general han permanecido al margen y en el olvido por su doble condición, la de ser mujer y ser exiliadas.³ Con todo, como apuntaba hace unos años Julián Díaz Sánchez, «el contexto del regreso de los artistas exiliados (al país, a la historia de arte, a los museos) ha sido, en las tres últimas décadas, extremadamente complejo», no sólo porque «la historia del arte se hizo más europea [y] menos autárquica»,⁴ sino porque durante los años ochenta se produjo una despolitización del arte que afectó, como era de esperar, también al exilio artístico.

En cualquier caso, el fenómeno del regreso es una cuestión compleja y amplia en la que convergen el anhelo por volver a España, los viajes exploratorios y los retornos definitivos, que bien pudieron ser físicos —es decir aquellos que incluían un traslado completo de la vida—, o museísticos, refiriéndonos a los que se produjeron dentro de las políticas culturales y los circuitos artísticos, en la mayoría de los casos tras el fallecimiento de los propios artistas.

Las páginas siguientes pretenden ser una reflexión en torno a los heterogéneos regresos de las artistas españolas del exilio. Lejos de recoger aquí cada uno de los retornos, este texto quiere plantear a través de algunos ejemplos los diferentes modos de volver a la patria de origen, así como poner sobre la mesa algunas cuestiones referentes a la recuperación de dichas artistas hoy día.

EN ANHELO DEL REGRESO Y LOS «VIAJES EXPLORATORIOS»

Escribía José Ricardo Morales en 1998 que «la vida en función de lo que no se tiene provoca añoranza, en su significado literal de "ignorancia". De ahí que el desterrado siempre aspire a saber qué sucede en su tierra, a la espera de que se produzca la ocasión favorable que le permita regresar a ella».⁵ Y

³ A este respecto recordemos, por ejemplo, el valioso libro editado por Sebastiaan Faber y Cristina Martínez Carazo titulado *Contra el olvido. El exilio español en Estados Unidos*, dedicado al exilio literario y en el que no se recoge la figura de ninguna mujer (FABER, Sebastiaan y MARTÍNEZ CARAZO, Cristina (eds.). *Contra el olvido. El exilio español en Estados Unidos*, Madrid, Universidad de Alcalá de Henares, 2009).

⁴ DÍAZ SÁNCHEZ, Julián. «Memoria y olvido. Sobre la fortuna de los artistas del exilio en la España democrática», *Migraciones y exilios*, núm. 6, 2005, p. 12.

⁵ MORALES, José Ricardo. «Desde el destierro. El saber del regreso», en Manuel Aznar

por eso, como se ha dicho tantas veces, el recuerdo se convierte en el principal medio de conocimiento para los exiliados, pues «el desterrado vive "de memoria"»,⁶ convirtiéndose el regreso a la patria perdida para muchos de ellos en una obsesión. Para la valenciana Manuela Ballester lo fue. Basta con leer sus diarios⁷ para apreciar el constante anhelo de la artista por regresar a España y, especialmente, a Valencia. El contexto internacional y las expectativas ante la finalización de la Segunda Guerra Mundial alimentaban las esperanzas de los refugiados en México, materializadas en una ilusión colectiva —que denominaron la gran ilusión—⁸ de pisar pronto de nuevo suelo patrio. Tanto fue así que la artista Manuela Ballester incluso se apresuró a llevar a cabo su proyecto en torno al traje popular mexicano, pues el 8 de marzo de 1945 anotaba en su diario la necesidad de acometer esta nueva empresa antes de partir hacia España, además de registrar sus expectativas políticas ante la futura e inminente vuelta:

Hoy le he sugerido a Renau si no sería más urgente realizar un libro sobre el traje de México, dice que sí, que es algo muy urgente que debo realizar antes de irme a España y esto se acerca.

[...] Me hacen presentir para España un más glorioso futuro que su pasado.

Regresaremos a España, se pasarán los días de la reorganización, se encausará la administración y se resolverán los problemas sociales, pero vendrá luego una etapa en que nos encontraremos muchos ante un vacío terrible y entonces llegarán los días de la lucha verdadera, de la lucha española.

No lucharemos por el poder, espero que el poder caerá en buenas manos. Pero el español lucha siempre, vive en pos de algún ideal. Veo a las gentes en vilo por las calles inquietas, con los ojos desorbitados buscando el camino de su destino.⁹

Sin embargo, para Manuela Ballester ese regreso nunca llegó. Tras la derrota de 1939 los republicanos debieron enfrentarse a otra decepción, motivada por el final de la segunda Guerra Mundial en 1945 y producida por el apoyo que el contexto internacional brindó al régimen de Franco y que

(ed.), *El exilio literario español de 1939. Actas del primer congreso internacional*, Barcelona, GEXEL, 1998, p. 121.

⁶ MORALES, 1998, p. 121.

⁷ BALLESTER, Manuela. *Mis días en México. Diarios (1939-1952)* (Edición crítica de Carmen Gaitán Salinas), Sevilla, Renacimiento (en prensa).

⁸ DUROUX, Rose. «El retorno y sus retóricas», en Josefina Cuesta Bustillo (coord.), *Retornos (De exilios y migraciones)*, Madrid, Fundación F. Largo Caballero, 1999, p. 129.

⁹ BALLESTER, Manuela (en prensa).

quedó confirmado en la Conferencia Internacional de San Francisco.¹⁰ En ella los refugiados españoles intentaron presentar la petición de apoyo de los países del otro lado del Atlántico hacia el gobierno republicano y efectuar así el esperado retorno, pero la Comisión de Iniciativas «no tuvo a bien incluir la problemática española en la agenda de trabajo de los cancilleres americanos por considerar que no era un asunto estrictamente americano».¹¹

Así las cosas, algunos exiliados no tuvieron más remedio que acogerse al decreto de amnistía que el 6 de octubre de ese mismo año lanzaba el gobierno franquista. En ese contexto, Juan Gil-Albert, por ejemplo, se aventuró a regresar a España en 1947. Años después, en 1959, un nuevo decreto modificaba los requerimientos anteriores de acceso al país, reduciéndose los límites de entrada y solicitudes y aceptándose el pasaporte extranjero. Con todo, la adquisición de la documentación exigida no era fácil, sobre todo en México, donde no existía consulado del gobierno franquista español y donde además la comunidad de exiliados veía con recelo a los que efectuaban los trámites para volver.¹² Por ello quizá y por el desconocimiento que suponía el haber estado ausentes del territorio español, gran parte de la diáspora republicana emprendió «viajes exploratorios»¹³ a España de manera transitoria que sirvieron como toma de contacto de la situación actual. Ya en 1956 la bailarina y artista Maruja Bardasano había realizado un primer viaje a la patria de origen. En un primer momento su idea era visitar Francia, pero el barco que debía llevarla hasta allí, el *Andrea Doria*, sufrió un accidente y quedó hundido. Como recoge Idoia Murga, fue su padre quien la convenció de visitar España y así tantear el terreno de un posible regreso, el cual se haría realidad de forma definitiva en 1960.¹⁴

En este marco de los años sesenta y en un momento en el que la España de Franco se encontraba en pleno desarrollismo económico y político, Josefina Ballester (figura 1) realizó, en 1967, su primer y único viaje a España

¹⁰ En relación al desarrollo político de los exiliados en estos años véase DE HOYOS PUENTE, JORGE. *La utopía del regreso. Proyectos de Estado y sueños de nación en el exilio republicano en México*, Santander, Universidad de Cantabria, 2012.

¹¹ SOLA AYAPE, Carlos. «En busca del apoyo de América. El exilio español ante la Conferencia de Cancilleres de Chapultepec (febrero-marzo de 1945)», *Revista de El Colegio de San Luis*, núm. 14, julio a diciembre de 2017, pp. 106-107.

¹² CORDERO OLIVEROS, Inmaculada, «El retorno del exiliado», *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, núm. 17, 1996, pp. 141-162. Disponible en: <http://www.historicas.unam.mx/moderna/ehmc/ehmc17/224.html#nf1> [Consulta: 18/09/2019].

¹³ DUROUX, 1999, p. 136.

¹⁴ MURGA CASTRO, Idoia. «Maruja Bardasano, entre la danza y la pintura», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXXVII, núm. 107, 2015, p. 130.



Figura 1. Fotografía de Josefina Ballester dibujando en México, s. f. Colección particular.

tras la salida al exilio. Acompañada por su hija Roseta, pasó un par de meses en Barcelona con motivo de ver a su madre —Rosa Vilaseca— quien se encontraba en la ciudad condal visitando a la hija mayor que se había quedado en España, Teresa Ballester Vilaseca. A pesar de haber reconocido que el exilio la había privado de una vida en España,¹⁵ la impresión que Josefina Ballester tuvo de Barcelona y del país ibérico fue muy distinta, pues según recuerda su hija, para ella todo había cambiado y, por ello, prefería volver a México, donde no se veía obligada, como dijera el arquitecto exiliado Félix Candela, «[...] a una serie de claudicaciones personales que, individualmente, no parecen tener importancia pero que, en su conjunto, tienden a producir el envilecimiento de la vida colectiva...».¹⁶ Después de esos meses, aprove-

¹⁵ Entrevista de Carmen Gaitán Salinas a Roseta Mijares Ballester, Ciudad de México, 18 de septiembre de 2015.

¹⁶ Se trata de una carta de Félix Candela a Carlos de Miguel (presidente de la Federación de Colegios de Arquitectos de España) en respuesta a su invitación para impartir unas conferencias en España. La carta, fechada en Ciudad de México el 12 de septiembre de 1964, dice así: «Podrás darte cuenta del enorme esfuerzo que me cuesta tener que rechazar tu amabilísima y generosa invitación. Lo siento mucho pero no puedo, decentemente, ser

chando que estaban en Europa, Josefina y su hija pusieron rumbo a Alemania para visitar a Manuela Ballester, instalada entonces en Berlín. La idea era comenzar una nueva vida allí. Sin embargo, la añoranza de México y el desagrado que le había causado el país germano, propiciaron al cabo de un año el regreso a tierras mexicanas, que Josefina Ballester sentía como único hogar.

Por otro lado, esta posibilidad de viajar a España ofrecía para algunos artistas, especialmente aquellos más jóvenes, nuevas vías de aprendizaje y de intercambio. Fue el caso de Marta Palau quien, tras sentirse atraída por la obra de la artista Sheila Hicks,¹⁷ decidió interesarse por el tapiz, trasladándose a comienzos de los años sesenta al taller de Josep Grau Garriga en Barcelona, del que regresó en 1968. De este modo, «[el] contacto con Grau Garriga significó no sólo un regreso a España sino un impactante encuentro con raíces culturales respecto a las cuales no había cobrado conciencia».¹⁸

Alentada probablemente por dicho viaje, Palau realizó una serie de serigrafías bajo el título *Sellos de la España sellada: una reacción de Marta Palau*, expuestas en el Museo Universitario de Ciencias y Artes de México en 1976 y en la que la artista mostró su preocupación por el estado político y social de la España de aquellos años. Tiempo después, Palau llevó a cabo otra serie titulada *Homenaje a Lázaro Cárdenas* (1981) (figura 2), en torno a la cual se organizó un evento en el que las trece serigrafías que conforman la serie fueron acompañadas por numerosos textos,¹⁹ de entre los que destacaba uno escrito por la propia Palau, donde expresó su agradecimiento al presidente mexicano y manifestó su pérdida de la nacionalidad española:

huésped del gobierno español. Sé que os parecerá insensata mi actitud, y estoy seguro de que lo es, puesto que con esta decisión cierro, probablemente, las puertas de mi tierra mientras continúe una situación que lleva trazas de durar más que mi aporreada vida. [...]. Reconozco que no soy tan importante como para que mi actitud tenga la menor trascendencia, pero es un caso de conciencia y me sentiría terriblemente avergonzado ante mí mismo si hiciera otra cosa. Los que vivimos fuera de España tenemos una situación de privilegio, puesto que no nos hemos visto forzados a una serie de pequeñas claudicaciones personales que, individualmente, no parecen tener importancia pero que, en su conjunto, tienden a producir el envilecimiento de la vida colectiva...»; Recogido en DEL CUETO RUIZ-FUNES, Juan Ignacio. «Cien años de Félix Candela. Vuelos impensados», *Revista de la Universidad de México*, núm. 69, noviembre de 2009, p. 89.

¹⁷ TIBOL, Raquel. «Los caminos de Marta Palau y del tapiz en México», *Revista de la Universidad de México*, núm. 415, agosto de 1985, p. 27.

¹⁸ TIBOL, 1985, p. 27.

¹⁹ El evento tuvo lugar en el Museo de Arte Moderno en marzo de 1981. A ello se le sumó la publicación de las serigrafías y los textos en formato álbum, una edición limitada que estuvo disponible a partir de julio de ese mismo año. Invitación a la exposición y anuncio de la publicación. Archivo Vertical, Centro Nacional de las Artes, Ciudad de México.

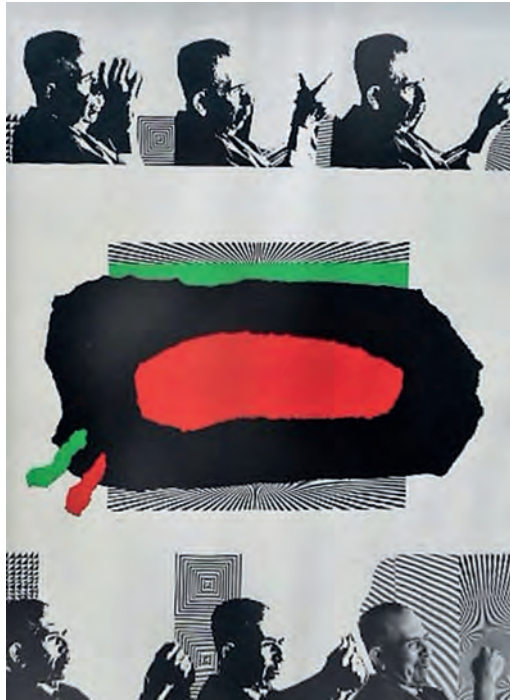


Figura 2. Marta Palau, *Homenaje a Lázaro Cárdenas*, 1981. Serigrafías.

No fui consciente de lo que Lázaro Cárdenas había hecho, por mis padres y por muchos otros republicanos españoles, hasta años después de mi llegada a México. No fui consciente de lo que significaba vivir en el exilio, lejos de una patria donde la justicia había sido pisoteada y arrastrada por el fascismo. Yo era demasiado pequeña cuando llegué a México para darme cuenta del dolor que representaba todo esto. Supe más tarde que Lázaro Cárdenas era el hombre que había dado una segunda patria y una nueva nacionalidad a los refugiados españoles. A mí me dio la única que he tenido siempre, pues la otra, la española, la había perdido antes de ganarla. [...].²⁰

De igual modo, la artista Maria Dolors Altaba,²¹ menos conocida, decidió marchar en 1957 a su tierra natal con el objetivo de ingresar en la Es-

²⁰ VV. AA. *Lázaro Cárdenas. Un homenaje artístico (textos)*, México D.F., 1981, p. 3.

²¹ Nacida en 1934, llegó a México en 1940. Asistió al Colegio Ruiz de Alarcón y al Colegio Madrid, entre otros. Además estudió decoración en la Universidad Femenina de México, pintura con artistas mexicanos y Bellas Artes en Barcelona. Asimismo, se especializó como gemóloga, trabajando en la Joyería Altaba, y expuso en numerosas muestras en México y España (RIERA LLORCA, Vicente (1994). *Els exiliats catalans a Mèxic*. Barcelona, Curial, p. 222).

cuela Superior de Bellas Artes de Sant Jordi, a la que siguió la Escuela de Artes Suntuarias Massana. Así, en octubre de 1958 expuso en el Orfeó Català de México una serie de gouaches y dibujos realizados durante su reciente viaje a España y que ella calificó de «apuntes de viaje». La reseña, que incluyó la revista del Orfeó Català, *Pont Blau*, destacó el éxito de determinadas obras, «sobre todo algunas en las que muestra su gracia para armonizar ciertos colores, los grises principalmente»,²² mientras que Margarita Nelken comentó lo siguiente sobre las obras de Altaba:

Son, todas ellas, vistas de distintos lugares catalanes, principalmente de la Costa Brava y de las joyas arquitectónicas que con el mundialmente famoso monasterio de Poblet a la cabeza constituyen en aquella región mediterránea en que la naturaleza afirma en cada pormenor regusto de evocaciones clásicas [...]. Nuestra joven artista ha procurado fijar todo cuanto maravillaba su visión: el monasterio de Pedralbes, en que todavía tiene acción de presencia viva la legendaria historia de Elisenda de Moncada y la nitidez de las playas de Lloret de Mar; los pétreos encajes del palacio episcopal de Barcelona y las velas ladinas de una barca de pescadores...

Sensibilidad despierta y alerta; fineza en el trazo y en el colorido... falta aún el marchamo de una personalidad que habrá sin duda de desarrollarse más adelante. Esperamos, pues, que una vez cerrado este álbum de viaje, constituido por las obras de la actual exposición, su autora se vaya desprendiendo lo más rápidamente posible de la sujeción a fórmulas interpretativas excesivamente tradicionales, y recuerde que precisamente el paisaje catalán fue el que imprimió sus perfiles más subjetivos, nada menos que a un Sunyer o a un Picasso.²³

LOS RETORNOS DEFINITIVOS Y EL REGRESO MUSEÍSTICO

Estos «viajes exploratorios» sirvieron en algunos casos para decidir permanecer en el país de acogida, pero en otros, como el de Maruja Bardasano, supusieron un punto de partida para planear el regreso durante los años de dictadura y con él iniciar una reincorporación, en mayor o menor medida, al ámbito cultural en territorio español.

Así, cada uno de los miembros de la familia Bardasano-Rubio se reincorporó al contexto artístico al volver a España en 1960. Juana Francisca Rubio y Maruja Bardasano participaron en los salones de otoño de 1961 y

²² «Conferència i exposició de Maria Dolors Altaba», *Pont Blau*, núm. 72, México D.F., octubre de 1958, p. 357.

²³ NELKEN, Margarita. «Dolores Altaba», (probablemente *Excelsior*), 8 de octubre de 1958. Recorte de prensa, Leg. 3248-55 DTF/MN, Archivo Histórico Nacional, Madrid.

1964 donde resultaron galardonadas.²⁴ A diferencia de su madre, quien iría retirándose paulatinamente del circuito artístico, la joven Bardasano comenzó a realizar exposiciones individuales, destacando la celebrada en la Sala Díaz de Madrid en marzo de 1966, que obtuvo el beneplácito de la crítica.²⁵ Pero respecto a Bardasano, como ocurría con otras refugiadas, solía omitirse su condición de exiliada, prestando poca atención a aquel periodo en la que la pintora intercambió las zapatillas de *ballet* por los pinceles (figura 3).



Figura 3. Maruja Bardasano, *Cercedilla*, s. f. Óleo sobre lienzo. Colección particular.

En lo que respecta a Soledad Martínez, a pesar del éxito que pudiera haber tenido en México, ésta, acompañada de su hermana Carmen, decidió

²⁴ El XXXII Salón de Otoño celebrado en Madrid en 1961 otorgó a Juana Francisca Rubio una segunda medalla en la sección de grabado y dibujo, mientras que su hija Maruja Bardasano alcanzaba una tercera medalla («Arte y artistas», *ABC*, 24 de marzo de 1961, p. 46). Tres años más tarde, volvía a participar en el XXXV Salón de Otoño, donde era galardonada en la «Sala de México» con una primera medalla, al tiempo que Maruja Bardasano lograba una primera medalla en Dibujo por su retrato *Carolina* («Vida cultural», *ABC*, 11 de febrero de 1964, p. 49 y «Salón de otoño», *ABC*, 1 de febrero de 1964, p. 13).

²⁵ MURGA CASTRO, 2015, p. 131.

volver a Europa. De este modo, en 1949 y acabada la segunda Guerra Mundial, ponía rumbo a la capital francesa en busca de antiguos amigos, aunque sin desvincularse del gobierno mexicano, ya que allí había obtenido puestos de trabajo relacionados con el mencionado gobierno y había establecido conexión con sus intelectuales. De hecho, la vuelta a España en ese momento, como bien relató la propia pintora, era para ellas imposible: «Teníamos que viajar como apátridas, por no aceptar la nacionalidad mexicana, como un gesto de delicadeza de nuestra parte a la hospitalidad que nos brindara el país, y tampoco podíamos aceptar el pasaporte español por razones obvias».²⁶ Más tarde, en 1961, acabarían recalando de nuevo en Barcelona, en concreto en el piso familiar. Soledad Martínez retomó su relación con Rafael Santos Torroella y su esposa, quienes en 1963 organizaron una individual de la artista en las Galerías Grifé & Scoda, causando un gran interés entre los críticos tras su ausencia de veinte años en el territorio español²⁷ y a la que le siguieron numerosas exposiciones en Barcelona²⁸ y la Comunidad Valenciana.

El matrimonio Frau también regresó a España en estos años sesenta. Concretamente, volvieron de forma definitiva en 1966, instalándose en Madrid. Años después, en 1974 compraron una antigua casa en La Olmeda. En la entrevista que *Blanco y Negro* dedicó al matrimonio de artistas, José Frau, que recordaba su salida hacia el exilio, afirmaba cuando el periodista Miguel Logroño le recordaba su medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1943: «Hay personas que creen que aún soy un novel. Los veintitantos años americanos —dice con cierta nostalgia— han hecho que en España se olvidaran un poco de mí». Algo que Margarita de Frau corroboraba, aunque apuntaba sobre sí misma: «Pero yo no he sido más que una discípula suya. Siempre lo he sido»,²⁹ confirmándose, una vez más, el lugar en la sombra que ocupó gran parte de las artistas del exilio.

Pero, como adelantábamos, el retorno no se produjo únicamente de manera física. También, tuvo lugar en forma de exposiciones, las cuales, en algunos casos, se vinieron produciendo desde antes incluso de que falleciera el dictador.³⁰ En 1974, la artista María Teresa Toral, ampliamente estudiada

²⁶ SOLER, Jaume (anotaciones). *La pintora Soledad Martínez*, Valencia, Artes Gráficas Soler, 1990, pp. 42-43.

²⁷ SOLER, 1990, p. 47.

²⁸ SANTOS TORROELLA, Rafael. «Soledad Martínez: una exposición y un libro», *ABC*, 17 de mayo de 1990, p. 152.

²⁹ LOGROÑO, Miguel. «La casa de los Frau en La Olmeda», *Blanco y Negro*, 8 de junio de 1974, p. 87.

³⁰ Un ejemplo sintomático de ello fue la creación de museos monográficos del exilio,

por la investigadora Yolanda Guasch,³¹ se encontraba investigando nuevas técnicas de grabado³² cuando viajó a Marsella para impartir unos cursos en la universidad. Como era de esperar, estando tan cerca de España, no dudó en aprovechar el viaje para ver a su familia, con la que se encontró en la ciudad francesa, momento que le sirvió para gestionar la exposición en la Edaf Sala de Madrid, ayudada por sus hermanas.³³ El crítico de arte Enrique Azcoaga también participó en la organización,³⁴ quien más tarde animó a la artista a exponer de nuevo en el país, esta vez en una España libre de dictadura en 1978, cuando visitó por primera vez Madrid junto a Lan Adomian. La muestra, celebrada en la Galería Restauro —propiedad de su sobrina Pilar Martínez-Navarro Campos— fue todo un éxito, pues se vendieron prácticamente todas las obras expuestas. Sin embargo, un año más tarde la salud de Lan Adomian se resintió. El compositor falleció en 1979 y María Teresa entró en un periodo de decaimiento que afectó a su producción, viéndose mermada su actividad expositiva.

Igualmente, fallecido Franco, Mary Martín viajó a España entre los meses de abril y julio de 1976, visitando Barcelona, Madrid y Salamanca, con el objetivo de realizar una exposición en el Ateneo madrileño, que se inau-

a los que nos referiremos más adelante, dedicados tanto a artistas como a intelectuales y que comenzaron su andadura en la década de los cincuenta con la recuperación de figuras como la de Castelao (REAL LÓPEZ, Inmaculada. «El exilio republicano en el discurso expositivo: de los espacios institucionales a los territorios musealizados», en Rubén Cabal Tejada y Ana González Fernández (coords.), *Estudios socioculturales: resultados, experiencias, reflexiones*, Oviedo, Asociación de Jóvenes Investigadores en Estudios Socioculturales, 2016a, p. 272).

³¹ GUASCH MARÍ, Yolanda. «María Teresa Toral: vocación artística y valoración estética», en Francisco Toro Ceballos (ed.), *María Teresa Toral. Obra gráfica*, Alcalá la Real, Asociación Cultural Enrique Toral y Pilar Soler y Ayuntamiento de Andújar, pp. 17-50.

³² RODRIGO, Antonina. *Una mujer silenciada: María Teresa Toral, ciencia, compromiso y exilio*, Barcelona, Ariel, 2012, p. 164.

³³ En una lista de María Teresa Toral: para entregar a Enrique Azcoaga rezaban los siguientes títulos: *Se quedó en su ayer, Los vecinos, Das ID, Hora quasi sonámbula, Septet, Los árboles mueren de pie, Nuestras vidas son los ríos, Fin del eclipse, Oedipus Rex, La alborada de los magos, La luna vino a la fragua, Caronte, El pájaro azul, El arcoíris, Minotauro, Fénix, Esfinge, Sirena, Dragón, Centauro, Invitados, Gato Mondrian, Visitantes, En busca de una puerta al sol y Gato sicodélico* (TORAL PEÑARANDA, Enrique y TORO CEBALLOS, Francisco. *María Teresa Toral: la voluntad de investigar y crear*, Jaén, Asociación Cultural Enrique Toral y Pilar Soler, 2010, p. 145).

³⁴ Éste, además de tener una estrecha amistad con Toral, admiraba su obra desde punto y hora que visitó su taller en México. De Toral dijo en la presentación de la muestra: «María Teresa no era la científica que, en mi criterio, cultivaba el "hobby" del grabado. Sino una grabadora de cuerpo entero, de la que pueden verse obras, entre otros, en el Museo de Arte Moderno de México, y en The Pratt Center for Contemporary Printmaking de Nueva York y en The Living Arts Foundation del mismo país» (Recogido en TORAL y TORO, 2010, p. 144).

guró el 11 de mayo de 1976 y que constó de numerosos dibujos y óleos. En esta estancia en su país natal, la artista pudo comprobar el estado de la sociedad española, pues en la carta del 14 de mayo decía a su familia:

Por cierto, que es asombrosa la rapidez con la que está evolucionando esto, en reflejo de ello es la libertad con la que se expresan en la prensa, y la cantidad de revistas de calidad que hay, y el Ateneo es un pequeño mundo donde se puede pulsar la situación general.³⁵

Así, las artistas exiliadas no eran ajenas a la situación española y, por el contrario, artistas políticamente comprometidas como Mary Martín³⁶ siguieron muy de cerca las gestiones durante la transición hacia la democracia, momento en el que, como hemos visto, muchas decidieron viajar y darse a conocer como artistas en su país natal. Una intención parecida fue la que llevó a Paloma Altolaguirre en 1977 a exponer por primera vez en el panorama artístico español. En abril lo hacía dentro del *V premio de grabado «Carmen Arozena»* en la librería-exposición de la calle Arenal y unos meses después mostraba veinticuatro grabados al aguafuerte sobre cobre y seis óleos sobre masonite en una individual de la galería Ágora en Madrid (figura 4). La prensa se hizo eco de dicha exhibición,³⁷ afirmando Isabel Huerta: «[Paloma Altolaguirre] expone por primera vez en España volviendo así parte de aquel Manuel Altolaguirre que el exilio separó de su tierra y a la que lloró y acarició a través de los versos, que hoy su hija nos ofrece a través de un arte plástico, el óleo y el grabado».³⁸ La muestra incluía también algunos libros e impresiones de sus padres, así como un catálogo en el que participaron José Bergamín y Jorge Guillén.

Es decir, la exposición fue, por un lado, un trampolín para la artista, pues estuvo motivada y amparada por los integrantes de la Generación del 27, pero, por otro, fue utilizada también para recordar a los poetas y escritores de dicha generación de cara a la sociedad. Con todo, en palabras de Mari Paz Balibrea, «[...] pocas actuaciones se llevaron a cabo en la España de la transición para recuperar la obra del exilio». Según la autora, el reco-

³⁵ Carta de Mary Martín a su familia, 14 de mayo de 1976. Archivo María Luisa Vázquez Martín.

³⁶ GAITÁN SALINAS, Carmen. «La artista exiliada Mary Martín y su compromiso social en México», *Goya. Revista de Arte*, núm. 364, 2018, pp. 248-263.

³⁷ AZCOAGA, Enrique. «Paloma Altolaguirre», *Blanco y Negro*, enero de 1978 y «Protagonistas, ellas», *iHola!*, 24 de diciembre de 1977.

³⁸ «Expone por primera vez en España, Paloma Altolaguirre pinta con sabor a poesía», *Ya*, 6 de diciembre de 1977.

nocimiento oficial a su labor se produjo en 1980, cuando el PSOE llevó ante las Cortes una proposición de ley con el objetivo de poner en valor la obra cultural del exilio, de reincorporarlos a centros e instituciones en los que pudieran realizar aportaciones y de restablecer relaciones culturales con América.³⁹

Y es que, como ha defendido Giulia Quaggio,⁴⁰ el PSOE hizo de la cultura, cuya herencia establecía en los años 30, una estrategia política que contribuyó a una aparente conciliación de las dos Españas, la del interior y la del exterior, sin atender, como cita la propia Quaggio, ni al franquismo ni al antifranquismo. Lo que propició fue una proliferación de homenajes y conmemoraciones de figuras de artistas e intelectuales nacionales, que según mantenía el PSOE, debían ser reconocidos oficialmente. Así, no es de extrañar que se concedieran premios honoríficos a personalidades como Rafael Alberti,



Figura 4. Paloma Altolaguirre, *Por un río hacia España*, 1974. Aguatinta. Colección particular.

³⁹ CORDERO OLIVEROS, 1996.

⁴⁰ QUAGGIO, Giulia. «Asentar la democracia: la política cultural a través del Gabinete del Ministro Javier Solana», en Abdón Mateos López *et al.*, *Historia de la época socialista: España, 1982-1996*, Madrid, UNED, 2011, p. 4.

María Zambrano o Francisco Ayala, aunque despolitizadas. «Ninguno de estos galardones [—dice Balibrea—] forma parte de una incorporación social compleja del exilio a la sociedad democrática más allá del reforzamiento del adjetivo mismo que la define [...]».⁴¹ Cabría preguntarse entonces cuál ha sido la recuperación de las artistas exiliadas, ya que en línea con lo anterior tan sólo podríamos encontrar a Remedios Varo y Maruja Mallo, siendo difícil localizar a otras figuras femeninas del exilio artístico reconocidas al mismo nivel por el Estado español.

La recuperación del exilio, por tanto, ha sido lenta y compleja, producida sobre todo en los últimos años desde el ámbito de la investigación. De hecho, la propia Balibrea afirma: «Entre las producciones culturales y académicas de la década de los ochenta constatamos un brote de demanda social —más académica que procedente de la sociedad civil, como será el caso desde finales de los años 90— que o bien se embarca en iniciativas privadas o bien reclama, y consigue de las instituciones un reconocimiento de esta memoria con respecto al exilio republicano».⁴² Es justamente en este contexto donde encontramos las primeras exposiciones institucionales y monográficas dedicadas a Maruja Mallo y Remedios Varo (figura 5), precedidas de una recuperación general del exilio español a través de diferentes eventos y exposiciones. Sin embargo, en estas muestras raras veces se atendía al periodo del exilio y en pocas ocasiones se incluyó a estas artistas en los discursos de la historia del arte, donde, cuando se hacía, era más pertinente emplazarlas dentro de la «modernidad europeizante», especialmente el surrealismo.⁴³

Los años 90 supusieron un punto de inflexión para los estudios del exilio, sobre todo a raíz de la creación del Grupo de Estudios del Exilio Literario (GEXEL) (1993) liderado por Manuel Aznar Soler, que promovería —y sigue promoviendo— numerosas actividades sobre el exilio, así como publicaciones, y más tarde de la Asociación para el Estudio de los Exilios y Migraciones Ibéricos Contemporáneos (AEMIC) (1995). Sin duda, todo ello ayudó y favoreció al conocimiento y recuperación de la diáspora republicana durante los noventa y primeros años del siglo XXI, pero en la mayoría de los casos este proceso se llevó a cabo desatendiendo el carácter político de sus componentes, literarios o artísticos, y focalizando la atención en la pro-

⁴¹ BALIBREA, Mari Paz. «Las condiciones del retorno o cómo se recupera el exilio en las políticas culturales del PSOE (1982-1996)», en Manuel Aznar *et al.* (eds.), *El exilio republicano de 1939. Viajes y retornos*, Sevilla, Renacimiento, 2014, p. 227.

⁴² BALIBREA, 2014, p. 227.

⁴³ DE DIEGO, Estrella. «Escribir sobre las mujeres en el arte. Por qué no pueden ser "surrealistas" las "surrealistas"», en Josep Casamartina i Parassols *et al.*, *Amazonas del arte nuevo*, Madrid, Fundación MAPFRE, 2008, pp. 16-31.

cedencia de cada uno de ellos, convirtiéndose en una reivindicación geográfica, casi hagiográfica, como diría Julián Díaz Sánchez,⁴⁴ despojada de su ideología política. Tal ocurriría, como dijimos, con Maruja Mallo y Remedios Varo, pero también con colegas masculinos como Eugenio Granell, Antonio Rodríguez Luna, Luis Seoane, José Vela Zanetti o Ramón Gaya, por citar solo algunos, a quienes se dedicaron salas y museos monográficos de manera permanente⁴⁵.

Este fenómeno museístico, estudiado primero por Jesús Pedro Lorente, Sofía Sánchez Giménez y Miguel Cabañas Bravo —en un volumen colectivo que atiende únicamente a personajes masculinos, si bien hay que señalar que hasta el momento no se habían dedicado salas o museos a artistas mujeres—⁴⁶ y después por Inmaculada Real,⁴⁷ se vio respaldado además por la

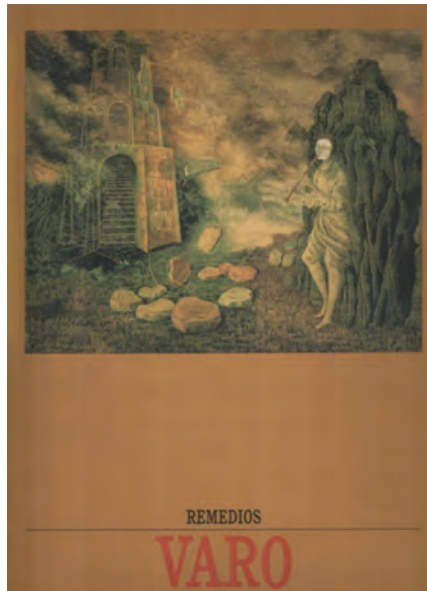


Figura 5. Portada del catálogo de exposición *Remedios Varo*, Fundación Banco Exterior, 1988.

⁴⁴ DÍAZ SÁNCHEZ, 2005, p. 12.

⁴⁵ Sobre la conservación del legado del exilio véase REAL LÓPEZ, Inmaculada. «La conservación del arte del exilio en los museos españoles. De su constitución a las problemáticas para su puesta en valor», *Eikón/Imago*, vol. 8, nº. 1, 2019 (Ejemplar dedicado a Museo. Imagen. Sentidos), pp. 371-392.

⁴⁶ LORENTE LORENTE, Jesús Pedro; SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Sofía y CABAÑAS BRAVO, Miguel (eds.). *Vae victis!: los artistas del exilio y sus museos*, Gijón, Editorial Trea, 2009.

⁴⁷ REAL LÓPEZ, Inmaculada. *El retorno artístico del patrimonio del exilio*, Madrid, Síntesis, 2016b.

conocida ley de Memoria Histórica de 2007 y, como decimos, por un deseo de las administraciones locales de reivindicar sus figuras del exilio. Con todo, Inmaculada Real incide en que «aunque en estos museos monográficos hay un prolífico patrimonio de los legados del exilio, al trazarse sobre caminos independientes se produce una descontextualización del periodo histórico en el que se enmarcan, lo que dificulta la conexión entre estas instituciones con las mismas características y la inserción de estos legados en los discursos expositivos de los museos de arte contemporáneo».⁴⁸

No obstante, las artistas no han disfrutado de la misma atención y mucho menos de la creación de salas o museos monográficos a su nombre que hayan activado una reivindicación e incorporación más amplia en otros contextos. Quizá estas ausencias se deban a la dificultad en la localización de las producciones artísticas de las artistas del exilio, así como de la propia conciencia de éstas⁴⁹ —en incluso de las personas más cercanas— por formar una colección que pudiera ser valiosa y exhibida con posterioridad en la patria de origen.⁵⁰ El propio Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía ha desatendido la exhibición del patrimonio del exilio, «donde [en palabras de Inmaculada Real] hay una limitada presencia de la producción artística realizada en la diáspora y donde, a su vez, hay una escasa representación en los fondos de la propia colección».⁵¹ Por ejemplo, las únicas artistas exiliadas incluidas en los fondos del MNCARS en una sala dedicada expresamente al exilio español son Mallo y Varo, no formando parte de él obras de Manuela Ballester —que tanto interés viene suscitando en los últimos años y de la que el Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias «González Martí» alberga un relevante fondo— o de Elvira Gascón, pero tampoco de artistas aún vivas y condecoradas en sus países de acogida con premios nacionales de Bellas Artes por su trayectoria en el arte contemporáneo, como pudieran ser Marta Palau o la afincada en Chile Roser Bru, cuyas propuestas artísticas encajarían con los discursos expositivos del MNCARS.

⁴⁸ REAL, 2016a, p. 273.

⁴⁹ La instrucción y la educación, como se ha referido en numerosos casos, fueron algunos de los factores primordiales que dificultaron la conformación identitaria de la mujer artista (véase, por ejemplo, DE DIEGO, Estrella. *La mujer y la pintura del XIX español. Cuatrocientas olvidadas y algunas más*, Madrid, Cátedra, 2009 [1987]).

⁵⁰ Jesús Pedro Lorente, Sofía Sánchez y Miguel Cabañas han señalado el interés de algunos artistas por preservar su legado, los recuerdos y la memoria de su patria, como fue el caso del fotógrafo Agustí Centelles, y más tarde de otros como Apelles Fenosa que, con menos equipaje, regresaron a España donde crearon sus colecciones (LORENTE LORENTE, SÁNCHEZ JIMÉNEZ y CABAÑAS BRAVO, 2009, pp. 10-11).

⁵¹ REAL, 2016a, p. 273.

Finalmente, deberíamos preguntarnos cuáles serían los mecanismos a desarrollar para recuperar e integrar a las artistas de la diáspora republicana en las colecciones y discursos museísticos, dando a conocer a la sociedad un legado y un patrimonio que no sólo debe ser puesto en valor durante las conmemoraciones y los homenajes, en los que con frecuencia, como decíamos, se produce una despolitización de estas figuras. A ello podríamos responder destacando el papel fundamental de la investigación como primer paso para el recobro y visibilización de la memoria y obra artística de las exiliadas en un contexto en el que su razón de ser se muestre como tal. En este sentido, debemos tener en cuenta que, en palabras de Díaz Sánchez:

[...] la recuperación de los artistas no consiste sólo en musear (de modo provisional o definitivo) su obra, sino en integrarlos en un relato general que debería contener sus dos vidas, la que termina con el exilio y la que comienza con él; es la segunda, por cierto, la que debe oponerse con urgencia al olvido. Saber más sobre un artista exiliado debería suponer saber más sobre el exilio.⁵²

Es necesario, por tanto, continuar profundizando en el estudio de la diáspora republicana española, sus figuras y regresos, animando, no sólo desde el contexto académico, sino también social, a la recuperación de una memoria que, en el caso de las artistas españolas del exilio, en gran parte permanece todavía en el olvido.

⁵² DÍAZ SÁNCHEZ, 2005, p. 12.

PERVIVENCIA U OLVIDO DEL IMAGINARIO DEL EXILIO REPUBLICANO EN EL ARTE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO: DE LAS ARTES VISUALES A LA NOVELA GRÁFICA¹

DOLORES FERNÁNDEZ MARTÍNEZ. Universidad Complutense de Madrid

Si bien lo relacionado con la guerra civil o la represión franquista está muy presente entre los artistas españoles que abordan la memoria histórica (Francesc Torres, Eugenio Merino, Fernando Sánchez Castillo, María Ruido, Ana Navarrete o Pedro G. Romero, entre otros) constatamos que lo referente al imaginario del exilio republicano es muy escaso o está ausente. Son muy pocos los artistas que se han dedicado a hacer visibles los problemas derivados del exilio republicano en general, de los artistas exiliados y de las obras exiliadas en particular. Aun así, hay algunos ejemplos como el de Marcelo Expósito, con los niños evacuados a Rusia, Francesc Abad con *Rotspaniem*, sobre los campos de concentración nazis o Ana Teresa Ortega reivindicando la memoria científica olvidada que merecen ser tenidos en cuenta. Pero, en general, la problemática del exilio no parece estar presente en la gran mayoría de los artistas españoles actuales y cabe preguntarse por qué.

¹ La publicación de este trabajo se vincula al Proyecto de I + D + i: *Rostrros y rastros en las identidades del arte del franquismo y el exilio* (MICINN-AEI, ref. PID2019-109271GB-I00).

HACE VEINTE AÑOS

En 1999, cuando se conmemoraban los 60 años de comienzo del exilio, formé parte de la organización de un congreso que se desarrollaba entre la Universidad Complutense, la Universidad de Alcalá y la Universidad de Castilla-La Mancha, en su sede de Toledo. La financiación provenía, en gran parte, de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha presidida, en aquel momento, por José Bono, del Partido Socialista Obrero Español. Pues bien, tuve la oportunidad de plantear una exposición paralela al macro-congreso de los sesenta años de exilio con la que pretendía presentar a los pocos artistas españoles que conocía en aquel momento y que podían responder al tema del exilio, nada menos que en el Alcázar de Toledo que estaba siendo reformado por aquellas fechas.

Realizar una exposición sobre el exilio y, en general, sobre la memoria histórica reciente en un lugar como el Alcázar de Toledo habría sido muy impactante. Hay que tener en cuenta que, antes de la reforma, todavía guardaba muchos vestigios que recordaban el asedio sufrido durante la Guerra Civil Española entre el 22 de julio al 27 de septiembre de 1936, un asedio que lo había convertido en símbolo del heroísmo durante la guerra y que fue visitado por Francisco Franco al día siguiente de la liberación por el general José Enrique Varela. Se mantenía intacto el despacho del coronel José Moscardó, con los impactos de las balas aún visibles y muchos recuerdos en los impresionantes sótanos.² En octubre de 1998 parte de ese edificio se había reformado para convertirse en sede de la Biblioteca de Castilla-La Mancha, reuniendo los fondos de la Biblioteca Pública del Estado, situada hasta ese momento en la parte de atrás del Museo de Santa Cruz, con los de la Biblioteca Regional, que hasta entonces se custodiaban en el Palacio de los Condes de Oñate. La idea última consistía en trasladar también allí todos los fondos del Museo del Ejército, procedentes del antiguo Salón de Reinos, en Madrid, lo que se realizó en 2010.

El primer artista con el que hable fue Francesc Torres (Barcelona, 1948), a mi modo de ver el artista político más importante en aquel momento, dado que había realizado, hacía siete años, una exposición antológica en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía titulada *La cabeza del dragón* (1991), donde se pudieron ver las instalaciones *Belchite/South Bronx: Un paisaje trans-cultural y trans-histórico* (1988) o *Cincuenta lluvias* (1990-91) expresa-

² REIG TAPIA, Alberto. «El asedio del Alcázar. Mito y símbolo político del franquismo». *Revista de Estudios Políticos*, n.º 101, julio-septiembre 1998, pp. 101-129. Recuperado de <https://recyt.fecyt.es/index.php/RevEsPol/article/view/46754/28238> [Consulta 17/9/2019].

mente realizada para el Museo basada en el atentado de ETA contra el almirante Carrero Blanco.

En relación con el exilio, Francesc Torres había presentado el año anterior, en 1998, una instalación en la galería Elba Benítez, que me facilitó toda la información y las diapositivas: *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella* (1998). Al artista le interesó la idea, recordaba vivamente su visita a ese sótano del Alcázar, con las literas de la enfermería y sus jergones de paja, y especialmente recordaba, dada su afición por los vehículos antiguos, las motocicletas que se utilizaron para moler el grano durante el asedio³. No en vano para una de sus primeras piezas instalativas, *Accident*, de 1977 (112 Greene Street Gallery, Nueva York) utilizó una motocicleta accidentada.

La instalación de Francesc Torres responde a una idea muy simple pero efectiva. En ella aparece una estrella fugaz como la que veíamos en Navidad todos los años. Una estrella que indicaba el camino de los Reyes Magos de Oriente hacia el pesebre donde yacía el redentor recién nacido. Se repetía en los nacimientos de muchos hogares españoles, con estrellas de cartón cubiertas de purpurina, y en el espacio público, en las calles de mayor afluencia consumista. En un muro adyacente simplemente la frase, bien rotulada, *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella*. A la entrada un saludo con el logotipo de la revista *Hola* y a la salida un «Adiós» frente a una fotografía del Parlamento español vacío. La instalación no requiere, por tanto, más que pintar y rotular al temple la pared y alquilar la estrella a cualquiera de las muchas empresas que se dedican a iluminar nuestras calles en Navidad. Sin embargo, a nadie se le puede escapar la ambigüedad de esta imagen festiva y navideña junto a la frivolidad de la revista de sociedad más conocida, asociada a la escultura de Alberto que fue expuesta delante del Pabellón Español en la Exposición Internacional de París de 1937.

Lo que escribió entonces el artista catalán para la difusión de la galería en la «hoja de sala» podría firmarlo hoy mismo:

Durante la transición a la democracia y particularmente en el primer cuatrienio socialista, muchos pensamos que había llegado el momento en que las condiciones políticas e históricas en España hacían posible la materialización del deseo latente en la famosa obra de Alberto. Tampoco sucedió. En su lugar se inauguró al cabo de poco tiempo un proceso en el que

³ Todavía se puede ver el aspecto del Museo antes de la reforma, *Museo del Alcázar. Filmación casera* (1999). Recuperado de <https://vimeo.com/123091692> [Consulta 17/9/2019].

acabaron llevando la voz cantante el nuevorroquismo, la cultura del pelotazo, la amnesia histórica, la corrupción desde el poder, el terrorismo de estado y el debilitamiento de la sociedad civil. Ha habido logros, sin duda, —era lo mínimo que podía esperarse dada la penuria de la que salíamos— pero no suficientes.⁴

La descripción de la política española en aquellos años, primer gobierno de José María Aznar (entre mayo de 1996 y abril de 2000) podría ser igualmente la de hoy, con un gobierno socialista provisional y en espera de elecciones.

Nos merecemos una clase política que esté a la altura de la ciudadanía. Nos merecemos el privilegio de poder empezar a caminar por un camino, después de tanto tiempo de expectación, que nos conduzca a un lugar estar que brille con intensidad para satisfacción y orgullo de todos.⁵

Esta pieza de Francesc Torres abre un camino de homenajes a artistas exiliados, pues si bien no hay muchas obras sobre el exilio por parte de los artistas españoles actuales, si hay homenajes a algunos artistas exiliados o relacionados con el exilio. Alberto Sánchez, en Toledo, de vez en cuando genera exposiciones de recuerdo. Yo misma participé con un dibujo en un libro en el que artistas toledanos recordábamos expresamente esta obra.⁶

Otros homenajes se han realizado, queriendo enlazar la obra de algunos artistas más reconocidos del exilio o vinculados al exilio, como Esteban Vicente o José Guerrero,⁷ pero también de otros no tan conocidos, como por ejemplo Miguel Acquaroni, a quien se le hizo un homenaje en la Biblioteca Pública de Cercedilla en 1988 y, como complemento, se añadían algunos alumnos de la Facultad de Bellas Artes de la Complutense que estaban en el último curso de Pintura, entre los cuales me encontraba.⁸

⁴ TORRES, Francesc: *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella* (hoja de sala), Elba Benitez galería, 1998.

⁵ TORRES, Francesc, 1998.

⁶ COPEIRO, Alfredo (ed.): *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella* (homenaje), Toledo, Destrito Ediciones, 2017, pp. 54-55.

⁷ Con motivo de la recuperación o integración de José Guerrero en la escena artística de los más jóvenes, se orquestaron algunas exposiciones que pretendían reforzar ese vínculo. FERNÁNDEZ, Dolores: «Rojo de cadmio nunca muere: tradición y ruptura en la pintura durante la transición española» en Miguel Cabañas Bravo y Wifredo Rincón García (eds.) *Imaginarios en conflicto: Lo español en el arte de los siglos XIX y XX*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2017, pp. 483-500.

⁸ *Homenaje a Miguel Acquaroni* (Selección de alumnos del último curso de pintura en la Facultad de Bellas Artes, 1988). Biblioteca Municipal de Cercedilla, Madrid, del 11 al 24 de julio de 1988.

Otro de los nombres «clave» para añadir a la propuesta de exposición era el de la artista visual valenciana Ana Teresa Ortega (Valencia, 1952), que se dio a conocer con una serie de trabajos en los que mezclaba la fotografía y la escultura y denominó «foto-esculturas». En aquellos trabajos ya aparecían las referencias a los medios de comunicación, a la cultura de masas y la preocupación por el entorno social y su influencia sobre los individuos. Todo aquello cristalizaría en una investigación sobre la memoria histórica colectiva. Y es que esta artista realiza fotografías en el presente que guardan la memoria de lo que podía haber sido y no llegó a ser, con la conciencia de que sin memoria no hay futuro. Toda su obra tiene como premisa la de conservar el acervo cultural y social a partir de la referencia de pensadores y escritores del pasado que nos permiten reflexionar sobre el presente. Haciendo fotografías de espacios como bibliotecas, auditorios u otros espacios arquitectónicos destinados a difundir la cultura, y superponiendo imágenes de personas provoca la impresión de que ante estos lugares nos encontramos con presencias espectrales, figuras humanas ausentes pero que vivieron allí, que les dieron vida, que formaron parte de la historia.

En el caso de la serie *Lugares del saber y exilio científico*,⁹ nos encontramos con imágenes que responden a un interés por responder a una especie de deuda histórica, como si esos lugares hubieran sido abandonados temporalmente y su definición incluyera ese vacío. Ahí están la Residencia de Estudiantes, el Instituto Nacional de Física y Química o el Museo Nacional de Ciencias Naturales, que rememoran la presencia fantasmática de la generación integrante de la Edad de Plata y científicos como Francisco Giner de los Ríos, Leonardo Torres Quevedo, Antonio de Zulueta o María de Maeztu, siempre a partir de fundidos y superposiciones que nos recuerdan un tiempo presente que se construye en diálogo con la historia.

Otra serie relacionada con esa memoria ausente es la serie de *Figuras del exilio* que forma parte de la Col·lecció d'Art Contemporani de la Generalitat Valenciana, pero también *Jardines de la memoria* o *Cartografías silenciadas*¹⁰ y *Presencias sombrías*, un trabajo de escritores también relacionado con el exilio. En sus fotografías la historia sigue hablando a través de las imágenes de monasterios, cárceles y plazas de toros, paisajes que fueron campos de concentración, de refugiados, también testigos de asesinatos o de tumbas colectivas como la isla de San Simón, el monasterio de San Miguel

⁹ LENS, Xosé Manuel. «Ana Teresa Ortega» en *El País. Babelia*, 5 noviembre 2011. Recuperado de https://elpais.com/diario/2011/11/05/babelia/1320455581_850215.html [Consulta 17/9/2019].

¹⁰ LENS, 2919.

de los Reyes, la plaza de toros de Valladolid o el barranco de Viznar, en Granada.

También en 1999, el artista Marcelo Expósito (Puertollano, Ciudad Real, 1966), actualmente diputado del Congreso por En Comú Podem, mucho más joven que Francesc, se encontraba exhibiendo una obra política bastante impactante y con suficiente repercusión como el conjunto de trabajos bajo el título *No haber olvidado nada* y, especialmente el testimonio de una niña exiliada a Rusia, *La tierra de la madre*, un vídeo que había sido realizado entre 1993 y 1994 (Marcelo Expósito junto a José Antonio Hergueta).¹¹

En *La tierra de la madre*, Hergueta y Expósito consiguieron hacer ver, mediante las imágenes extraídas de un noticiario cinematográfico británico, el tratamiento que se daba, bajo la apariencia de compasión y ayuda, a las decenas de miles de niños y niñas que fueron evacuados al extranjero desde la zona republicana en 1937 ante el empuje de las tropas golpistas y, particularmente, después del bombardeo de Guernica (se incluye material proveniente de la producción del film *Guernika* de Nemesio Sobrevila, realizado en 1937). Con la perspectiva actual, esas imágenes se nos revelan intolerables —especialmente llamativas las de las inspecciones médicas a las niñas en los campamentos del Reino Unido— por la espectacularización de la desgracia, la completa desconsideración ante la exhibición de las niñas y niños, y la ignorancia de los orígenes del conflicto. Estos vídeos se intercalan entre la narración de una de las niñas evacuadas a Rusia, ya adulta, Conchita Eguidazu, que se casó allí, donde hizo su vida, y que, después del desmembramiento de la Unión Soviética, con el exilio masivo de jóvenes albaneses hacia Italia, decide regresar, con sus hijos, a España, haciendo valer sus orígenes. Por ese motivo, y por el paralelismo de la situación de sus hijos con la suya siendo niña, el vídeo se titula *La tierra de la madre*.

RESULTADO FALLIDO DE AQUELLA PROPUESTA DE 1999

Pero la muestra se quedaba muy corta, no había, ciertamente, muchos artistas que trabajaran el exilio y, por tanto, pretendía ampliar el tema de la exposición con obras que abordaran la memoria histórica reciente en general. Para convencer a José Bono le hice llegar el catálogo que el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía había hecho de la exposición antológica de Francesc Torres, *La Cabeza del Dragón* (1991)¹² pero no fue una deci-

¹¹ EXPÓSITO, Marcelo. *La tierra de la madre* (vídeo, 1994). Recuperado de https://www.youtube.com/watch?time_continue=23&v=QOF2mtnn1uQ [Consulta 17/9/2019].

¹² TORRES, Francesc y John HANHARDT, *Francesc Torres. La cabeza del dragón* (cat. exp.) Madrid, MNCARS, 1991.

sión acertada porque no tuvo el efecto deseado y denegó la propuesta. En realidad la razón última pudo ser que ya estaba teniendo problemas con el Ejército con motivo de la ubicación de la Biblioteca y no quería introducir nuevos conflictos, de modo que aquel fue un proyecto truncado.

Y sin embargo no era mal momento para abordar el tema, de hecho la memoria histórica parecía que empezaba a emerger entre los artistas españoles del momento. La portada del número 35, abril de unos años después, en 2008, de *Exit Express* parecía corroborarlo cuando, con el título de *Préterrito imperfecto. Memoria y arte contemporáneo*, incluía una imagen de Oscar Seco sobre la serie dedicada a la Guerra Civil (2005-2008) y anunciaba una entrevista con Rogelio López Cuenca, que también ha mostrado interés por la contienda y por las migraciones, pero no de los españoles, sino de los que, viniendo desde el Norte de África, atraviesan el Mediterráneo. Estas obras no eran expresamente sobre exilio pero, a partir de la memoria histórica, en general, también se tocaban sus consecuencias.

ARTISTAS QUE HAN TRABAJADO EN EL EXILIO A LO LARGO DE ESTOS VEINTE AÑOS

No obstante he mantenido el interés por el tema a lo largo de los años y poco a poco el número de artistas se ha ido incrementando.

Aproximadamente de la generación de Francesc Torres, encontramos al artista conceptual Francesc Abad, cuya trayectoria tiene cierto paralelismo con el primero. No es sino en la primera década del siglo XXI cuando Abad comienza a realizar algunas piezas relacionadas con la memoria histórica como *El Camp de la Bota*, un proyecto basado en los sucesos del Camp de la Bota de Barcelona, la playa donde entre 1939 y 1952 fueron fusiladas unas 1704 personas durante el franquismo. Abad quiso rescatar del olvido estos sucesos a partir de las obras del Fórum Universal de las Culturas de 2004 con un conjunto de documentos y otros tantos testimonios de testigos, presentándolo en varias ciudades catalanas hasta que fue donada al Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona en 2007.

Relacionada con este proyecto y con el exilio sería el documental titulado *Rotsparniem*,¹³ sobre los campos de concentración nazis y el nombre que se les daba a los «combatientes rojos españoles» o *rotsparnienkämpfer* (en ale-

¹³ ABAD, Francesc. *Rotsparniem*, 2005. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=u_z2jdNdEYU [Consulta 17/9/2019].

mán), prisioneros políticos a los que había que aniquilar. En él se filman los espacios y el trayecto desde la carretera o los campos y se intercalaban entrevistas a sobrevivientes, repitiéndose en varias ocasiones la imagen de las chimeneas por las que salía el humo de la quema de los cadáveres. Es un documental que, como veremos, está en sintonía con la memoria alemana del Holocausto.

Y en la misma línea que Ana Teresa Ortega, aunque más joven, encontramos a Patricia Fernández (Burgos, 1980). Esta artista, que había viajado a Burdeos y había conocido allí a algunos miembros de la comunidad de exiliados españoles de la guerra civil, realizó, en 2014, un trabajo de memoria sobre las conversaciones que había mantenido con todas esas personas, ya octogenarias. Su trabajo, curiosamente, lo da a conocer por primera vez no en España, ni en Francia, sino en los Estados Unidos, ya que vive en Los Ángeles. Allí presentó un proyecto basado en los versos de Juan Gelman: «No debiera arrancarse a la gente de su tierra o país, no a la fuerza. La gente queda dolorida, la tierra queda dolorida».¹⁴

Preguntada cómo es que rescató un tema como el exilio, Patricia Fernández contestaba:

Para mí es (...) el descubrimiento de mi identidad, de mi familia, de la historia, y, sobre todo, de qué significa ser de un país, si eso significa algo. O sea, cómo se construyen las identidades y los territorios. Todo esto me interesa mucho porque me di cuenta de que estaba en Los Ángeles por una serie de hechos que les sucedieron a mis antepasados. Quería entender qué les ocurrió.¹⁵

Sobre por qué llegó a Burdeos expresamente, comenta:

Siempre había escuchado a mi familia que allí había una comunidad muy importante de exiliados republicanos. Hablé con muchos de ellos de lo que representó en sus vidas la Guerra Civil. Cómo pasaron la frontera y ya no pudieron volver. Era septiembre de 2012 y al primer republicano que entrevisté fue a José García Cinca y escribí lo que él me contó que fue su viaje. A partir de ahí el proyecto que estoy haciendo es recuperar esos viajes hacia el exilio. Volverlos a recorrer; los llamo caminatas. Por ahí co-

¹⁴ GARCÍA VEGA, Miguel Ángel. «Patricia Fernández recupera la memoria del exilio republicano» en *El País*, 9/8/2014. Recuperado de <https://blogs.elpais.com/con-arte-y-sonante/2014/08/patricia-fernandez-recupera-la-memoria-del-exilio-republicano.html> [Consulta 17/9/2019].

¹⁵ GARCÍA VEGA, 2014.

mienzan las instalaciones que hago ahora. Al igual que los objetos son como contenedores de información, mi cuerpo es una manera de transmitir estas informaciones de un lado a otro de la frontera.¹⁶

Al parecer esa distancia, el vivir en Los Ángeles, y el tener que explicar sus orígenes, es lo que le lleva a rescatar esa historia perdida que en España no parece muy apreciada:

Sería muy interesante ver cómo reacciona el público en España a mi trabajo. Es obvio que todo lo que pasa por la mano de uno suma un componente de subjetividad. Por eso no uso, por ejemplo, fotografía. En cambio utilizo el dibujo para representar lugares, porque quiero que se vea que es mi mano la que está añadiendo algo nuevo. Lo cierto es que la gente está muy sorprendida de que alguien de mi generación esté interesada en esta historia. Me sorprende. Pues para mí es algo que todavía no ha terminado

Esta experiencia de buscar las raíces se asemeja a la videoinstalación *Villar. – Los hijos de Manuelas –* (2001), de Eva Koch (1953),¹⁷ basada en la historia de su madre, Cristobalina Martínez López, que salió de España (de un pueblo de Teruel) siendo muy niña y solo volvió treinta años después, llamándose Chris Haslund Koch, casada con un danés y con tres hijos daneses. La instalación ofrecía al espectador la posibilidad de investigar entre los múltiples testimonios pues las pantallas estaban dotadas de sensores de modo que es el azar el que va desvelando la historia de la infancia de Cristobalina, la de su madurez como Chris, la de su vida en Noruega y la de su primera familia en Villar del Cobo, Teruel y, en última instancia, de lo que trata es también de la comunicación.

Esta manera de acercarse al exilio desde la propia experiencia y de una manera casi narrativa es lo que enlaza estas maneras de comunicar desde las artes visuales con las experiencias desde el mundo del cómic, en el que se han publicado algunas novelas gráficas con bastante similitud con estas muestras de Eva Koch y Patricia Fernández.

LA FACILIDAD DE NARRAR HISTORIAS DESDE LA GRÁFICA Y EL CÓMIC

Más fácil parece que ha sido la adaptación del exilio a al cómic tal como se entiende en estos momentos en los que la novela gráfica está en auge al

¹⁶ GARCÍA VEGA, 2014.

¹⁷ KOCH, Eva (página web de la artista) Recuperado de <https://evakoch.net/es/works/villar-3/> [Consulta 17/9/2019].

igual que el cómic biográfico. Así, por ejemplo, se han publicado *El fotógrafo de Mathausen* (2018) de Aintsane Landa, que se ocupa del color, de Pedro J. Colombo, dibujante, y Salva Rubio, historiador y guionista. Un cómic basado en las peripecias de Francisco Boix, del que existen igualmente una película, un documental y dos libros.¹⁸ En la misma línea estaría *La noche perdida de Luis Buñuel*, con guión de Queco Ágreda, dibujo de Javier Ortiz y color de Guillermo Montañés (Zaragoza, 2018), que narra las peripecias de Buñuel en su exilio neoyorquino y mexicano a partir de una noche de 1946, durante la que se encuentra deambulando por las calles de Los Ángeles esperando la oferta de un productor que no llega y recordando los tiempos pasados con Salvador Dalí, Federico García Lorca o Pepín Bello.

Y dentro de la novela gráfica, respetando la historia, al modo de ver de David Fernández de Arriba, que compara las historias narradas mediante el cómic con los libros de Alicia Alted y Genevieve-Dreyfus Armand,¹⁹ podemos encontrar tres de ellas con distintas perspectivas que merecen nuestra atención: *Un largo silencio*, de Miguel Gallardo; *El arte de volar*, de Antonio Altarriba y Kim; y *Los surcos del azar*, de Paco Roca. Estas tres novelas gráficas se acercan a la memoria de tres formas diferentes y representan tres momentos distintos en la evolución del cómic en España en los últimos veinte años, tal como dice David Fernández.

En el caso de Miguel Gallardo y Antonio Altarriba, autores de *Un largo silencio* y *El arte de volar*, respectivamente, son las memorias familiares las que se transcriben, con la experiencia del exilio a través de los Pirineos, el áspero recibimiento en el territorio vecino y la reclusión en los campos de concentración, mientras que Paco Roca lo que hace es crear una ficción en la que uno de sus personajes viaja a Francia para realizar una investigación sobre «la Nueve», nombre popular de la 9ª Compañía del Regimiento de marcha del Chad, integrado en la 2ª División Blindada de la Francia Libre, también conocida como Leclerc, integrada mayoritariamente por republicanos españoles.

¹⁸ La película lleva el mismo título del cómic: *El fotógrafo de Mathausen* (dir. Mar Targarona, 2018). El documental *Francisco Boix, un fotógrafo en el infierno* (dir. Lorenzo Soler) es del año 2000. Para el documental, actuó como documentalista Benito Bermejo, autor de varios libros: BERMEJO, Benito. *Francisco Boix, fotógrafo de Mathausen*, Barcelona, RBA, 2002; BERMEJO, Benito. *El fotógrafo del horror. La historia de Francisco Boix y las fotos robadas a los SS de Mathausen*, Barcelona, RBA, 2015. Con posterioridad, en 2016, se publicó una recopilación de las fotografías de Francisco Boix: BARBAL I FARRÉ, Maria, CRUANYES I TOR, Josep, et ál. *Los primeros disparos de Francesc Boix*. Barcelona, Now Book, 2019.

¹⁹ FERNÁNDEZ DE ARRIBA, David: «La memoria del exilio a través del cómic. *Un largo silencio*, *El arte de volar* y *Los surcos del azar*» en *Cuco. Cuadernos de cómic*, n.º 4, sept. 2015, pp. 7-33.

DIFERENTES MIRADAS DESDE LA HISTORIA, LA HISTORIA DEL ARTE Y LAS ARTES VISUALES

Pero debemos tener en cuenta que hay diferencias entre la manera de abordar estos hechos entre las artes visuales y el comic y la propia historia o Historia del Arte.

En el momento en que Marcelo Expósito y José Antonio Ergueta presentan *La tierra de la madre*, la profesora Alicia Alted, con Roger González Martell y María José Millán estaba preparando una exposición sobre *El exilio de los niños*, que se celebró inicialmente en 2003 en Bilbao y que continuó en Barcelona, Salamanca, Sevilla, Badajoz, Valencia, Gijón, La Coruña, Zaragoza y finalizó en Madrid, en el Círculo de Bellas Artes, en 2005.²⁰

Entre ambas muestras hay un abismo, porque la mirada es distinta. La mirada del artista indaga en las diferencias de sensibilidades sin tener en cuenta el paso del tiempo. Tampoco importan demasiado las incorrecciones históricas, y, sin embargo, su repercusión es enorme, mientras que la exposición *El exilio de los niños*, a pesar de la itinerancia, y a pesar del trabajo histórico concienzudo, no llega a trascender de la misma manera y no consigue romper la barrera de los tópicos o las informaciones erróneas. La ignorancia persiste y las exposiciones que, desde el terreno de la historia, se llevan a cabo, parecen invisibles para el mundo artístico, como si fueran terrenos estancos.²¹

El documental de Francesc Abad, por otro lado, parece seguir los pasos del mítico documental dirigido por Alain Resnais en 1955 que lleva por título *Noche y niebla*, pero también otro de 1985 que causó un enorme impacto en su momento, *Shoah*, de Claude Lanzmann y que está en los orígenes del repunte de la memoria del Holocausto en los años ochenta y noventa en Alemania, al igual que el uso político del pasado.²² Y lo que es curioso es que no parece influido por el estreno en el año 2000 del documental de Lorenzo Soler sobre *Francisco Boix. Un fotógrafo en el infierno*, excelentemente documentado.

²⁰ Precisamente yo participé en una visita guiada a esta exposición en el Círculo de Bellas Artes, grabada para las clases de la UNED: Recuperado de <https://canal.uned.es/video/5a6f22a0b1111f2a3a8b45c2> [Consulta 17/9/2019].

²¹ Algo similar ocurrirá con la exposición que, sobre los dibujos de las colonias, se realizó en la Biblioteca Nacional y su realización pasó desapercibida en medios dedicados a los dibujos infantiles actuales. ALTED, Alicia, GONZÁLEZ, Roger y MILLÁN, María José (dirs.) *A pesar de todo dibujan. La guerra civil vista por los niños*, Madrid, Biblioteca Nacional, 2006.

²² TRAVERSO, ENZO: *El pasado, instrucciones de uso*, Buenos Aires, Prometeo, 2011, p. 77.

La historia y sus métodos también ha ido cambiando en estos años, dándose una mayor importancia a las «historias de vida» y las fuentes orales de lo que cabía imaginar hace cincuenta años. Recordemos que, para Marc Bloch, de la Escuela de los Anales, los testimonios había que ponerlos en cuestión siempre, porque las personas tenían mala memoria, o era selectiva, podían engañarse a sí mismos y a los demás con los recuerdos, etc. «Hasta los más ingenuos policías saben que no debe creerse sin más a los testigos. Sin perjuicio, por otra parte, de no sacar siempre de este conocimiento teórico el partido necesario».²³

Hoy en día la perspectiva es distinta, pues se potencia la pequeña historia narrada por las personas comunes y corrientes porque sus peripecias son compartidas por muchas otras, de forma que lo que cuenta una de ellas explica y aproxima lo ocurrido a grandes conjuntos de personas. No obstante, los historiadores tienen sus reglas, hay que confrontar los datos obtenidos con otros testimonios, con documentos, con el resto de los hechos ya probados y contrastados.

Por eso el gran debate ahora mismo está entre la diferencia entre memoria e historia, como tantas veces ha puesto de manifiesto Enzo Traverso pero siguiendo la línea marcada por Pierre Nora: «La memoria es «afectiva y mágica», encargada de sacralizar los recuerdos, mientras que la historia es una visión secular del pasado, sobre el que construye «un discurso crítico»».²⁴

En lo que respecta a las artes visuales, no solo entra en conflicto la historia y la memoria, sino que las imágenes tienen su propia vida, lectura y recorrido, de forma que hay que aprender a verlas porque pueden conducir a engaño,²⁵ más ahora, tan en boca la llamada postfotografía en la que directamente se crean falsificaciones o ficcionalizaciones de la realidad, como hace, por ejemplo Joan Fontcuberta. También son documentos,²⁶ valiosísimos, de lo ocurrido, son pruebas, como se pudo ver en el caso de *Francisco Boix, un fotógrafo en el infierno* y, como pruebas, no se deben manipular, a pesar de que últimamente se está haciendo al colorear fotografías históricas.

Ahora bien, las imágenes del pasado, de la historia inmediata, utilizadas por los artistas visuales, tienen el peligro de que pueden ser manipuladas en función de la estética o la espectacularidad, como lo han sido, de hecho,

²³ BLOCH, Marc: *Introducción a la historia*, Buenos Aires, FCE, 1988, p. 65.

²⁴ TRAVERSO, Enzo: *El pasado, instrucciones de uso*, Buenos Aires, Prometeo, 2011, p. 29.

²⁵ GERVEREAU, Laurent: *Les images qui mentent. Histoire du visual au XXIe. siècle*, París, Seuil, 2000.

²⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges: *Imágenes pese a todo: memoria visual del Holocausto*, Madrid, Paidós, 2004.

algunos lugares de memoria, generando un «turismo» específico que comercializa el dolor, un proceso de «reificación del pasado, es decir, de transformarlo en objeto de consumo, estetizado, neutralizado y rentabilizado».²⁷ Así, no nos pueden sorprender los reparos de Cristobalina, la madre de Eva Koch, a que su familia exhibiera su intimidad públicamente.

De ahí igualmente la sospecha de Patricia Fernández de no ser tomada en cuenta, no ser «fiable» al no ser historiadora. Lo mismo ocurriría con el video de Marcelo Expósito, comparado con la exposición, citada anteriormente, *El exilio de los niños*. Y con la obra de la artista, escritora y promotora cultural Virginia Villaplana (París, 1972) sobre las fosas de la represión franquista en Valencia, *El instante de la memoria*, porque se ha basado en la información del Fórum per la memoria del país Valenciá cuyos datos son muy discutidos por los historiadores.²⁸

Otro artista que ha despertado bastante controversia es Santiago Sierra (Madrid, 1966), especialmente con el trabajo sobre la *Bandera negra de la República Española* (2007) que fue bordada con hilos negros por artesanos de Munich y, como complemento, se pegaron reproducciones por las calles de Madrid, especialmente en Lavapiés, coincidiendo con el *Madrid abierto 2008*. También se presentó como objeto en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, aunque la idea primera era haberlo presentado en el Ateneo madrileño. Sus antecedentes posiblemente sean más pictóricos de lo que parece, pues nos recuerdan la España negra recreada por José Gutiérrez-Solana, el cuaderno de viaje *La España negra* realizado en 1888 por Émile Verhaeren y Darío de Regoyos y, en última instancia a Goya y sus pinturas negras. Pero también está la asociación con la bandera negra de los piratas y, definitivamente con la muerte de la República, y esto último es lo que hacía que la presentación en el Ateneo fuera inviable.

LA EVOLUCIÓN DEL TEMA DESDE LAS EXPOSICIONES SOBRE EL EXILIO ARTÍSTICO Y DESDE LA HISTORIA DEL ARTE

Durante estos años también se han realizado exposiciones memorables desde el punto de vista de la Historia del Arte, hay que recordar la magní-

²⁷ TRAVERSO, ENZO, 2011, p. 14.

²⁸ VILLAPLANA, Virginia: *El instante de la memoria. Una novela documental*. Madrid, Off Limits-Maelstrom, 2010. Fue contestado por Francisco Espinosa en la medida que este historiador pone en cuestión la exageración de las cifras en las fosas de Valencia. ESPINOSA, Francisco: «Empar Salvador y el increíble caso de las fosas de Valencia» (17/5/2010). Recuperado de <https://memoriarepressiofranquista.blogspot.com/2013/11/empar-salvador-y-el-increible-caso-de.html> [Consulta 17/9/2019].

fica muestra comisariada por Jaime Brihuega en 2009: *Después de la alambrada. El arte español en el exilio 1939-1960*,²⁹ con la participación del Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, el Museo de Bellas Artes de Córdoba, el Palacio de la Merced (Córdoba), la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales (España), la Universidad de Valencia y la Universidad de Zaragoza. Una muestra itinerante que abordaba el exilio artístico, con más de doscientas obras y medio centenar de artistas, desde diferentes puntos de vista: geográfico, sociológico, ideológico y estético.

Pero también desde la Historia del Arte se han producido cambios en el enfoque del tema, así, en 2017, la exposición *Nuevas narraciones del exilio. El caso republicano español (1939-...)* en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, que surge como resultado del trabajo conjunto *Líneas de fuga. Hacia otra historiografía cultural del exilio republicano español*³⁰ y que resultaba novedosa porque suponía un acercamiento transversal y desde unos ángulos desde los que el problema no se había abordado hasta ese momento. Esta exposición suponía reconocer que el exilio atraviesa indistintamente lo vital, lo político y lo cultural, que la lógica espacio-temporal del exilio es multinacional y cosmopolita, y que los productos culturales no están subordinados a la historia nacional, una historia que no finaliza en un año o un periodo determinado (de ahí que no se ponga fecha de finalización en el título de la exposición) y que cuestiona nuestro presente y nuestro futuro. Pese a que esta última exposición está más cerca de los planteamientos actuales dentro de la práctica artística contemporánea, muy preocupada por las migraciones y los exilios en general, las exposiciones que, desde el ámbito de la Historia del Arte, se han realizado, no parecen calar en los trabajos que realizan en estos momentos los artistas más jóvenes.

Y en estos momentos se está celebrando una exposición en México sobre el exilio español en ese país, *80 años. Artistas del exilio español en México*, que muestra un «relato artístico nunca antes visto» en el nuevo Museo Kaluz de la capital y que responde a esa nueva manera de entender los relatos culturales de una forma transversal, no solo cronológica o temática.

Veinte años después

Ahora, cuando se cumplen 80 años del exilio republicano español de 1939, hay programada una proyección mapeada sobre la fachada del edificio

²⁹ BRIHUEGA, Jaime (dir.) *Después de la alambrada. El arte español en el exilio 1939-1960*. Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2009.

³⁰ Que tiene origen en BALIBREA, Mari Paz (coord.): *Líneas de fuga. Hacia otra historiografía cultural del exilio republicano español*. Madrid, Siglo XXI, 2017.

Sabatini del MNCARS el sábado 16 de noviembre de 2019, coincidiendo con un festival que lleva por título *Robert Capa estuvo aquí* y que se titula *Periferias latentes. Reflexión audiovisual sobre los exilios* y será acompañada por música en vivo. En realidad es una actividad didáctica de los alumnos de la Universidad Carlos III y pretende ser una mirada a los múltiples exilios que convulsionan la sociedad actual.

Los exilios, los desplazamientos humanos, las fronteras (interiores y exteriores), los límites... todos esos temas sí están en el arte contemporáneo, pero no miran al pasado sino al presente, en el cual, debido a los efectos de la globalización, el cambio climático, las múltiples guerras y sus consecuencias (Irak, Siria, Palestina, Túnez...), implican a los artistas directamente obligándoles a tomar partido por los más débiles. Los trabajos ensayan distintas formas de representación, muchas veces filmicas, de la precariedad de las vidas humanas de los desplazados, de Europa como fortaleza insolidaria, la frontera como espacio de vigilancia global. Y sobre todo eso se cierne la repetición de los hechos, las políticas excluyentes que dominaron el continente europeo durante la década de los años 1930 y que afectaron a tantos, especialmente a los españoles, que sufrieron una diáspora generalizada. Sin embargo, y de igual manera que hemos visto con la memoria histórica, todas estas piezas variadas con sentido artístico son duramente criticadas por los que entienden que se banaliza la miseria, la pobreza y el drama de tantas personas todos los días en todo el planeta.³¹

¿Por qué no es un tema, este del exilio republicano, que los artistas españoles estén tratando con demasiada asiduidad? Pues, dado el sistema del arte actualmente, en el que los artistas jóvenes se mueven, forzosamente, por proyectos presentados a las instituciones (becas, estancias, premios, etc.) tienen que atenerse a las líneas de investigación que generalmente van asociadas a las convocatorias y en estas «líneas» la memoria histórica no es bien recibida pero mucho menos la memoria histórica del exilio.

Si hacemos caso del concienzudo libro de Nathalie Heinich sobre el papel de los círculos de reconocimiento, nos encontramos que, en la manera de trabajar actualmente, el artista está obligado a pasar por ciertas «instancias de legitimación», y el primer paso consiste en tratar de establecer contacto con las instituciones culturales de su región, procurar obtener

³¹ Muy criticado ha sido Ai Weiwei, el artista disidente chino, por la comercialización «del dolor de los demás», ya que ha realizado ya unas cuantas instalaciones basadas en el sufrimiento de los inmigrantes. Y también lo ha sido el artista suizo Christop Büchel, que ha expuesto, en la Bienal de Venecia de 2019, los restos de un barco que naufragó en 2015 ante las costas italianas con más de 800 inmigrantes a bordo, de los que solo sobrevivieron 27.

una ayuda a la creación, tal vez otra para una instalación y después para la primera exposición. En este engranaje también se incluyen las residencias de artista y las becas de viaje.³² A pesar de que Heinich lo que describe es la escena francesa, el mismo proceso se desarrolla en España. Y obtener todas esas ayudas, becas, estancias... se hace por medio de proyectos, con sus correspondientes argumentaciones que, generalmente, responden a las problemáticas de las que se está escribiendo en la actualidad en otras disciplinas.

Hay otro problema añadido, que es el creciente estrellato de los curadores como artistas pues en el arte contemporáneo quienes organizan las exposiciones no seleccionan, como antaño, las piezas más «interesantes» ofrecidas por el artista, sino que tienen que esmerarse en construir una temática coherente sostenida por un discurso y el tema elegido.³³ En estas condiciones el artista sirve para reforzar ese argumento, no para desarrollar el suyo propio. Y, como dice, con bastante acierto, Juan Albarrán:

creo que es evidente que los discursos fuertes, aquellos que han constituido el campo, los que han adquirido visibilidad social y han logrado levantar marcos interpretativos o modelos institucionales, han sido desarrollados por comisarios, críticos, directores de museo e investigadores antes que por artistas.³⁴

Quiere esto decir que, a menos que las instituciones y los seleccionadores estén decididos o interesados por el tema que nos ocupa, los artistas poco van a poder hacer por mucho que les interese.

Como prueba, una excepción, la última convocatoria de Las celdas de la cárcel de Segovia, que incluía mención especial sobre el exilio. Yo misma presenté dos proyectos, uno individual sobre la Maternidad de Elna y el paralelismo con los niños ahogados en el Mediterráneo: *rojo y azul sobre la arena*, y otra colectiva, junto con los compañeros de un grupo de investigación, sobre la tumba de Antonio Machado en Collioure: *Rue Antonio Machado. Memorial para un poeta*. No tuvimos la fortuna de ser seleccionados pero sí han sido seleccionados otros proyectos que acaban de ser expuestos el pasado día 27, y expresamente con «mención exilio» tres de ellos: Mónica

³² HEINICH, Nathalie. *El paradigma del arte contemporáneo. Estructuras de una revolución artística*. Madrid, Casimiro, 2017, p. 229.

³³ HEINICH, Nathalie, 2017, p. 254.

³⁴ ALBARRÁN, Juan. *Disputas sobre lo contemporáneo. Arte español entre el antifranquismo y la posmodernidad*. Madrid, PROAP, 2019, p. 11.

Mura con *El muro de jabón. ¿Te lavas las manos?*; María Lorena Capdevila Castel con *Isla de luz. Vida y esperanza en Elna*; Carla Estefanía Santiago con *Piezas para habitar una fisura*.³⁵

Y este centro es una excepción, pues en él se han dado cita, durante este año otras muestras sobre el exilio, una sobre Antonio Machado y otra sobre las mujeres republicanas.

La conclusión parece que está clara: cuando las instituciones lanzan una línea de investigación o de trabajo en las convocatorias, y los jurados están dispuestos a valorarla, siempre hay artistas jóvenes que responderán imaginativamente a los retos. De modo que la vía para cambiar estos hechos, ahora mismo, tal como está planteada la escena del arte contemporáneo, está en las instituciones, no en los artistas.

³⁵ Toda la información en la página Web de *La cárcel*. Segovia. Centro de Creación. Recuperado de <http://www.lacarceldesegovia.com/25-proyectos-artisticos-intervendran-las-celdas-de-la-carcel-a-partir-del-27-de-septiembre-en-la-vii-edicion-de-galerias/> [Consulta 27/9/2019].



I. ARTE

II. CIENCIA ^{Ciencia} 1939

III. PENSAMIENTO

EL EXILIO DE LA ESCUELA DE CAJAL

ALFREDO BARATAS DÍAZ. Facultad de Ciencias Biológicas, Uni. Complutense de Madrid.

La escuela histológica vertebrada en torno a Santiago Ramón y Cajal (1852-1934) es, probablemente, el grupo de investigadores más notable de los conformados en lo que se ha dado en llamar la Edad de Plata. Ramón y Cajal fue, sin duda, el patriarca de este colectivo: bajo su manto —intelectual y científico— se cobijaron buena parte de los jóvenes que desarrollaron investigación neurobiológica en el primer tercio del siglo xx. No obstante, la ‘escuela cajaliana’ tuvo una naturaleza dual: vinculados al Laboratorio de Investigaciones Biológicas trabajaron un selecto grupo de personas, cuyo enfoque de investigación se centraba en la Neurohistología normal; otro grupo, formado primariamente bajo la égida de Luis Simarro (1851–1921), orientó su tarea de indagación hacia los aspectos patológicos: Nicolás Achúcarro (1880-1918) trabajó en el Laboratorio de Histología Normal y Patológica, fundamentalmente en las alteraciones patológicas de las células de glía; Gonzalo Rodríguez Lafora (1886–1971), desde el Laboratorio de Neurofisiología, mantuvo una visión más enciclopédica respecto del estudio del sistema nervioso; con una sólida base neurohistológica, orientó su trabajo hacia la histopatología, con incursiones en la Fisiología nerviosa (normal y patológica), la clínica neurológica, el ejercicio psiquiátrico, la consulta psicoanalítica, etc.

Todos los centros de investigación citados (Laboratorio de Investigaciones Biológicas, de Histología Normal y Patológica, de Neurofisiología) formaban parte de la red de laboratorios que se integró en la Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, el órgano encargado de la configuración de la política científica previa a la Guerra Civil (a través de la concesión de becas en el extranjero y de la gestión de los laboratorios de investigación, algunos preexistentes —el Laboratorio cajaliano— otros de nueva creación, como los centros de Achúcarro y Lafora).

La escuela «cajaliana», utilizaremos este nombre en aras de la simplificación, se caracterizó, por tanto, por la diversidad de las trayectorias biográficas y científicas de sus integrantes, por la variedad de enfoques de indagación, por el distinto ámbito institucional en que desarrollaron su trabajo científico y, finalmente, por la heterogeneidad y carácter circunstancial de su encaje en el entramado científico español de la época. Por su propio origen y desarrollo, la escuela cajaliana fue un ente heterogéneo, no solo en la orientación de sus investigaciones, formación y evolución científica. Si su talante era dispar respecto de los aspectos científicos, también lo fue respecto de los aspectos sociales y políticos: en líneas generales, los ‘cajalianos’ no mostraron un compromiso político expreso y militante. El propio Cajal tuvo ofertas, que terminó desoyendo, para ser Ministro de Instrucción Pública en el gabinete liberal de Segismundo Moret¹ y dio muestras de una desconfianza radical respecto de la actividad política. En una entrevista en *La Ilustración Española y Americana*, el periodista le pregunta:

«—¿Y qué me dice usted del problema político de España? Usted es senador, milita en el partido liberal y debe profesar alguna opinión sobre el particular».

La respuesta de Cajal es nítida:

«—Mi senaduría vitalicia fue un honor otorgado graciosamente por la Corona a propuesta del inolvidable Canalejas. Mas cuantos me conocen saben que carezco de tiempo y de aptitudes para consagrarme a la política. Con todo eso, le hablaré a usted con sinceridad. El espectáculo que dan la mayoría de nuestros políticos, prodúceme honda pena. Somos incorregibles. Aleccionado por la experiencia, estoy por decir que el español es un ente apolítico o antipolítico».²

¹ RAMÓN Y CAJAL, Santiago. *Recuerdos de mi vida. Tomo II. Historia de mi labor científica*. Madrid, Imprenta de Nicolás Moya, 1917, pp. 495-498.

² CASES, Antonio. «Los pesimismo de Ramón y Cajal, el glorioso». *La Ilustración Española y Americana*. Año LXIV, n.º 6, 1920, pp. 88-89.

A pesar de la cercanía y respeto hacia estos prohombres del liberalismo de la Restauración, Cajal no desdibujó su actividad investigadora por los cantos de sirena de la política. Tampoco lo hicieron muchos de sus discípulos en la década de los años de 1920 y 1930, en un tiempo en los que el clima político se polarizaba progresivamente. Significativamente, en el Parlamento de la primera legislatura republicana, aquella que por la intensa presencia de catedráticos universitarios fue tildada de ‘República de profesores’, no hubo escaños ocupados por discípulos directos de Cajal. No obstante, entre los integrantes de la escuela cajaliana hubo un abanico amplio de opciones ideológicas; en general podríamos decir que, en conjunto, eran personas de talante liberal–progresista³ —algunos de ellos con militancia expresa en partidos republicanos o izquierdistas— pero con un nivel de compromiso político directo muy bajo.

No hay, entre los discípulos de Cajal una situación equiparable a la que se produce en el entorno científico de Juan Negrín López (1892–1956), catedrático de Fisiología en la Facultad de Medicina de Madrid y director del Laboratorio de Fisiología de la Residencia de Estudiantes, cuya militancia en el Partido Socialista Obrero Español le llevó a ocupar escaño parlamentario durante la Segunda República y, en plena Guerra Civil, la cartera del Ministerio de Hacienda y —posteriormente— la Presidencia del Consejo de Ministros. Muchos de sus condiscípulos y colegas (Rafael Méndez Martínez, José Puche, Marcelino Pascua, Alejandro Otero, etc.), se vincularon a la causa republicana, algunos durante los años de la II República, otros muchos durante la contienda, y todos colaboraron en el organigrama político y administrativo republicano bajo la dirección del fisiólogo canario. En su conjunto este colectivo, que probablemente no podamos asociar a una escuela investigadora canónicamente definida, si mostró una adscripción ideológica más nítida que los cajalianos, lo que le forzó tras la derrota republicana al exilio.

En las siguientes líneas queremos aportar un relato de las desiguales trayectorias vitales de los discípulos de Cajal respecto de la experiencia del exilio. Éstas reproducen, a una escala lógicamente más pequeña, la misma pauta en que podemos categorizar el exilio global español de 1939: a) el exilio interior, b) el exilio real —fundamentalmente— mexicano o latinoamericano, y, finalmente, c) la compleja experiencia de aquellos que se vieron impelidos al exilio, pero que tras unos años fuera del país, regresaron para encontrarse, en algunos casos, con la sorda hostilidad de la Dictadura.

³ Una excepción a esta regla fue José María Villaverde, hombre de carácter conservador y monárquico declarado, que sería asesinado en 1936.

RENCOR Y HOSTILIDAD: EL EXILIO INTERIOR DE JORGE FRANCISCO TELLO, FERNANDO DE CASTRO Y JOSÉ MIGUEL SACRISTÁN

Jorge Francisco Tello Muñoz (1880-1958) fue el más estrecho colaborador de Cajal a lo largo de su carrera. Una hoja de servicios, firmada en 1934, nos da cuenta de su larga trayectoria profesional, vertebrada en torno a la Facultad de Medicina, el laboratorio cajaliano y el Instituto Nacional de Higiene Alfonso XIII. Tello fue —sucesiva o simultáneamente— ayudante numerario de la cátedra, desde 1910 hasta 1926, fecha en que pasó a ser catedrático numerario; ayudante preparador desde 1907 hasta 1926 del Laboratorio de Investigaciones Biológicas, del que fue nombrado subdirector en 1926 y Director en 1934; y ayudante del Instituto Alfonso XIII (1904-1912), jefe de la sección de epidemiología (1912-1917), subinspector general de Sanidad (1917-1920) y Director del Instituto (1920-1924).⁴

Esta larga nómina de puestos docentes e investigadores, se complementó con su activa participación en la creación, en 1918, del Instituto de Inmunoterapia THIRF (acrónimo de los médicos promotores Tello, Julio Hidalgo, Luis Rodríguez Illera, Jorge Ramón Fañanás y Antonio Ruiz Falcó). De la nómina de socios era Tello el de mayor edad y peso científico y académico; como el lector habrá intuido, Jorge Ramón Fañanás, era hijo de Ramón y Cajal. En 1929, THIRF se fusionó con otra entidad de objetivo científico y empresarial similar, el Instituto de Biología y Sueroterapia (IBYS), que se había constituido en 1919, por algunos médicos del Instituto Nacional de Higiene. La organización resultante de la fusión mantuvo el nombre de IBYS, cuya matriz parece haber aportado una estructura productiva consolidada, mientras que THIRF sumaba al conjunto su buena base técnica. La dirección de la nueva entidad se ofreció a Tello, que no la asumió alegando sobrecarga de tareas, quedando —finalmente— como presidente del Consejo Técnico.⁵

Durante la Guerra Civil, Tello permaneció en Madrid. Una entrevista realizada a Fernando de Castro nos informa de su actividad en el Instituto Cajal mientras duró la contienda:

⁴ Hoja de servicios del año 1934. Expediente Jorge Francisco Tello Muñoz, Archivo General de la Administración, Caja 4001.

⁵ PUERTO SARMIENTO, F. Javier. «Instituto de Biología y Sueroterapia». En: González Bueno, A.; Baratas Díaz, A. *La tutela imperfecta. Biología y Farmacia en la España del primer franquismo*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2013, pp. 353-357.

«Allí estaban los milicianos; pero el piso nuestro lo conservamos aislado. Todos los demás los tenían ellos. Hay que decir que nosotros acudíamos al Instituto para conservar aquello, pues allí estaba la biblioteca y todo lo demás. Íbamos todos los días, aunque no pudiéramos trabajar. Hacía un frío de mil diablos debido a un disparo de obús que dismanteló parte del laboratorio, llevándose además todos los cristales. Total: que teníamos que aguantar allí para defender nuestro instituto. Terminada la guerra, Tello recuperó el edificio, y podemos decir que todo lo que había, pues no perdimos nada en absoluto».⁶

En esos años, al margen de su autoridad moral, Tello ejerció una responsabilidad oficial como Decano accidental de la Facultad de Medicina de la Universidad de Madrid, en sustitución de Ricardo Ruiz de Azcárraga (1891–1968) que, a su vez, ocupaba interinamente el cargo por ausencia de Manuel Márquez (1872-1962).⁷

La derrota republicana y la consolidación del gobierno franquista conllevó una política sistemática de depuración política de la administración pública. La depuración en el ámbito educativo fue especialmente rigurosa; Claret Miranda no duda en afirmar que «El Ministerio de Educación Nacional no se distinguió precisamente por su generosidad».⁸ En esta espiral inquisitorial se vio absorbido Francisco Tello; su expediente de depuración ha sido reproducido en diversas ocasiones, pero no deja de ser un magnífico ejemplo de la inquina con la que los (supuestamente) no afines fueron tratados: el Tribunal de Responsabilidades Políticas le cesó como docente y le impuso una sanción de 5.000 pesetas; pero además su expediente se mantuvo abierto hasta febrero de 1945, dictaminando la pérdida de su sueldo entre tanto se tramitaba el expediente, pero —en la práctica— la separación de la docencia se prolongó hasta el 28 de octubre de 1949, poco antes de que se hiciera efectiva la jubilación del encausado.

Independientemente del resultado del proceso de depuración, su desarrollo es una evidente muestra de la humillación que habría de suponer para los encausados y la infamia de las acusaciones: se forzaba la delación de

⁶ GÓMEZ SANTOS, Marino. *Cinco grandes de la ciencia española. Severo Ochoa. Carlos Jiménez Díaz. Fernando de Castro. Francisco Grande Covián. Francisco Orts Llorca*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1968, pp. 121-122.

⁷ «Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes. Orden aceptando la dimisión del Decano accidental de la Facultad de Medicina de la Universidad de Madrid don Ricardo Ruíz de Azcárraga y nombrando para sustituirle en el referido cargo a don Jorge Francisco Tello Muñoz». *Gaceta de la República*, núm. 108, de 18 de abril de 1937, p. 271.

⁸ CLARET MIRANDA, Jaime. *El atroz desmoche. La destrucción de la universidad española por el franquismo, 1936-1945*. Barcelona, Editorial Crítica, 2006, p. 71.

antiguos colegas, se propiciaba la descalificación de terceros y algunas valoraciones de la acusación (que era la misma que la autoridad que imponía la sanción) destilan un claro aroma de venganza personal; Fernando Enríquez de Salamanca (1890–1966), acusador y juez en el caso de Tello afirmaba:

«El juez depurador tiene la absoluta certeza de que el Sr. Tello ha sido propagador de su ateísmo en sus funciones de Catedrático, no sólo por lo dicho, que la es bastante y por aquello de que el más eficaz predicador es fray ejemplo, sino por desgraciada experiencia personal durante los tres años que estuvo trabajando al lado del Sr. Tello en el laboratorio de la Cátedra de D. Santiago Ramón y Cajal, durante los cursos 1907–1910». ⁹

Sin duda, debió ser una experiencia amarguísima para el discípulo de Cajal, amplificada, además, por la penuria económica que conllevaba y de la que María José Santesmases afirma sólo pudo salir gracias a su actividad en IBYS.¹⁰

El otro gran discípulo de Cajal afectado directamente por el exilio interior fue Fernando de Castro Rodríguez (1896–1967). Licenciado en Medicina y doctorado en 1922 con un estudio sobre los ganglios sensitivos humanos en estados normal y patológico, en los años siguientes fue, sucesivamente, encargado de la dirección del laboratorio de becarios del Instituto Cajal, profesor auxiliar de la cátedra madrileña de Histología, ayudante tercero del Instituto Santiago Ramón y Cajal y, finalmente, catedrático de Histología y Anatomía patológica de la Facultad de Medicina de Sevilla a partir de 1933. Figura emergente en la investigación neurobiológica española, su traslado a Sevilla fue considerado como una enorme pérdida para el Instituto Cajal y, por extensión para la investigación española; Rafael González Santander cita una carta remitida por Santiago Ramón y Cajal a la Fundación Nacional para Investigaciones Científicas y Ensayos de Reformas solicitando un puesto investigador para su discípulo en el Instituto, que había de permitirle mantener su actividad en Madrid.

El estallido de la Guerra Civil será, como para otros investigadores, el punto de inflexión de su carrera científica. De Castro permaneció en la ciudad de Madrid durante toda la contienda, en una situación personal tremendamente difícil; de un lado la omnipresente sensación de inseguridad personal, las opciones frustradas de salida del país, la oposición a la evacua-

⁹ OTERO CARVAJAL, Luis Enrique (Dir.). *La destrucción de la ciencia en España. Depuración universitaria en el franquismo*. Madrid, Universidad Complutense, 2006, pp. 86-87 y 264-265.

¹⁰ SANTESMASES, M^a Jesús. *Entre Cajal y Ochoa. Ciencias Biomédicas en la España de Franco, 1939-1975*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2001, pp. 48-50.

ción a Valencia, las complicaciones para obtener alimentos para los animales de experimentación, la lamentable situación del Instituto y la necesidad de proteger su patrimonio, etc. «La barbarie de la guerra amargó la vida del doctor De Castro».¹¹

Al acabar la Guerra, como todos los integrantes de la administración, De Castro afrontó un proceso de depuración, del que salió bien parado gracias a los testimonios de José María del Corral y Fernando Enríquez de Salamanca (que, recordemos, había sido el principal acusador de Jorge Francisco Tello).¹²

Verse libre de sanción administrativa por supuestas responsabilidades políticas no significaba verse libre de las enormes limitaciones personales e investigadoras que los primeros tiempos de la posguerra trajeron. En una entrevista con Marino Gómez Santos, publicada en 1968, resumía su trayectoria durante la primera etapa del franquismo:

«¿Usted se ha dedicado exclusivamente a la investigación?

—Bueno, verá usted: en cuanto terminó la guerra hube de dedicarme a otras cosas, porque tenía que vivir mi familia. Es decir, que yo me he dedicado a la investigación y a la cátedra exclusivamente antes de nuestra guerra. Desde mil novecientos treinta y nueve me dediqué a hacer Medicina particular y no la he podido dejar desde entonces.

— ¿Y la sigue haciendo?

— La Medicina, no; pero hago Histopatología. Además, yo he estado trabajando en la cirugía de aparato digestivo con Pablo Sala durante catorce años».¹³

No obstante, esta situación de precariedad y pluriempleo a que se vieron abocados buena parte de los investigadores españoles durante la primera etapa de la Dictadura, la situación de De Castro fue mejorando, muy poco a poco, con el tiempo. De Castro realizó una estancia de investigación en Estados Unidos, que continuó con una estancia en Argentina, obtuvo apoyo económico para su trabajo de la Fundación Juan March, etc.

Aunque la mejora fue sensible, una doble losa (sorda, silenciosa, gravosa) pesaba sobre la figura de De Castro; de una parte, la inquina, la reticencia y la hostilidad de las autoridades científicas, de otra el pesimismo y desánimo del propio De Castro por la disolución de la escuela cajaliana.

¹¹ GÓMEZ SANTOS, Marino. *Fernando de Castro. Su vida. Su obra*. Madrid, Fundación Médica Mutua Madrileña, 2009, pp. 119-121.

¹² GÓMEZ SANTOS, 2009, pp. 125-126.

¹³ GÓMEZ SANTOS, 1968, p. 126.

Respecto de la inquina contra De Castro, una cita —indirecta— de Jaime Merchán nos da testimonio de ella: «don Fernando estaba sometido a un régimen de semipersecución, resultaba clarísimo. Y si no trataron de arrinconarle más fue porque no pudieron».¹⁴ Gómez Santos valora esta actitud con una frase rotunda: «Para el doctor De Castro, la guerra no había terminado».¹⁵

La negativa evolución de la escuela cajaliana y la amarga sensación que producía en el discípulo de Cajal se hace evidente en una carta escrita en febrero de 1959:

«Mi querido amigo: Me permito ponerle unas líneas con el fin de justificar —al menos ante usted— mi pesimismo en lo que se refiere al porvenir de la escuela de Cajal. En distintas ocasiones tuve ya la oportunidad de decir, por escrito y de palabra, el desastroso estado en que se encontraba la escuela, en paulatino decaimiento durante veinte años; pero ahora con la muerte de Tello, que fue el primero y verdadero discípulo de Cajal, debo manifestar sin reservas de ninguna clase /.../ que la ruina es definitiva; y cuando yo falte —soy el último discípulo directo— se cerrará el círculo histórico de los herederos espirituales del maestro.

Es de lamentar que entre las pocas cosas serias que en nuestra patria se han hecho en materia científica, como es la neuroanatomía /.../ se pierda por falta de interés y entusiasmo. /.../

Yo no deseo señalar a nadie como culpable de este desastre, tiempos vendrán en que se juzgará afrentoso para España, pero no se puede negar que las circunstancias de estos veinte años últimos han favorecido la ruina de la escuela de Cajal, cuyos momentos de mayor pujanza —con la intervención de los verdaderos discípulos— fue durante los últimos años de la vida de Cajal».¹⁶

Otro amargo caso de exilio interior de un ‘cajaliano’ es el de José Miguel Sacristán (1887–1957). Licenciado en Medicina por la Universidad de Madrid, Sacristán se inició en la investigación de la mano de Gregorio Marañón, Antonio Madinaveitia y Juan Negrín; simultáneamente se había vinculado al Laboratorio de Histología Normal y Patológica que dirigió Nicolás Achúcarro; becado por la Junta para Ampliación de Estudios viajó a Múnich, donde perfeccionó su conocimiento de histopatología junto a Alois Alzheimer y de psiquiatría con Emil Kraepelin.

¹⁴ GÓMEZ SANTOS, 2009, pp. 213-214.

¹⁵ GÓMEZ SANTOS, 2009, pp. 185-186.

¹⁶ GÓMEZ SANTOS, 2009, pp. 195-198.

Su consolidación profesional llegó con la especialización en la clínica psiquiátrica, ejercida en la Clínica de Nuestra Señora de los Ángeles (una clínica privada en las inmediaciones de la Residencia de Estudiantes) y, a partir de 1919, en la sección femenina del Manicomio de Ciempozuelos.

A lo largo de la década de 1920 y 1930, Sacristán fue ganando prestigio como psiquiatra y se involucró en dos iniciativas científico-profesionales de notable interés: por un lado, participó en la fundación de una revista especializada, *Archivos de Neurobiología*, que se erigió en el órgano de comunicación de la Asociación Española de Neuropsiquiatras y de la Liga Española de Higiene Mental. De otra parte, Sacristán tuvo una notable participación en la reforma psiquiátrica desarrollada por la Segunda República, integrándose —como vocal— en el Consejo Superior Psiquiátrico. Éste era el órgano técnico-consultivo para cuestiones relacionadas con salud mental de la Dirección de Sanidad.

Aunque la carrera de Sacristán se escoró hacia la actividad clínica, mantuvo contacto frecuente con la actividad docente e investigadora: colaboró con el Anexo Psiquiátrico y el Servicio de Biología criminal en el Instituto de Estudios Penales; optó a la cátedra de Psiquiatría, cuya resolución fue dejada en suspenso por el estallido de la Guerra Civil y solicitó —en mayo de 1936— incorporarse al Instituto Cajal para ocuparse de investigación básica relacionada con la psiquiatría; de nuevo, este intento se vería frustrado por la contienda.

En noviembre de 1936, con las tropas franquistas a las puertas de la ciudad, Sacristán fue evacuado hacia Valencia junto con un buen número de profesores e investigadores, donde se integraría en la Casa de la Cultura y ocuparía el cargo de Jefe de la Sección de Psiquiatría e Higiene Mental de la Dirección General de Sanidad, bajo ministerio de Federica Montseny (1905–1994); en esos meses trabajó, además, en el Hospital Militar de Godella y fue propuesto como profesor Agregado (interino) en el Instituto Anatómico de la Universidad Literaria de Valencia, para encargarse de trabajos de Neurobiología y Arquitectonía nerviosa. En el verano de 1938 se desplazó a Barcelona, donde colaboró en el Dispensario de Psiquiatría de la Dirección General de Sanidad.

En enero de 1939, en compañía de Antonio Machado, Enrique Rioja Lo Bianco, José Royo Gómez y ... decenas de miles de refugiados anónimos, cruzó la frontera con Francia. Instalado en Toulouse contactó diversos colegas a los que manifestó sus dudas sobre la posibilidad de regreso a España o partir al exilio; finalmente —movido por el deseo de reunir a toda su familia— regresó en mayo de ese año.

Pero el regreso marcó el inicio de una nueva serie de dificultades personales y profesionales: el primer esfuerzo fue recuperar su vivienda madrileña, que había sido confiscada; en un segundo momento, Sacristán fracasó en sus contactos para recuperar sus puestos de trabajo (tanto privados como públicos) previos a la guerra, en algún caso vivió esta situación como una traición personal de alguno de sus antiguos colaboradores. Al tiempo que estas difíciles situaciones ocurrían, el psiquiatra tuvo que hacer frente a una causa abierta por el Tribunal Nacional de Responsabilidades Políticas, ante el cual se le denuncia «por sus ideas y filiación declaradamente izquierdistas y sus estrechas relaciones con elementos destacados izquierdistas y marxistas como Azaña y Negrín»¹⁷, aduciendo sus simpatías públicas por la República, la actitud política de sus hijos, la presencia en su servicio domésticos de personas de militancia comunista o «Que existen posibilidades de que el Dr. Sacristán pueda ser masón»¹⁸.

Aunque la acusación se hacía en 1940, el interesado no pudo declarar ante el Tribunal hasta 1943; entre tanto, el Colegio de Médicos de Madrid había abierto un expediente de depuración, en julio de 1940. Estos pleitos determinaron una sucesión de alegaciones, recogida de avales (entre ellos uno muy positivo de Antonio Vallejo-Nájera, factótum de la Psiquiatría de la Dictadura), renegar de la amistad de antiguos colegas, etc.

El resultado del expediente del Colegio fue fulminante, privación del ejercicio médico por seis meses —que se prolongó entre febrero y julio de 1941— e inhabilitación (sin definición de plazo temporal) para cargos de confianza y directivos. Mejor suerte corrió la resolución de la causa ante el Tribunal de Responsabilidades Políticas, en mayo de 1944 —cinco años después de su regreso— se decretaba el sobreseimiento del expediente y se le exoneraba de responsabilidad política.

En todo caso, cinco años de penuria económica y de práctica imposibilidad para ganarse la vida con el ejercicio de su especialidad, debieron afectar profundamente a Sacristán que durante los años más grises del primer franquismo sobrevivió como traductor de textos especializados y gracias a la ayuda económica de familiares y conocidos.

Saulo Pérez Gil, en su estudio biográfico sobre Sacristán, concluye:

«Las penalidades aquí relatadas, nos muestran una gran parte de los motivos que impulsaron a Sacristán a adoptar una postura de pasividad,

¹⁷ PÉREZ GIL, Saulo. *La aportación de José Miguel Sacristán (1887-1957) al desarrollo de la Psiquiatría científica en España*. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1999, p. 148.

¹⁸ PÉREZ GIL, 1999, p. 149.

resignación y retiro, en parte voluntaria y en parte forzosa. La visión se complementa conociendo algunas de las características de su personalidad, como la timidez, la escasa capacidad de lucha, su mínima aptitud para medrar, su sensibilidad y su fácil tendencia al desánimo, que, junto a los avatares sufridos tras la guerra, explican claramente la retirada anticipada de Sacristán de la vida psiquiátrica española. En muy contadas ocasiones volvería intervenir en ella.

Esta retirada prematura privo a la psiquiatría española de la aportación de Sacristán a lo largo de los últimos veinte años de su vida, etapa de plena madurez en la producción científica de los profesionales»¹⁹

LOS TRANSTERRADOS A TIERRAS AMERICANAS: LOS MELANCÓLICOS Y LOS ENÉRGICOS

En esta categoría, sin ánimo de ser exhaustivos, incluimos a Pío del Río Hortega (1882–1945) y a Isaac Costero Tudanca (1903–1980) como paradigmas de dos investigadores exiliados, uno en Argentina y otro en México, con trayectorias —y actitudes— distintas ante el exilio.

La carrera científica de Río Hortega se forjó en Madrid, después de obtener su licenciatura en Medicina en Valladolid.²⁰ Tras varios intentos fallidos de integración en el laboratorio cajaliano, Río obtuvo una plaza en el Instituto del Cáncer que llevaba aparejada una beca de ampliación de estudios por

¹⁹ PÉREZ GIL, 1999, p. 157.

²⁰ La bibliografía sobre Río Hortega es ingente, es imprescindible consultar:

RÍO HORTEGA, Pío del. *El Maestro y yo*. Madrid, CSIC, 1986.

RÍO HORTEGA, Pío del. *Epistolario y otros documentos. Primera parte (1902-1930)*. Valladolid, Universidad de Valladolid, 1993. Cronobiografía, edición e índices a cargo de Juan del Río-Hortega Bereciartu.

POLAK, Moises. «Pío del Río Hortega. 1882-1945». *Archivos de Histología Normal y Patológica*. 1947. Septiembre, Vol. III, Fasc. IV, pp. 377-421.

ORTIZ PICÓN, Juan Manuel. «La obra histo-neurológica del doctor Pío del Río-Hortega (1882-1945)». *Archivos de Neurobiología*. 1971, Tomo XXXIV, n.º 1, pp. 39-70.

CASTRO, Fernando de. «Pío del Río-Hortega». En: *Cajal y la Escuela Neurológica española*. Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, 1981, pp. 98-106.

CANO DÍAZ, Pedro. *Una contribución a la Ciencia Histológica: La obra de Don Pío del Río-Hortega*. Madrid, Instituto «Arnau de Vilanova», 1985.

LÓPEZ PIÑERO, José M^a. (Ed.). *Pío del Río Hortega*. Madrid, Fundación Banco Exterior de España, 1990.

AGUIRRE DE VIANI, César; JIMÉNEZ CARMENA, J. Javier. *Pío del Río Hortega*. Valladolid, Junta de Castilla y León, 1991.

RIERA, Juan (Coord.). «Pío del Río-Hortega y la Ciencia de su tiempo». *Acta Histórico-Médica Vallisoletana*, 1994, Tomo XLII.

clínicas centroeuropeas; a su regreso colaboró habitualmente en el laboratorio de Nicolás Achúcarro, especializado en anatomía patológica del tejido nervioso. La enfermedad y temprana muerte de Achúcarro determinó que Río se ocupara de la dirección de dicho centro, que consolidaría el nombre de Laboratorio de Histología Normal y Patológica. En ese marco institucional, en los años siguientes —gracias al desarrollo de una técnica argéntica específica— fue capaz de completar el estudio de la composición citológica del tejido nervioso y describir dos tipos celulares nuevos: la oligodendroglía y la microglía.

En los últimos años de la década de 1920 y 1930 su trabajo de investigación se centró en la anatomía patológica de los tumores del sistema nervioso y adquirió crecientes responsabilidades en el Instituto Nacional del Cáncer (del que fue director en 1931), al tiempo que ocupaba cargos relevantes en otros órganos de la administración republicana (fue nombrado vocal del Consejo Nacional de Cultura en mayo de 1934).

Leal al gobierno republicano, en septiembre de 1936 viajó a Bruselas para participar en el III Congreso Internacional del Cáncer, pero regresó a Madrid para salir poco después de la ciudad, junto con las autoridades republicanas —en noviembre— rumbo a Valencia y —en segunda instancia— a Barcelona. En enero de 1937 el Ministerio de Sanidad le concedió permiso para continuar su trabajo científico en París; allí permaneció vinculado al laboratorio de neuropatología de Clovis Vincent (1879–1947). Durante su estancia en París recibió una oferta para incorporarse (de nuevo, con el visto bueno del Gobierno republicano) al Instituto Patológico de Caracas, que no llegó a hacer efectiva y, finalmente, en septiembre de 1937 recibió una invitación de Hugh Cairns (1896–1952), del departamento quirúrgico del Nuffield Institute (radicado en el Radcliffe Infirmary Hospital de la Universidad de Oxford).

Probablemente el frío y rígido ambiente oxoniense y la ausencia de su familia directa, que había regresado a España, indujeron a Río a embarcar —en agosto de 1940, con la Guerra Mundial asolando ya Europa— hacia Buenos Aires. Inicialmente, el viaje se justificaba por la organización de un curso de histopatología nerviosa auspiciado por la Institución Cultural Española de Buenos Aires; en los meses siguientes —no sin dificultades— Río Hortega consolidaría su integración en el engranaje científico argentino.

Río Hortega era, al inicio de su exilio, un científico de prestigio internacional indiscutible, que había alcanzado el zénit de su carrera investigadora; si en su etapa española había logrado hacer de sus laboratorios auténticos centros de iniciación a la investigación de una legión de colaboradores, las

propuestas de trabajo en Francia y Gran Bretaña estaban encaminadas en la misma línea: propiciar la formación de especialistas en anatomía patológica del sistema nervioso, que habrían de trabajar en estrecha relación con oncólogos, neurocirujanos, etc. Durante sus estancias en Francia e Inglaterra, Río había rechazado ofertas para integrarse en instituciones canadienses, mexicanas y cubanas; todas ellas fueron obviadas en beneficio de la propuesta argentina, aceptada —sin duda— por los estrechos lazos establecidos en un viaje previo (1925), desarrollado al amparo de la Junta para Ampliación de Estudios y la Institución Cultural Española de Buenos Aires. Desgraciadamente, su temprana muerte (1945) impidió a Río Horteiga consolidar y ser testigo de los frutos de esa labor docente e investigadora que asumió con su viaje al Cono Sur.

Discípulo directo de Pío del Río Horteiga, y como él exiliado en tierras americanas, es Isaac Costero Tudanca.²¹ Licenciado en Medicina por la Universidad de Zaragoza, se vinculó al Laboratorio de Histología Normal y Patológica en los primeros años de la década de 1920 y trabajó en microglía, abordando un programa novedoso de investigación: el cultivo de células *in vitro*.

En 1931 ganó la cátedra de Histología en la Facultad de Medicina de la Universidad de Valladolid, y hasta 1936 jugó un papel muy activo en ella: secretario de Facultad, candidato a Decano, miembro del Patronato de la Residencia universitaria, promotor de actividades de cultura científica, etc. En la ciudad castellana, con financiación de la Fundación Nacional para la Investigación Científica estableció un Laboratorio de Histología y Cultivo de Tejidos en Valladolid, donde empezó a tutelar un creciente número de discípulos.

Al producirse la sublevación Costero se encontraba en Santander, en un tribunal de oposición, pero su casa en Valladolid sufrió la visita de un retén de falangistas y su nombre figuraba en una de sus funestas listas negras. Costero no regresó a Valladolid, y permaneció en la Universidad Internacional de Santander, impartiendo un curso. De allí saldría rumbo a París, donde trabajó —por mediación de Clovis Vincent— en el Departamento de Neurocirugía del Hospital de la Pitié. Durante su estancia en París, Costero recibió diversas ofertas: México, Canadá e incluso una carta del Rector de Valladolid que decía: «Si no tiene Ud. ningún crimen sobre la conciencia,

²¹ La mejor fuente de información sobre Costero es —lógicamente— su propia biografía: COSTERO, Isaac. *Crónica de una vocación científica*. México, Editores Asociados, 1977.

Un estudio actual sobre su figura puede verse en: LÓPEZ DE LETONA, Carlos. *Vida y obra del Profesor Isaac Costero Tudanca*. Valladolid, Secretariado de Publicaciones, Universidad de Valladolid, 1995.

puede Ud. regresar a su Cátedra libremente; lo más que podrá sucederle será estar unos meses en la cárcel en tanto le depuran»²².

La oferta mexicana se le presentó a Costero como la más atractiva (mucho más que la del Rector vallisoletano) y embarcó hacia allí en agosto de 1937. En la primera etapa del exilio mexicano Costero compatibilizó diversos cargos docentes e investigadores: histopatólogo del Hospital General de México DF, profesor de la disciplina en la UNAM, profesor de Anatomía Patológica en el Instituto Politécnico Nacional, etc. En 1944 pasó a dirigir el Laboratorio Anatomopatológico del Instituto Nacional de Cardiología, en que se mantendría hasta su jubilación en 1974.

A lo largo de su exilio mexicano Costero consolidó una notable carrera docente e investigadora, que se materializó en una larga nómina de discípulos mexicanos y una larga lista de trabajos, nombramientos y reconocimientos; en suma, una trayectoria académica fértil que, iniciada en España, dio sus frutos en América.

Nos hemos detenido en las trayectorias biográficas de Ríó y Costero ya que muestran dos situaciones antitéticas dentro de la reacción personal a la salida forzada del país. Ríó, científico de trayectoria consolidada y reconocida, era en 1939 un hombre de 57 años, al borde de adentrarse en la tercera edad, necesariamente con menos capacidad para asumir nuevos retos científicos y con mayores dificultades para adaptarse al desarraigo; Costero tenía 36 años al acabar la guerra, era un científico más que prometedor, pero suficientemente joven y enérgico como para arrostrar las penalidades del exilio.

Sin duda, además, las características de la propia personalidad acentúan la distinta reacción ante el abandono de España y la incertidumbre vital y profesional. Los escritos autobiográficos de Ríó y los testimonios de sus discípulos, nos lo muestran como un hombre tímido, ordenado, con una rutina vital consolidada; frente a él, un Costero más joven que su maestro (y con una familia a su cargo) se nos presenta como una personalidad más expansiva, más dinámica, de más fácil adaptación.

LOS DESEXILIOS

Desexilio es un término ideado por Mario Benedetti (1920–2009); el poeta uruguayo vivió parte de su exilio en la España de finales de la década de

²² COSTERO, 1977, p. 193.

1970 y primeros años de 1980. Ante la progresiva descomposición política de las dictaduras del Cono Sur, Benedetti planteaba la hipotética vuelta de los exiliados americanos a sus países de origen y destacaba que esa posibilidad era estrictamente personal y no estaba exenta de riesgos personales y políticos:

«Se emigraba por varias razones, pero, sobre todo, para evitar la prisión y la tortura y, en definitiva, para salvar la vida. Hoy día es previsible que a medida que la situación se vaya normalizando en la comarca del terror, a medida que vayan verdaderamente desapareciendo los riesgos y las amenazas, el *desexilio* pasará a ser una decisión individual. /.../ Unos volverán y otros no, y cada uno tendrá sus razones, pero ¿hasta qué punto los que se quedaron o pudieron quedarse van a comprender el exilio cuando sepan todos sus datos? /.../ ¿Y hasta qué punto los que regresen comprenderán ese país distinto que van a encontrar? De una y otra parte aflorarán prejuicios inevitables»²³

Situaciones similares debieron vivir, unas décadas antes, aquellos que, tras un compromiso más o menos intenso con la causa republicana española, optaron por el regreso a su patria cuando ésta se encontraba, todavía, bajo la férula del dictador. Esta disyuntiva se presentó, también, en el caso de un ilustre cajalano exiliado: Gonzalo Rodríguez Lafora.²⁴ Iniciado en la investigación de la mano de Luis Simarro y Juan Madinaveitia (1861–1938) en la primera década del siglo xx, fue colaborador asiduo en el Laboratorio de Investigaciones Biológicas de Cajal; becado por la Junta para Ampliación de Estudios en la primera hornada de becas de este organismo y trabajó sobre histopatología nerviosa y psiquiatría en Berlín, Munich y París. Tras una estancia en Estados Unidos, donde sustituyó a Achúcarro en el servicio neuropatológico del *Gouvernement Hospital for Insane* de Washington, tuvo una compleja inserción en el tejido científico español de la década de 1910: mantuvo consulta privada (neurológica y psiquiátrica), ocupó cargos docentes auxiliares y diversificó su actividad en organismos públicos de carácter asis-

²³ BENEDETTI, Mario (1983). «El ‘desexilio’». *El País*, 18 de abril de 1983.

²⁴ Para un acercamiento a la figura de Lafora deben consultarse:

VALENCIANO GAYA, Luis. *El Doctor Lafora y su época*. Madrid, Ediciones Morata, 1977.

GONZÁLEZ CAJAL, Jesús. *Estudio de la obra científica del Profesor Doctor D. Gonzalo Rodríguez Lafora*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1984.

MOYA, Gonzalo. *Gonzalo R. Lafora. Medicina y cultura en una España en crisis*. Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 1986.

HUERTAS, R.; ROMERO, A.; ÁLVAREZ, R. (Eds.) *Perspectivas psiquiátricas*. Madrid, CSIC, 1987.

HUERTAS, Rafael. *Lafora, Vallejo Nájera, Garma. Los médicos de la mente. De la neurobiología al psicoanálisis*. Madrid, Nívola Libros y Ediciones, 2002.

tencial («Patronato de Anormales»). En 1916 la Junta para Ampliación de Estudios estableció —y encargó a Lafora— la dirección del Laboratorio de Fisiología Cerebral, allí encontró una situación razonablemente estable para su trabajo científico y le proporcionó un marco institucional que permitió la evolución de su propia trayectoria científica. Posteriormente, a lo largo de la década de 1920 el grueso de la tarea de Lafora acentuó la proyección psiquiátrica de su tarea científica: planteó nuevas iniciativas asistenciales, actuó como perito forense y, en tiempos de la República, se erigió en adalid de la reforma psiquiátrica republicana.

Al estallar la Guerra Civil, Lafora se instaló en Valencia y trabajó sobre las afecciones neurológicas derivadas de traumatismos de guerra; en enero de 1937 se incorporó al colectivo de intelectuales republicanos de la Casa de Cultura y en 1938 salió —con permiso oficial, pero sin su familia— a Francia, desde donde, poco después, se incorporó al plantel académico y científico de La Casa de España en México²⁵.

Durante su exilio mexicano, Lafora mantuvo su consulta privada, se vinculó a las sociedades e instituciones profesionales mexicanas y actuó, no sin polémica, como perito en casos judiciales.

Desde México escribiría en diversas ocasiones a Gregorio Marañón (1887–1960), informándole (1940) de su difícil situación personal o (1946) rogándole gestiones ante las autoridades su regreso.²⁶ En 1947 Lafora regresó, finalmente, a España, pero no pudo incorporarse a su previa actividad profesional en el Hospital Provincial; en 1940 sido sancionado y ‘condenado’ a 8 años de inhabilitación, y hubo de recurrir al ejercicio privado. En 1950, desarrolló una notable actividad —que incluyó la vuelta a la dirección de *Archivos de Neurobiología*—, que finalizó con su jubilación en 1955, pero hubo de hacer frente a una nítida hostilidad de las administrativas que no permitieron, por ejemplo, la continuidad de su labor tras la jubilación.

El exilio de Lafora muestra relevantes puntos de contacto con el exilio pleno de Río o el exilio interior de Tello. Lafora y Río eran personajes prestigiosos, que habían hecho ya el grueso de su trayectoria científica en España, y cuyo trabajo en el exilio (y en la España franquista, en el caso de Lafora) no alcanzó idénticas cotas de calidad. La propia historia biográfica de cada uno de ellos es una explicación parcial: su edad avanzada, la inercia de los

²⁵ LIDA, Clara E. *La Casa de España en México*. México, El Colegio de México, 1992.

²⁶ Cartas de G. R. Lafora a Gregorio Marañón. 17-1-1940, 6-5-1940 y 8-4-1946. Archivo Gregorio Marañón, Fundación Ortega Marañón (Madrid). Signatura: 4-S-69-1, 4-S-69-2 y 4-S-69-3.

propios métodos, la dificultad para adaptarse a nuevas situaciones científicas e institucionales, etc. Pero también, se adivina en el caso de Lafora una resistencia del medio científico e institucional ante esas figuras ‘desafectas’; esta es, además, una situación equiparable a la que vivieron, sin la etapa intermedia de expatriación, Tello, Sacristán o De Castro. En estos casos de exilio interior o de retorno, el régimen dio muestra de una animadversión sostenida contra quienes habían sido agentes activos en la etapa anterior; mostró una actitud, entre revanchista y sectaria, incapaz de entender el papel técnico jugado por algunos investigadores en la administración pública (sanitaria en el caso de Lafora) o priorizó la opción ideológica (supuesta o real) del personaje por encima de la competencia profesional en el desarrollo de sus tareas.

La actitud hacia Lafora, y hacia Tello, Sacristán o De Castro, es un ejemplo, también, del uso de la ‘depuración’ (reglada o no) como herramienta de exclusión de los no afines y de cómo se podía dejar indefinidamente a un funcionario en un ‘limbo jurídico’ hasta la resolución de un expediente; expediente sobre el que el interesado (súbdito, no ciudadano) tenía poca o nula información, siendo absolutamente incapaz de ejercer influencia por vías administrativas u oficiales.

CONCLUSIÓN

La Guerra Civil, el exilio y las decisiones de política científica del primer franquismo dismantelaron la práctica totalidad del sistema científico español preexistente y, cómo no podía ser de otra forma, la escuela cajaliana sufrió también las consecuencias de la incuria del primer franquismo hacia todo lo procedente de la etapa científica inmediatamente anterior.

Fernando de Castro, en la carta ya citada, era taxativo, respecto del sino de la escuela cajaliana: «la ruina es definitiva»²⁷.

Las trayectorias biográficas de los cajalinos tras la Guerra civil cubren algunas categorías en las que los científicos transterrados pueden agruparse:

²⁷ Decía: «Me permito ponerle unas líneas con el fin de justificar –al menos ante usted– mi pesimismo en lo que se refiere al porvenir de la escuela de Cajal. En distintas ocasiones tuve ya la oportunidad de decir, por escrito y de palabra, el desastroso estado en que se encontraba la escuela, en paulatino decaimiento durante veinte años; pero ahora con la muerte de Tello, que fue el primero y verdadero discípulo de Cajal, debo manifestar sin reservas de ninguna clase /.../ que la ruina es definitiva; y cuando yo falte –soy el último discípulo directo– se cerrará el círculo histórico de los herederos espirituales del maestro» (GÓMEZ SANTOS, 2009, pp. 195-196).

algunos, Pío del Río Hortega es el ejemplo paradigmático, estaban en la etapa final de su carrera científica tuvieron un exilio breve, cargado de tristeza y con escasa repercusión en sus medios de acogida; otros, como Lafora, vivieron un breve tránsito por el extranjero y un regreso amargo y poco fértil para el sistema científico español; otros como Fernando de Castro, optaron por el 'exilio interior' y tuvieron que hacer frente a la penuria institucional, la hostilidad y la indiferencia de las nuevas autoridades; finalmente, algunos —Costero— estaban en plenitud de su carrera científica, llegaron a un medio nuevo y en él fueron capaces de continuar su tarea investigadora adaptándola a las necesidades que su nuevo medio imponía.

LA TRAGEDIA DEL DESARRAIGO: EL MAL DE LA MEMORIA

ANTONIO GONZÁLEZ BUENO. Universidad Complutense de Madrid

El 23 de agosto de 1969 Max Aub (1903-1972) aterrizaba en el aeropuerto del Prat de Llobregat con objeto de recopilar información para su proyecto *Buñuel: novela*, auspiciado por la editorial Aguilar. Su libro sobre Luis Buñuel, en realidad una reflexión generacional con el cineasta como elemento totémico, quedó inconcluso,¹ pero su viaje a España nos depararía *La gallina ciega*, un pseudo-diario, pleno de sus impresiones sobre la realidad de la experiencia vivida y la realidad imaginada desde el exilio.²

«Veo una España que ya no existe» anotará en sus impresiones del mismo día de su llegada, camino de Figueras;³ una semana después, el 28 de agosto, durante sus estancia en Barcelona, volverá por los mismos lares: No

¹ Los materiales disponibles se publicaron de manera póstuma: Aux, Mab. *Conversaciones con Buñuel, seguidas de 45 entrevistas con familiares, amigos y colaboradores del cineasta aragonés*. Madrid, Aguilar, 1984.

² AUB, Max. *La gallina ciega. Diario español*. México, Joaquín Mortiz, 1971. Nosotros empleamos la publicada en Barcelona, Editorial Alba, 1995, con estudio introductorio y notas de Manuel Aznar Soler.

³ AUB, Max. 1971 [1995], p. 113. «Ni siquiera pienso en que ésta es mi primera noche en España desde hace más de treinta años. Además: ¿esto es España?» AUB, Max. 1971 [1995], p. 118.

llevo una semana aquí, es verdad, pero no reconozco nada». ⁴ Es el ‘mal de la memoria’, que el propio Max Aub describe como esa «extraña sensación de pisar por primera vez la tierra que uno ha inventado o, mejor dicho, rehecho en el papel». ⁵

Una realidad imaginada, construida sobre los antiguos mimbres que perduran en la memoria desde los años de la guerra y que no ha sabido –no ha querido o no ha podido– conocer la realidad de la España franquista: «¿Dónde está nuestra España? ¿Dónde queda? ¿Qué han hecho con ella?» le pregunta a Dámaso Alonso (1898-1990) para concluir «No lo sabes, no lo sé, nadie lo sabe. Habría que inventarla». ⁶

Y alguno lo hizo; vivió en el exilio pensando en esta España racional, republicana, alejada de la realidad cotidiana; es el caso de Josep Cuatrecasas (1903-1996), un botánico de prestigio internacional, cómodamente instalado en Estados Unidos, cuya nacionalidad adquirió. Su devenir vital, superados los duros trances del transterramiento, le condujo a una relativa comodidad profesional y económica, pero no por ello perdió la sensación de exiliado, ni dejó de apoyar lo que, durante toda su vida, pensó que era la defensa de una causa justa; un pensamiento que compartió con su familia y se manifestó en las actividades de sus hijos. ⁷

Su correspondencia con José Asensio Torrado (1892-1961), remitida desde Chicago, le permitirá explayarse sobre los modos y medios empleados por el Gobierno de la República para devolver a los españoles la libertad perdida tras la Guerra Civil:

«De quien podemos o podríamos esperar es de los EE UU [escribiré, tras lamentarse del contenido de un escrito dirigido por Félix Gordón Or-

⁴ AUB, Max. 1971 [1995], p. 142. «Ahí: la raíz del mal: yo, anquilosado. ¿Cómo puedo ponerme a juzgar si estoy mirando –viendo– lo que fue y no puedo ver, mas que como supuesto, lo que es? Tengo que hacer un esfuerzo. Tendré que hacerlo, a cada momento, no olvidarme de la fecha, del tiempo pasado. Matar los recuerdos» AUB, Max. 1971 [1995], p. 138.

⁵ «[...] Existe. No la inventé. O, sí, la inventé con sólo levantar la cabeza. Antes no era así. Es la primera vez que voy y vengo por aquí. ¿Antes? Era otra vida...» AUB, Max. 1971 [1995], p. 115.

⁶ AUB, Max. 1971 [1995], p. 413. Una doble visión que ha sido analizada por FERRÁN, Ofelia. «El destierro y el destiempo del exilio en Max Aub: entre ‘Un pasado que no fue... [y] un futuro imposible». En Manuel Aznar Soler (ed.) *Escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*, Sevilla, Editorial Renacimiento, 2006, pp. 203-212.

⁷ GONZÁLEZ BUENO, Antonio. «Nos asedian con el silencio. Reflexiones y actuaciones de José Cuatrecasas Arumí (1903-1996) en torno a la República española desde su exilio norteamericano» *Arbor*, n.º 185 (735), 2009, pp. 139-153.

dás (1885-1973) ante las Naciones Unidas]. Pues dirijámonos concretamente a los EE UU y bombardéese el Departamento de Estado con cartas acusatorias (no vagas lamentaciones) y con peticiones concretas, sin retórica, de apoyo a un gobierno republicano (...) No podemos vender el futuro de España, como dicen algunos, pero sí podemos presentarnos como defensores de una definida política internacional, que además es la única que puede rehabilitar España en el orden económico e internacional (...) nosotros no hacemos mas que lanzar alocuciones románticas. No hemos aparecido (que yo sepa) nunca por la Casa Blanca o por el Departamento de Estado oficial u oficiosamente con propuestas interesantes. No basta pedir Justicia, la Justicia también se paga. España puede pagar con un pacto por la mutua ayuda: la restauración de la Libertad a España...»⁸

La visión política de Josep Cuatrecasas, al menos en la correspondencia de estos primeros años de la década de 1950, es poco realista; se observa en ella un marcado desconocimiento de la situación española de aquellos momentos quizás, como él mismo reconoce, en el verano de 1951, por falta de información directa:

«En realidad casi carezco de información, pues todo lo que se es lo que viene por España Libre o por España Republicana y pocas noticias, generalmente atrasadas, que comunican amigos. Como el gobierno en el exilio, que yo sepa, no tiene órgano de información, como es natural se carecen de datos sobre sus actividades diplomáticas...»⁹

Sus propuestas pecan de un idealismo utópico, alejado de la dura situación a la que estaba sometido el país; de julio de 1951 data este plan:

«Hace tiempo que vengo pensando en la conveniencia de un movimiento, mejor dicho, de una manifestación colectiva, en masa, categóricamente contra Franco y a favor de la República (...) Provocar un hecho que sacara absolutamente de dudas a las potencias y al mundo sobre la total repulsa del pueblo español contra el sistema político que los esclaviza (...) He pensado un plan atrevido y quizás ni realizable, pero los servicios de espionaje y quintas columnas han hecho cosas mucho más peligrosas y audaces de lo que voy a decir (...) Se trata de provocar una manifestación espontánea contra Franco en un campo de futbol en uno de los días en que se vaya a celebrar el partido más importante del campeonato. Es factor importante que nadie tenga la menor idea de que han de ocurrir hechos

⁸ Carta de Josep Cuatrecasas a José Asensio. Chicago, 23/04/1950 (Archivo del Real Jardín Botánico de Madrid [ARJB], signatura XV,2,2,4).

⁹ Carta de Josep Cuatrecasas a José Asensio. Chicago, 10/06/1951 (ARJB, signatura XV,2,2,4).

políticos. Doy por sentado que hay en el estadio de Montjuic o de Futbolclub [sic] Barcelona un sistema de altavoces. Se prepara sigilosamente una derivación que pueda desconectar el sistema del locutor y conectarlo con un micrófono oculto al servicio de la resistencia republicana. En el momento de más tensión en el campo, el altavoz comunicaría algo así. Atención atención catalanes. Noticias extraordinarias. Hoy es el día más feliz para Cataluña y para España. Os habla... desde el Gobierno Civil del cual me acabo de posesionar. Hace media hora un golpe republicano acaba de asesinar a Franco en Madrid, donde se acaba de constituir un Gobierno provisional. Fuerzas republicanas nos hemos apoderado del Gobierno Civil y dominamos la situación en Madrid y Barcelona, viva la República viva la Libertad, etc... Algo así, lo que se dijera tendría que estar de acuerdo con el estado psicológico local. Se trata de causar una impresión tal, en la gente, que no les diera tiempo a reflexionar sobre la posible falsedad de la noticia, y todo el mundo prorrumpería en manifestaciones de entusiasmo que es lo que se trata de demostrar. La radiación de una noticia así sería creída en el momento pues hace tantos años que no se ha oído una voz publica contra el 'gobierno'. Claro que si esto se pudiera conectar con una acción mejor, pero mi idea (comprendo que ni fácil ni exenta de riesgos), va dirigida a mostrar solo que el pueblo español recibiría con gran júbilo el fin de Franco...»¹⁰

No era su primera propuesta revolucionaria; apenas unos meses antes, en abril de 1951, ya había sugerido:

«Una cosa de mucho efecto sería organizar dentro de España el envío de cartas por todo el mundo al embajador americano, declarando ser contrario a Franco. Las cartas podrían llevar sencillamente una frase: 'Franco no puede pactar con usted en nombre de los españoles'. Usted sabe que esto de las cartas tiene una influencia muy grande en la política de este país. Si el Gobierno español intercepta estas cartas, ello se podría detectar con facilidad y sería todavía un golpe más fuerte contra el 'Gobierno'...»¹¹

Tampoco sería la última; en el otoño de 1952 apuntará una iniciativa no menos creativa:

«El Gobierno [republicano] debería entrar en España clandestinamente y actuar en algún lugar escondido, o bien todo lo contrario, presentarse desarmado en un avión con bandera republicana que aterriza en un lugar céntrico de Madrid o Barcelona, a ser posible durante la celebración

¹⁰ Carta de Josep Cuatrecasas a José Asensio. Chicago, 18/11/1952 (ARJB, signatura XV,2,2,4).

¹¹ Carta de Josep Cuatrecasas a José Asensio. Chicago, 18/11/1952 (ARJB, signatura XV,2,2,4).

de partido de futbol o de una corrida de toros, y un altavoz daría la noticia y la identidad de la 'misión'. Claro que esta es una acción muy expuesta, pero expuesto está el soldado en toda batalla, y ahora el pueblo necesita ver que hay líderes republicanos dispuestos a exponerse y sacrificarse...»¹²

Estos primeros escarceos no llegaron a mucho más que a estas utópicas propuestas; en noviembre de 1952 escribirá a José Asensio:

«Me parece que si los republicanos nos moviéramos bastante algo se conseguiría del Gobierno de este país [EE.UU.]. Pero la cosa no es fácil, pues me figuro que muchos se encuentran en el mismo caso que yo, que la lucha por la vida no nos deja tiempo para luchar como sería necesario por la causa de la república de España...»¹³

Eran tiempos duros para los exiliados españoles, momentos en los que la escena política internacional ya había asumido la presencia de una dictadura al frente del Gobierno de España; al finalizar el verano de 1956 transmitía esta impresión a Fernando Valera Aparicio (1899-1982):

«La cosa internacional está tan muerta respecto a España, se creen que aquello está tan bien, desprecian tanto el valor moral del exilio y de los pocos que hacen ligeras alusiones en el interior y se está tan impresionado del orden mecánico y policial que la maquinaria del franquismo impone, que nadie cree que sea necesario o conveniente tratar de modificar las cosas, en un país tan feliz. Es imprescindible que se cree malestar externo y rebelde en el país...»¹⁴

La impresión que constata Max Aub sobre el terreno es bastante similar: en su anotación diaria del 12 de septiembre de 1969 escribirá: «Desde que llegué me di cuenta de que aquí, en general, a nadie le importa un comino como no sea vivir en paz y de la mejor manera posible». ¹⁵ Antes, el 27 de agosto, había dejado escrito: «La rebelión militar fue contra la República y eso lo han olvidado –aquí y fuera de aquí– todos menos un puñado de viejos, tú y como yo...». ¹⁶

¹² Carta de Josep Cuatrecasas a José Asensio. Chicago, 18/11/1952 (ARJB, signatura XV,2,2,4).

¹³ Carta de Josep Cuatrecasas a José Asensio. Chicago, 18/11/1952 (ARJB, signatura XV,2,2,4).

¹⁴ Carta de Josep Cuatrecasas a Fernando Valera. Washington, 03/09/1956 (ARJB, signatura XV,2,2,63).

¹⁵ AUB, Max. 1971 [1995], p. 221.

¹⁶ AUB, Max. 1971 [1995], p. 133.

Josep Cuatrecasas padecía del ‘mal de la memoria’, esa extraña sensación -común a otros exiliados- que les hace interpretar la realidad a la luz de sus propias experiencias vividas durante la guerra. Max Aub, durante su estancia en Valencia, el 4 de septiembre de 1969, anotará: «Ni una palabra contra el régimen, ni una a favor. No callan por callar sino porque no tienen nada que decir».¹⁷

La España republicana, con la que soñaron Josep Cuatrecasas, Max Aub y tantos otros, estaba muy lejos de la realidad que, durante las décadas de 1950 y 1960, se vivía en la España desarrollista. El exilio -en especial la falta de comunicación- les hizo vivir en una entelequia, en una realidad ficticia que Max Aub define con nitidez:

«Vives en lo que fue. Vives en lo olvidado. Vives en falso. Lo malo es que existes y no puedes vivir, viviendo, con esto. Y vives. Vives»¹⁸

¹⁷ AUB, Max. 1971 [1995], p. 189.

¹⁸ AUB, Max. 1971 [1995], pp. 189-190.

GUSTAVO PITTALUGA (1876-1956) Y LOS SALUBRISTAS REPUBLICANOS EN EL EXILIO

JOSEP LLUÍS BARONA. Instituto Interuniversitario López Piñero. Universitat de València

Una de las áreas de la medicina que experimentó mayor impulso durante los años 1920 y 1930 en España fue la salud pública.¹ En esa etapa se inició la génesis de una administración sanitaria local y estatal, y la incorporación de España al contexto sanitario de los países europeos y los organismos internacionales.² Pero la generación de salubristas se vio abocada al exilio como consecuencia del golpe militar y la guerra civil. Un caso paradigmático es el de Gustavo Pittaluga Fattorini (Florencia, 1876-La Habana, 1956), figura de gran proyección, no sólo por sus contribuciones en el dominio de la parasitología y la hematología, sino también por su labor en la política sanitaria española durante los años 1920 y 1930, por su participación en el Comité de Higiene de la Sociedad de Naciones y por su papel en las campañas de salud pública promovidas en España por la *Rockefeller Foundation* (RF).³

¹ BARONA, Josep L.; BERNABEU MESTRE, Josep, *La salud y el estado. El movimiento sanitario internacional y la administración española*, Valencia, PUV, 2008.

² BARONA, Josep L.; GUILLEM-LLOBAT, X. (eds.) *Sanidad Internacional y Transferencia de Conocimiento Científico*. València, PUV, 2017.

³ BARONA, Josep L. «El tortuoso camino hacia el exilio de Gustavo Pittaluga», en M. F. Mancebo, M. Baldó y C. Alonso (eds.) *Lexili cultural de 1939. Seixanta anys després. Actas del I Congreso Internacional*. Valencia, PUV-Biblioteca Valenciana, 2001, 425-434; GIRAL, F. Cien-

Pittaluga estudió medicina en Roma, fue alumno interno de psiquiatría, se doctoró con una tesis sobre *Acromegalia y los tumores de la hipófisis* (1901) e inició una línea de investigación junto a Giambattista Grassi sobre las vías de transmisión del paludismo y el papel vector del mosquito *anopheles*.⁴ El paludismo constituía un problema sanitario grave en los países mediterráneos. Los estudios de Pittaluga le llevaron a Madrid en 1903 para presentar en el Congreso Internacional de Medicina una comunicación sobre «Etiología y epidemiología del paludismo», que incluía una cartografía del paludismo en los territorios metropolitanos del Reino de España.⁵

Entró en contacto con el círculo de Santiago Ramón y Cajal, quien le invitó a trabajar en el Instituto Nacional de Higiene Alfonso XIII. Pittaluga se instaló en España, convalidó sus estudios (1904), contrajo matrimonio con M^a Victoria González del Campillo y poco después obtuvo la nacionalidad española.⁶ Tras convalidar su título de medicina se doctoró con una tesis sobre *El mecanismo patogénico de los síndromes sueroterápicos*, cuyo fundamento experimental realizó en el Laboratorio de Investigaciones Biológicas dirigido por Ramón y Cajal.⁷

Los estudios sobre el paludismo ocuparon los primeros años de su actividad en España. Como consecuencia de ello publicó con Francisco Huertas, —médico personal de Cajal— unas *Investigaciones y estudios sobre el paludismo en España* (1903), que marcarían el punto de partida de una serie de campañas promovidas desde las instituciones sanitarias. En 1905 pasó a dirigir el servicio de desinfección del Instituto Nacional de Higiene Alfonso XIII, y la sección de parasitología en 1907.⁸

En 1909 estuvo al frente de la Comisión del Instituto Alfonso XIII que realizó una expedición sanitaria a las colonias españolas en el Golfo de Guinea para evaluar las condiciones sanitarias de la población y la posible ame-

cia española en el exilio (1939-1989). *El exilio de los científicos españoles*. Barcelona, Anthropos CIER, 1994.

⁴ «Gustavo Pittaluga Fattorini». *Biografías y vidas. La enciclopedia biográfica en línea*. https://www.biografiasyvidas.com/biografia/p/pittaluga_fattorini.htm [Consultado: 15/06/2019].

⁵ PITTALUGA, GUSTAVO; HUERTAS, FRANCISCO. *Investigaciones y estudios sobre el paludismo en España: (1901-1903)*. XIV Congreso Internacional de Medicina, Barcelona, Tipografía La Académica; 1903.

⁶ MARTÍN GÓMEZ, SILVESTRE. *Vida y obra de Don Gustavo Pittaluga Fattorini*, Madrid, Complutense, 1988 (tesis doctoral).

⁷ PITTALUGA, GUSTAVO. *Sobre el mecanismo patogénico de los síndromes sueroterápicos*, Madrid, Idamor Moreno, 1905.

⁸ RODRÍGUEZ OCAÑA, ESTEBAN. *Gustavo Pittaluga Fattorini*, Diccionario Biográfico Español. Madrid, Real Academia de la Historia, 2009.

naza de expansión de la tripanosomiasis endémica o enfermedad del sueño. Pittaluga encabezó esta expedición acompañado por Luis Rodríguez Illera y Jorge Ramón, hijo de Santiago Ramón y Cajal. A su regreso elaboraron un minucioso informe sanitario sobre las colonias del Golfo de Guinea, que incluía análisis de sangre y revisiones médicas en cada población y grupo étnico. Su estudio resulta de gran valor como testimonio de la aplicación de la bacteriología experimental a la medicina colonial.⁹

En 1913 obtuvo la cátedra de parasitología y patología tropical de la Facultad de Medicina de la Universidad de Madrid. Sin embargo, su vinculación al mundo académico no mermó una labor médica y salubrista plural y polifacética: dirigió el laboratorio del Instituto Rubio de Terapéutica Operatoria y fue médico del Teatro Real, además de ejercer como delegado del gobierno en la epidemia de cólera que afectó a ciertas áreas de Cataluña en 1911. En 1918, formó parte de la comisión gubernamental que se trasladó a Francia para estudiar la trágica pandemia de gripe junto a Gregorio Marañón y A. Ruiz Falcó.

Al frente de la cátedra de parasitología fundó un laboratorio vinculado a la Residencia de Estudiantes que servía para prácticas de los estudiantes y trabajos de investigación. Sus obras académicas reflejan una amplia producción en áreas científicas ligadas a la medicina tropical, la parasitología y la hematología. En 1915 ingresó en la Real Academia Nacional de Medicina¹⁰ y en 1922 publicó un *Manual de Enfermedades de la Sangre y Hematología Clínica*; en 1923 un compendio de *Enfermedades de los países cálidos y Parasitología general* y en 1928 fundó y dirigió la revista *Medicina de los países cálidos*, cuyo subtítulo era *Revista española de medicina e higiene colonial patología tropical y parasitología*. También codirigió, con Luis Calandre, los *Archivos de Cardiología y Hematología* (1920-1936). Además, en 1934 editó una obra sobre *Enfermedades del Sistema Retículo-Endotelial*. Su producción científica fue

⁹ PITTALUGA, GUSTAVO. *La tripanosomiasis humana (enfermedad del sueño) en las posesiones españolas del Golfo de Guinea. Primer informe del Dr. Jefe de la Comisión del Instituto de Alfonso XIII enviada por el Ministerio de Estado a dichas Posesiones. Mayo-Noviembre, 1909*. Madrid, Instituto Nacional de Higiene de Alfonso XIII, Imprenta y Librería de Nicolás Moya, 1910.

Un análisis de esta expedición en: BARONA, JOSEP L. «In the Name of Health. The Instituto Nacional de Higiene Alfonso XIII and laboratory campaigns in Spanish rural areas and African colonies, 1910–1924». En: A. Andresen; T. Groenlie; W. Hubbard y T. Ryymin (eds.). *Health Care Systems and Medical Institutions*. Oslo, Novus Press, 2009, pp. 154-169.

¹⁰ GÓMEZ OCAÑA, JOSÉ. *Discurso leído en la Real Academia de Medicina en el acto de recepción pública del académico electo Dr. Gustavo Pittaluga*. Madrid, Real Academia de Medicina, 1915.

amplia.¹¹ Redactó el capítulo de hematología del *Manual de Medicina Interna* (1916) dirigido por Gregorio Marañón y Teófilo Hernando.¹²

Durante esos años la hematología centraba su interés clínico, como lo demuestran sus numerosas publicaciones en ese ámbito y su labor como médico del hijo de Alfonso XIII afectado por hemofilia.¹³ En 1926 y 1927 se desplazó a América invitado por varias universidades para impartir cursos de hematología en la Universidad de Buenos Aires, y conferencias en Montevideo, Río de Janeiro y en la Escuela de Medicina Tropical de San Juan de Puerto Rico. En 1935 fue financiado por la Fundación Rockefeller para impartir conferencias en Estados Unidos, y en la Universidad Nacional Autónoma de México.¹⁴

En 1919 participó en la fundación del Instituto de Biología y Sueroterapia, Instituto IBYS, que en 1929 se fusionó con THIRF, empresa homóloga creada por miembros del Instituto Nacional de Higiene, dando origen a una poderosa industria de productos serológicos y vacunas. En 1920 fue asesor de la *Mancomunitat de Catalunya*, presidente de la comisión ejecutiva para el saneamiento de las comarcas palúdicas, presidente de la comisión antipalúdica (1920-1924) y más tarde director de la Escuela Nacional de Sanidad (1930-1932). Participó con Francisco Tello y Gregorio Marañón en la creación de una Comisión Permanente de Investigaciones Sanitarias, y en 1934 el gobierno republicano le nombró director del Instituto Nacional de Sanidad, nuevo nombre del Instituto Nacional de Higiene Alfonso XIII durante el período republicano. En 1930 presidió la Conferencia Europea de Higiene Rural, organizada por la Organización de Higiene de la Sociedad de Naciones [OISN] a propuesta del gobierno español,¹⁵ y en 1932 fue designado miembro del Comité Internacional de lucha contra el paludismo creado por la OISN para que actuase como órgano técnico de

¹¹ Puede encontrarse una selección de su obra científica internacional en BARONA y BERNABEU-MESTRE, 2008.

¹² MARAÑÓN, Gregorio y HERNANDO, Teófilo. *Manual de Medicina Interna*, Madrid, Librería Gutenberg de J. Ruiz, 1916.

¹³ Entre sus trabajos de esos años: *Las hemodistrofias y la patología infantil* (1918); *Un caso de hemofilia. Contribución al estudio de las hemodistrofias* (1920); *Las hemodistrofias y las leyes mendelianas de la herencia* (1920); *Cuatro casos de púrpura hemorrágica* (1921); *Un caso de hemoglobinuria paroxística* (1923); *La anamnesis familiar en las enfermedades de la sangre* (1927).

¹⁴ BOSCH-GONZÁLEZ, L. M. et al. «Dr. Gustavo Pittaluga Fattorini. In memoriam.» *Revista Habanera de Ciencias Médicas*, 13 (1), 2014.

¹⁵ BARONA, Josep L. «The European Conference of Rural Health (Geneva, 1931) and the Spanish Administration». En: J. L. Barona y S. Cherry, *Health and Medicine in Rural Europe*. Valencia, SEC/PUV, 2005, pp. 127-146.

asesoramiento a las políticas de lucha contra la malaria en el todo el mundo. Fue redactor jefe de la *Revista de Sanidad e Higiene Pública*, principal órgano de expresión de la salud pública española, y ejerció cargos importantes en la institucionalización de la salud pública como jefe del Servicio de Sanidad de la Mancomunidad de Cataluña, vice-presidente de la Sociedad Española de Biología y de la Sociedad Española de Higiene. Pittaluga fue también redactor de revistas como *Los progresos de la clínica*, *El Siglo Médico*, y *Anales de Medicina Interna*, y colaboró activamente al lado de José Castillejo en las políticas de internacionalización de la salud pública española impulsadas desde la Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas y en los programas de colaboración con la *Rockefeller Foundation*.



Gustavo Pittaluga en 1933.

Su vinculación con el liberal-reformismo de Melquíades Álvarez le llevó a ser elegido en 1931 diputado a Cortes de la II República por la Derecha Liberal Republicana, aunque pronto abandonó el escaño y la actividad parlamentaria. En 1935 se afilió a Izquierda Republicana, el partido de Manuel Azaña. Pittaluga pertenecía al círculo de amistades de Cajal, Marañón, y Ortega y Gasset. Recibió numerosas distinciones: fue doctor honoris causa

por la *Sorbonne* de París, y también por las universidades de Bucarest, Buenos Aires, México y Roma. Fue miembro de la Sociedad Española de Historia Natural, Sociedad Española de Biología, Sociedad Española de Higiene y las Academias de Ciencias médicas de numerosas ciudades italianas y latinoamericanas.

Huyendo de la crisis provocada en Madrid por el golpe de estado, en el verano de 1936 se trasladó a París como miembro del Comité de Higiene de la Sociedad de Naciones. Allí trabajó en el Hospital Cochin y colaboró con el Centro de Investigaciones Hematológicas del Hospital Saint Antoine, al tiempo que presidía la Sociedad Francesa de Hematología e impartía cursos de hematología en Niza. Pero la invasión alemana y el cambio de actitud del gobierno colaboracionista de Vichy frente a los republicanos españoles acogidos en Francia, no le facilitaron la salida del país.

CONTACTO CON LA ROCKEFELLER FOUNDATION Y DIFÍCIL SALIDA DE FRANCIA

La simple revisión de estos datos biográficos y científicos expresan una ingente obra de gran proyección internacional en ámbitos de investigación como la hematología, la parasitología y la salud pública. Ciertamente, Gustavo Pittaluga fue una de las figuras más relevantes en España de la naciente salud pública internacional, en la etapa que se ha dado en llamar *edad de plata* de la ciencia española. Su prestigio profesional y su posición clave en las instituciones eran ya evidentes cuando en 1914 la Rockefeller Foundation entró en contacto a través de su *International Health Board* (IHB) con las autoridades sanitarias españolas para iniciar un acuerdo de colaboración en salud pública, que no se haría efectivo hasta la década de los años 1920, con José Castillejo como mediador institucional y representante de la JAE, el director general de sanidad, entonces Francisco Murillo, y Gustavo Pittaluga como mediador principal en cuestiones de salud pública y políticas sanitarias.¹⁶

La documentación existente en el *Rockefeller Archive Center* (RAC) de Sleepy Hollow (Nueva York) indica que, desde entonces, Pittaluga formó parte de la comisión de interlocutores del gobierno español, primero bajo la monarquía, después durante la dictadura de Primo de Rivera y más tarde durante la república y la guerra civil.¹⁷ Sadi de Buen, A. Ruiz Falcó y G.

¹⁶ BARONA, BERNABEU-MESTRE, 2008.

¹⁷ Pittaluga, Gustavo (*refugee scholar*) 1939-1941. Rockefeller Archive Center NY, RF, Record group 1.1 projects, Series 795 Spain, Box 1, Folder 8-9, 1939-41.

Rodríguez Lafora fueron otros interlocutores destacados. En otro trabajo hemos expuesto las líneas generales de esa colaboración en materia sanitaria, que se concretaron en la puesta en marcha de un programa de ayudas a la de formación de especialistas en salud pública, campañas de erradicación de la anquilostomiasis de las minas y del paludismo, apoyo a la creación de una oficina de estadística sanitaria, a las actividades del Instituto Nacional de Higiene, a la obtención de vacunas contra la viruela y a la formación de enfermeras de salud pública.¹⁸ En la negociación de ese programa de ayudas a la administración sanitaria española, Gustavo Pittaluga desempeñó una labor técnica y política relevante y sus relaciones con los representantes del IHB y de la cúpula dirigente de la RF fueron excelentes.

No obstante, sus excelentes relaciones con la cúpula dirigente de la RF cambiaron en el transcurso de la guerra civil y eso se hizo palpable ante la evidencia del triunfo del golpe militar franquista contra el gobierno republicano. Hay tres informes del archivo del *Rockefeller Archive Center* que dan testimonio de la difícil situación que atravesaron los científicos exiliados republicanos, y ponen de manifiesto la ambigüedad de las organizaciones internacionales frente al profundo conflicto político y bélico que vivía la sociedad española. Se trata de tres informes relacionados con el exilio de médicos y científicos republicanos; uno de ellos está dedicado a los académicos depuestos entre 1936 y 1939, otro a la salud pública española y un tercero al propio Gustavo Pittaluga. He analizado estos informes con detalle en otro trabajo.¹⁹

Tras producirse el golpe militar, la *Rockefeller Foundation* mostró su preocupación por la situación de muchos científicos españoles que previsiblemente abandonarían el país, lo que podría ocasionar circunstancias similares a las de Alemania. A pesar del temor, la RF no trató el asunto globalmente, sino que iba recibiendo información a través de sus contactos en España sobre las circunstancias de la crisis bélica a la vez que atendía demandas específicas.²⁰ R.A. Lambert, directivo de la Fundación Rockefeller en Nueva York, escribió un informe en el que indicaba que se había reunido la cúpula dirigente de la Fundación y había considerado prematuro hablar de los refugiados españoles, porque consideraban que la situación era muy diferente que la que había sucedido en Alemania. Si académicos españoles verda-

¹⁸ BARONA, BERNABEU, 2008; PITTALUGA FATTORINI, Gustavo. *La constitución de la Escuela Nacional de Sanidad de Madrid (España)*. Madrid, Publicaciones de la Escuela Nacional de Sanidad, 1930.

¹⁹ BARONA, 2001.

²⁰ BARONA, 2001.

deramente depurados pidieran ayuda la recibirían en los mismos términos que los alemanes, pero muchos jóvenes científicos españoles habían recibido una sólida formación en el extranjero durante años y eso les permitiría solucionar el futuro por sí solos. Esta estrategia tuvo como consecuencia que peticiones de científicos consolidados como Rafael Méndez o Gustavo Pittaluga tuvieran serias dificultades para ser atendidas.

Desde mediados de los años 1920, el IHB de la *Rockefeller Foundation* había patrocinado campañas de salud pública en España y había contribuido a la formación de especialistas. El 12 de mayo de 1926 se publicaba un Real Decreto por el que la Dirección General de Sanidad aprobaba el programa asignándole una partida de 10.906 pts. Se otorgaban 11 becas además de las tres ya concedidas en 1923 a médicos de sanidad para formarse en países extranjeros. Eran Marcelino Pascua, a quien se becaaba dos años para estudiar estadísticas vitales; Francisco Morote, para especializarse durante dos años en organizaciones de salud pública; Sadi de Buen, 6 meses para especializarse en la lucha contra el paludismo; Miguel Benzo, un año para aprender organización de la salud pública; Manuel Tapia, 6 meses para trabajar en la lucha contra las enfermedades transmisibles y la hospitalización; Julio Bravo, para especializarse durante un año en el tratamiento de las enfermedades venéreas; Jesús Jiménez, becado por un año en servicios de laboratorio de salud pública; José Palanca, siete meses para organizar campañas de salud pública; J. del Campo, dos años con el mismo programa que el anterior; y cuatro meses a Julio Sánchez y Antonio Penalba para aprender estrategias de la lucha antipalúdica en París Italia, Yugoslavia y Córcega.

La *Rockefeller Foundation* se mostraba entonces muy interesada en apoyar la creación en España de un servicio de estadística sanitaria y epidemiología. Para realizar este proyecto se implicó en la formación de Marcelino Pascua como experto.²¹ Toda esta inversión en capital humano, formación de especialistas y creación de estructuras sanitarias se desmoronó como consecuencia de la guerra, porque todos los implicados se habían mantenido fieles al gobierno republicano. Sólo José Antonio Palanca se decantó del lado franquista y fue nombrado Jefe Superior de Sanidad. Desde ese puesto reanudaría de inmediato los contactos con la *Rockefeller Foundation*. El explícito reconocimiento de la *Rockefeller Foundation* al régimen de Franco implicaba, obviamente, el abandono de la ayuda a los intelectuales y científicos republicanos exiliados.

²¹ MARCO IGUAL, Miguel. *La injusticia de un olvido. El mundo de Marcelino Pascual (1897/1977), médico y político*. Madrid, UNED, 2018.

En el caso de Gustavo Pittaluga, la RF se vio forzada a analizar su situación y tomar una decisión. Según los datos que obran en sus archivos, la *Rockefeller Foundation* concedió una ayuda de 1.500 dólares para sufragar los gastos de viaje de Gustavo Pittaluga y su familia desde Francia a Tucumán, Argentina. La ayuda tenía una validez máxima de 6 meses desde junio de 1941. El informe señala textualmente:

El Profesor Pittaluga era profesor de parasitología y medicina tropical en la Universidad de Madrid, hasta que fue obligado a abandonar el país en 1939 cuando el gobierno de Franco accedió al poder tras la Guerra Civil. El profesor Pittaluga era un hombre distinguido, no sólo en su país, sino reconocido en Europa y América como líder en su campo. Era miembro de la sección de ciencias [sic] de la Sociedad de Naciones.

En 1939 Pittaluga había sido invitado por la Universidad de Tucumán, Argentina, para dirigir un instituto regional de medicina, con el objetivo de estudiar las enfermedades del norte del país, cuyo clima es subtropical. Tenía que haber embarcado en Burdeos el 14 de septiembre 1939, pero el fin de la guerra le impidió salir. Además, se vio obligado a gastar para sobrevivir los fondos destinados al viaje a Sudamérica. Desde entonces aumentaron las dificultades tanto por el coste del viaje como por los permisos para salir de un país a otro. Con la ocupación alemana de París, el Profesor Pittaluga fue al sur de Francia donde ahora está con su esposa y varios niños. Se le ha asegurado un visado argentino y está preparado para salir tan pronto como se le aseguren los fondos...

El 22 de abril de 1939, Pittaluga vivía y trabajaba en París y ya no podía regresar a España. El 19 de enero de 1940 la RF tomó la decisión de comunicarle a Gustavo Pittaluga, aún en París, que no había posibilidad de pagar siquiera sus gastos de viaje. La comunicación de la negativa se efectuó en una carta fechada en París, el 28 de febrero de 1940. La Fundación sospechaba que Pittaluga había obtenido recursos y tenía medios para sufragar el viaje a América por sus propios medios. Pero la cuestión no quedó ahí. El 12 de octubre de 1940 Pittaluga escribió una carta a Makinski, representante de la Fundación Rockefeller en Lisboa, explicándole que estaba pasando muy mal como refugiado en Niza, sin dinero, con siete miembros de su familia —su esposa e hijos— tras haber sido ocupado París por los nazis. Sin embargo, Makinski se limitó a trasladar la misiva a Nueva York como un trámite rutinario. En la documentación que conserva el *Rockefeller Archive Center* aparece una nueva negativa del 7 de noviembre: «the Foundation has no funds available for personal relief in Europe and I therefore regret that we shall be unable to come to Dr. Pittaluga's assistance.» El 14 de noviembre, Makinski proponía una solución semejante a la que se había adoptado

con Sánchez Albornoz, que consistía en conceder la ayuda a la institución que lo iba a acoger.

Con fecha de 17 de diciembre de 1940 un escrito muy crítico de R.A. Lambert acusaba a Pittaluga de que su verdadero deseo era instalarse en Estados Unidos de Norteamérica, y por ello había perdido la oportunidad de ir a Argentina. A pesar de que todo ello le comunicó la concesión de 1.500 dólares, con fecha de 17 de diciembre de 1940. Viajaba con su esposa, dos hijos y sus esposas, un niño de 5 años, y un tercer hijo.

En enero de 1941, la documentación del RAC indica que las autoridades francesas le habían denegado a Pittaluga el visado para abandonar el país. Por fin, el 15 mayo de 1941, la Fundación tuvo conocimiento de que le iban a dar el visado de salida al ser mayor de 48 años. Finalmente le concedieron 300 dólares más por problemas en la organización del viaje que había de pasar por Casablanca, vía Cuba. La documentación deja constancia de que el hijo de Gustavo Pittaluga se estaba moviendo por las altas instancias de Nueva York y Washington para obtener un visado para su padre. En esas gestiones intervinieron también sin éxito Fernando de los Ríos, ex-embajador de la República Española en Washington.

La documentación del archivo de la RF finaliza con una carta de Pittaluga a Makinski desde La Habana, fechada el 9 de octubre de 1942, en la que expresaba su agradecimiento a la Fundación Rockefeller y le participaba que tenía previsto permanecer varios meses en Cuba, donde había sido invitado para impartir varios cursos en la Facultad de Medicina.

EL EXILIO EN CUBA

Pittaluga se instaló en Cuba a la edad de 66 años. Su labor durante el exilio es bien conocida. Ya en París, al poco de acabar la guerra, fue el promotor de la idea de fundar la UPUEE (Unión de Profesores Universitarios Españoles en el Exilio), de la que fue nombrado presidente en un primer momento hasta su substitución por Ignacio Bolívar. En Cuba se celebró, en septiembre de 1943, la primera reunión de la UPUEE, con el auspicio de la Universidad de La Habana. La reunión contó con la asistencia de personalidades significativas del exilio como Pedro Bosh Gimpera, Demófilo de Buen, Augusto Pi y Suñer, Fernando de los Ríos, Mariano Ruiz Funes, Joaquín Xirau, María Zambrano y Luis de Zulueta, entre otros, que acudieron desde diversos países de América. Como resultado de ese encuentro se publicó el *Libro de la primera reunión de profesores universitarios españoles emigrados*

(La Habana, 1944).²² La red de contacto, colaboración e intercambio entre profesores e investigadores republicanos en el exilio se sustentaba en la esperanza de un posible regreso a España tras la Segunda Guerra Mundial, la derrota del fascismo y la asfixia del régimen franquista.

En la etapa final de su vida, Pittaluga gozaba de buenas elaciones personales y académicas en Cuba. A finales de 1937 y principios de 1938 había realizado su primera visita a la isla, donde impartió varias conferencias y un curso sobre hematología, auspiciadas por la Institución Hispano-Cubana de Cultura, la Facultad de Medicina de la Universidad de La Habana y el Instituto Finlay.²³ Tras esta estancia inicial en Cuba, Pittaluga había regresado a París, sin posibilidad de retorno a España por la evolución del conflicto y el triunfo final del franquismo. Tras el difícil periplo en Francia y las dificultades para obtener ayudas y documentos para salir del país, finalmente Pittaluga pudo regresar a Cuba en 1942. Para ello fue determinante la mediación de Domingo F. Ramos, profesor de patología general en la Universidad de La Habana y entonces Ministro de Defensa. Ramos intercedió ante las autoridades del gobierno de Vichy. A su llegada, Pittaluga era ya un académico venerable. Estuvo vinculado al Instituto Universitario de Investigaciones Científicas y de Ampliación de Estudios, creado por el Consejo Universitario en 1943.

Ya en el curso 1943-1944 impartió un curso de especialización sobre «Los factores climatológicos y alimenticios y su influencia sobre la constitución orgánica y sobre la patología local». Tras convalidar su título de doctor, en 1944 la Universidad de La Habana lo contrató como profesor invitado en el Instituto de Investigaciones Científicas. Ese mismo año publicó su libro *La Patología de la Sangre y el Sistema Retículo-Endotelial* (1943) y poco después *Diagnóstico y tratamiento de las hemodistrofias* (1945), ambos en el ámbito de la hematología clínica. También colaboró con Pedro Kourí Esmeja, catedrático de parasitología y enfermedades tropicales de la Universidad de La Habana. El Instituto Nacional de Hidrología y Climatología Médicas lo nombró miembro de su consejo científico y del Departamento de Investigaciones Biológicas e Hidrológicas, y jefe de redacción de su *Boletín*.

Tras renovar sus títulos académicos y profesionales, Pittaluga colaboró con el Instituto Finlay y publicó numerosos estudios científicos sobre hematología, y se prodigó en impartir conferencias y publicar ensayos. Perteneció al consejo de redacción y publicó artículos en la revista *Ciencia*, principal

²² *Boletín Informativo de la Unión de Profesores Universitarios Españoles en el Extranjero*. México, 1943-1944.

²³ CASTILLO MARTÍNEZ P. «Presentación del Dr. Gustavo Pittaluga». *Ultra* (La Habana), 4 (2), 1938, pp. 177-179.

órgano de expresión de los científicos republicanos españoles en el exilio. La revista se publicó en México entre 1940 y 1975.²⁴ Su discurso de ingreso en la Academia de la Historia de Cuba estuvo dedicado al tema *Sangre y sexo*, y al ser nombrado académico correspondiente de la Academia Nacional de Artes y Letras dictó un discurso sobre *El estilo literario y el lenguaje científico*. Excelente orador, Pittaluga también dio conferencias en el Ateneo de La Habana sobre diversos temas, entre ellos algunos de tipo histórico como la conferencia sobre Miguel Servet. Se prodigó en numerosas sociedades culturales,²⁵ además de publicar ensayos de talante filosófico.²⁶ Pittaluga era colaborador de la revista *Bohemia* y del periódico *Información* de La Habana.

Gustavo Pittaluga Fattorini falleció el 27 de abril de 1956, a los 78 años, en el pabellón Borges del Hospital Universitario General Calixto García de La Habana.²⁷

EL EXILIO DE LA SALUD PÚBLICA INTERNACIONAL

Además de Gustavo Pittaluga, la figura más destacada del exilio republicano en salud pública fue el ya mencionado Marcelino Pascua Martínez (1897-1977), probablemente el salubrista español de mayor proyección internacional.²⁸ Durante su etapa universitaria estuvo ligado a la Residencia de Estudiantes y la Institución Libre de Enseñanza, donde colaboró con el Laboratorio de Fisiología dirigido por Juan Negrín. En 1925 fue pensionado

²⁴ ALEXANDRE, R.; MICÓ, J.; SOLER, A. «La contribución científica del exilio a través de la revista *Ciencia* (1940-1975)». En: BARONA, J. L. *Ciencia, Salud Pública y Exilio (España 1875-1939)*. Valencia, SEC/PUV, 2003, pp. 73-98.

²⁵ REMOS RUBIO, J. J. «El doctor Gustavo Pittaluga, ensayista». *Anales de la Academia Nacional de Artes y Letras de La Habana*, 32, 1950, pp. 5-12.

²⁶ PITTALUGA FATTORINI, Gonzalo. *Diálogos sobre el Destino*. 3ª edición. La Habana, Ed. Isla, S. A., 1960.

²⁷ Su muerte tuvo amplia repercusión en la prensa internacional: BUEN, E. de «Dr. Gustavo Pittaluga Fattorini (1876-1956)». *Ciencia* (México), 16 (4-6), 1956, pp. 115-116; BAQUERO G. «Gustavo Pittaluga, un hombre de cultura». *Diario de la Marina* (La Habana), Abril 30 de 1956; DELGADO GARCÍA, G. «Evocación del profesor Gustavo Pittaluga en el vigésimo quinto aniversario de su fallecimiento», en: Delgado García, G. *Estudios sobre Historia Médica Cubana. Cuadernos de Historia de la Salud Pública* [La Habana], 66, 1981, pp. 149-164; ESTELLÉS, José. «Gustavo Pittaluga». En L. Sayé *A la memoria de seis maestros desaparecidos. Medicina Clínica*, 29, 1957, pp. 416-419; SANTAMARINA, V. «El Profesor Gustavo Pittaluga». *Archivos Médicos de Cuba*. 1956, pp. 221-227.

²⁸ BERNABEU-MESTRE, Josep. «La utopía reformadora de la Segunda República: la labor de Marcelino Pascua al frente de la Dirección General de Sanidad, 1931-1933», *Revista Española de Salud Pública*, n.º 74, 2.000, pp. 1-13.

por la *Rockefeller Foundation* para especializarse en estadísticas sanitarias y epidemiología en la *Johns Hopkins School of Public Health*, Baltimore. En 1926 estudió metodología estadística en el *University College* de Londres y amplió su formación en el *National Institute of Health*, además de estudiar ingeniería y administración sanitaria. Al terminar su estancia en Londres en 1927 realizó un viaje de estudios por Italia, Austria, Alemania, Dinamarca y Holanda.²⁹

En 1928 se incorporó a la Sección de Higiene de la Sociedad de Naciones (Ginebra) y en enero de 1929 regresó a España para hacerse cargo de la Sección de Estadísticas Sanitarias de la Dirección General de Sanidad. Ese mismo año participaba en París en la Conferencia Internacional que llevó a cabo la Tercera Revisión de las Nomenclaturas Internacionales de Causas de Muerte. El 3 de junio presentaba su tesis doctoral sobre *Periodicidad e incidencia en la influenza epidémica* y en diciembre de ese año era nombrado profesor encargado de la Cátedra de Higiene de la Facultad de Medicina de Madrid. También asumió la docencia de los cursos sobre estadística sanitaria y demografía y sobre epidemiología general y técnicas epidemiológicas, que se impartían para los expertos en salud pública en la Escuela Nacional de Sanidad.

Durante la Segunda República, Marcelino Pascua tuvo un papel relevante como político socialista y en 1933 entró a formar parte del Comité Nacional del PSOE. El 16 de abril de 1931 fue nombrado director general de sanidad, cargo que ocupó hasta que se vio forzado a renunciar el 28 de abril de 1933. Durante ese bienio reformista, Pascua impulsó una ambiciosa reforma de los centros de atención primaria aplicando los criterios de la Sociedad de Naciones, impulsó los centros de higiene rural y elaboró un proyecto de colectivización asistencial que se encontró con la oposición de las principales asociaciones de médicos. Durante los años que duró la guerra, Marcelino Pascua representó un papel relevante como embajador de la Segunda República, primero en Moscú y luego en París. Al acabar la guerra se exilió a Estados Unidos, donde trabajó hasta 1947 como Profesor de Bioestadística y Epidemiología en la *Johns Hopkins School of Public Health*, hasta que se incorporó a la Comisión Interina de la recién creada Organización Mundial de la Salud como experto en estadística sanitaria. Abandonó Baltimore para trasladarse a Ginebra en 1948 como Jefe de Estadísticas Sanitarias de la OMS, y ocupó ese cargo hasta la jubilación en 1966. Pascua volvió temporalmente a España en octubre de 1976, pero la muerte le sorprendió un año más tarde, cuando planeaba el regreso definitivo.

²⁹ MARCO IGUAL, Miguel. *La injusticia de un olvido*, 2018.

También se incorporó a la recién creada Organización Mundial de la Salud, Santiago Ruesta Marco como experto en salud internacional de la Dirección General de Salud Pública de Venezuela, uno de los dieciocho países que formaba parte del Comité Interino que puso en marcha la OMS.³⁰ El papel desarrollado por los sanitarios republicanos que se exiliaron en Venezuela tuvo una gran trascendencia tanto para el desarrollo de la sanidad venezolana, como para la salud internacional a través de la Organización Panamericana de Salud y la Organización Mundial de la Salud. Venezuela contaba desde 1936 con un ministerio de Sanidad y Asistencia Social. Santiago Ruesta llegó en 1938 después de haber participado en las reformas sanitarias de la II República como inspector general de Sanidad Interior.

Desde 1937 también se encontraba en Venezuela otro prestigioso salubrista español: Antonio Ortiz de Landázuri, antiguo profesor en la Escuela Nacional de Sanidad de Madrid, y una de las figuras clave de la renovación de la salud pública española. Ortiz de Landázuri fue quien aportó las estadísticas sanitarias y los informes relevantes sobre la sanidad española a la Organización de Higiene de la Sociedad de Naciones para su publicación en los anuarios estadísticos que se publicaron entre 1924 y 1930. En pleno conflicto bélico en España, Ortiz de Landázuri había sido contratado por el Ministerio de Sanidad y Asistencia Social de Venezuela para poner en marcha las unidades sanitarias, núcleo de la organización sanitaria venezolana. Ruesta y Ortiz de Landázuri compartieron la enseñanza de la higiene y la medicina social para médicos higienistas en Venezuela y llevaron a cabo una memorable labor de instrucción de expertos venezolanos en salud pública. Gracias a su labor, apenas una década después de la creación del Ministerio de Sanidad y Asistencia Social, el perfil epidemiológico de Venezuela se parecía bastante al de los países desarrollados, lo que explica su inclusión entre los dieciocho países que formaron parte del Comité Interino que se encargó de poner en marcha la Organización Mundial de la Salud en noviembre de 1946. Las delegaciones venezolanas estuvieron formadas entre otros, por los salubristas Gabaldón y Curiel, dos antiguos alumnos de Marcelino Pascua en la *Johns Hopkins School of Public Health*, además de Santiago Ruesta, que los acompañaba como asesor. En la XII Conferencia Sanitaria Panamericana, Ruesta preparó el informe de la Comisión Técnica sobre organización de los servicios sanitarios, inspiradas en las directrices del Comité de Higiene de la Sociedad de Naciones y la Conferencia Europea sobre Higiene Rural (1931).

³⁰ BERNABEU-MESTRE, Josep. «La contribución del exilio científico español al desarrollo de la salud pública venezolana: Santiago Ruesta Marco, 1938-1960», en BARONA, Josep L. (comp.) *Ciencia, Salud Pública y Exilio (España, 1875-1939)*. Valencia, SEC, 2003, pp. 223-256.

Además de Santiago Ruesta y de Antonio Ortiz de Landázuri, cabe destacar el trabajo de otros exiliados republicanos españoles en el desarrollo de la salud pública venezolana, como es el caso del epidemiólogo Jesús Sahagún Torres, elemento clave en el desarrollo de las unidades sanitarias como centros de atención primaria. También dejaron su huella los psiquiatras José Luis Ortega Durán y Alberto Mateo Alonso, quienes ejercieron responsabilidades en los Servicios de Higiene Escolar e Higiene Mental del Ministerio de Sanidad y Asistencia Social.

Entre todos los salubristas exiliados en Venezuela, el que adquirió mayor proyección internacional fue José María Bengoa, quien comenzó como médico rural trabajando en zonas muy deprimidas y allí tomó conciencia de la importancia de la nutrición como eje vertebrador de las políticas sanitarias. Bengoa creó los Centros de Recuperación Nutricional, un modelo extendido después por todo el mundo entre los países que sufren crisis de hambre. En 1940 se incorporó a la Sección de Nutrición del Ministerio de Sanidad y Asistencia Social de Venezuela, desde donde promovió la creación del Instituto Nacional de Nutrición (1949) y la Escuela de Nutricionistas y Dietistas de Caracas (1950).³¹

En 1954 Bengoa fue nombrado miembro del Comité de Expertos de la OMS y poco después se trasladaba a Ginebra como asesor interregional de nutrición, cargo que ocupó hasta 1960, cuando fue nombrado asesor regional de nutrición de la Organización Panamericana de Salud (OPS) en Washington. Dos años después, en 1962, volvía a Ginebra para ocupar la Dirección del Departamento de Nutrición de los Organismos Internacionales de Salud. Durante los casi veinte años que trabajó como experto en salud internacional, Bengoa participó en el desarrollo de los programas de intervención en materia de nutrición comunitaria llevados a cabo con la colaboración de otros organismos e instituciones de la ONU y agencias nacionales e internacionales.

Otra de las esferas de la sanidad internacional que contó con salubristas exiliados republicanos fue la lucha antipalúdica. Desde los años 1930, los expertos españoles en la lucha contra el paludismo ocuparon puestos muy relevantes en el ámbito internacional. Ya hemos hablado de la labor de Pittaluga y Sadi de Buen en la Sociedad de Naciones en los años 1930. Pero esta tradición se prolongó hasta la actualidad. Cabe mencionar el caso de Julián de Zulueta, quien en 1952 fue contratado como funcionario de la OMS para

³¹ BENGOA LACANDA, José María. *Tras la ruta del hambre. Nutrición y salud pública en el siglo xx*. Alicante, Universidad de Alicante, 2005.

intervenir en la campaña de la erradicación de la malaria iniciada en 1950. Zulueta se había exiliado en Bogotá en diciembre de 1936, con dieciocho años, acompañando a su padre, el político y pedagogo Luis de Zuleta Escolano, discípulo y colaborador de Francisco Giner de los Ríos, ministro de Estado con el gobierno de Manuel Azaña y diplomático republicano, que fue embajador en el Vaticano durante la guerra.

Julián estudió medicina en Bogotá, donde tuvo como maestro a Carlos Zozaya Balza, otro exiliado, profesor de parasitología y enfermedades tropicales de la Facultad de Medicina de Madrid, discípulo de Gustavo Pittaluga, quien lo introdujo en el campo de la parasitología y dirigió sus primeras investigaciones sobre malaria. En 1943 se trasladó al Instituto de Parasitología de la Universidad de Cambridge, además de estudiar en la *London School of Hygiene and Tropical Medicine*. En 1946 decidió volver a Colombia, donde realizó importantes investigaciones sobre el paludismo. En 1952 fue contratado por la OMS para el Programa de erradicación del paludismo. El origen de la campaña, iniciada en 1950, estaba en los trabajos que la *Rockefeller Foundation* había llevado a cabo en Brasil, Egipto y Cerdeña en la década de 1940 y que hacían albergar la esperanza de conseguir la erradicación de la malaria en esas regiones.³²

Tras una estancia de preparación en Ginebra se trasladó a la isla de Borneo, su primer destino como oficial médico de la OMS. Como responsable de proyecto dirigió durante dos años el programa de valoración de la malaria en esa zona asiática y aplicó el programa de erradicación que patrocinaba la OMS. Desarrolló una intensa actividad llena de dificultades orográficas para el acceso a las zonas más castigadas y de peores condiciones de vida. Tuvo que contar con la ayuda de aviones militares británicos para lanzar en paracaídas los materiales sanitarios y de desinfección utilizados para la campaña de erradicación. Pero al contraer una *fiebre de origen desconocido*, los servicios médicos de la OMS en Ginebra desaconsejaron su regreso a Borneo, por lo que tuvo que permanecer en la División de Malaria de la OMS en Ginebra.

Desde Ginebra organizó campañas antipalúdicas en varios lugares y trabajó en la evaluación de los efectos del DDT, insecticida entonces muy empleado para la eliminación del mosquito *anopheles*. Impulsó un proyecto piloto en Uganda y contribuyó a evaluar el fracaso del programa de erradi-

³² BERNABEU-MESTRE, J. «La contribución del exilio republicano español al desarrollo de la salud internacional: Julián de Zulueta Cebrián (Madrid, 1918)». *Laberintos*, 5 (2), pp. 5-21.

cación del paludismo en México. Tras la etapa ginebrina se trasladó a Beirut para liderar durante seis años (1965-1971) el programa de erradicación de la malaria que la OMS desarrollaba en Oriente Medio, con campañas en Irak, Siria, Jordania, Turquía, Irán y Líbano. Finalizada su estancia en Beirut, participó en dos programas de actuación en Pakistán y Afganistán, para trasladarse a finales de 1972 a Copenhague en calidad de responsable de la Sección de Malaria de la Oficina Regional de la OMS en Europa.

En la década de 1960 se incorporaron al programa de erradicación del paludismo de la OMS otros dos sanitarios españoles que llegaron a ocupar cargos de responsabilidad: Augusto Noguer Rodríguez y José Antonio Nájera Morrondo. Augusto Noguer procedía de una familia comprometida políticamente con la República.³³ Su padre, médico internista y presidente del Sindicato Libre de Médicos, fue encarcelado al terminar la Guerra Civil. Su madre era comunista y ocupó la secretaria de la Asociación de Mujeres Antifascistas. En 1952, tras abandonar España, se trasladó a Etiopía contratado por el Ministerio de Sanidad de aquel país hasta que en 1961, fecha se incorporó como funcionario a la OMS, donde llegó a Jefe del Servicio de Paludismo. José Antonio Nájera, se incorporó en las mismas fechas que Noguer al programa de erradicación del paludismo y llegó a ocupar la Dirección de la División de Enfermedades Tropicales de la OMS.

COMENTARIO FINAL

Las páginas anteriores muestran el inmenso esfuerzo y la excelente preparación del capital humano que se desarrolló en España durante los años 1920 a 1939 en el área de la salud pública y la administración sanitaria. Con una participación activa de las figuras clave (Gustavo Pittaluga, Marcelino Pascua) tanto en los organismos internacionales impulsores de un nuevo modelo de administración sanitaria y políticas de salud, España se integró perfectamente en lo que podemos denominar *movimiento sanitario internacional*. Una vez más, la guerra y el franquismo truncaron proyectos, vidas y relaciones internacionales, si bien es cierto que los protagonistas de esta capítulo de la historia sanitaria de España destacaron a partir de los años 1940 como figuras relevantes de la salud pública internacional en diversos países hispanoamericanos y en organismos internacionales como la OMS y la OPS.

³³ BARONA, BERNABEU-MESTRE, 2008.

LA ENCICLOPEDIA DE LA EDITORIAL ATLANTE: UN PROYECTO ¿FRUSTRADO? DEL EXILIO REPUBLICANO EN 1939

LEONCIO LÓPEZ-OCÓN. Instituto de Historia, CSIC

A MODO DE PREÁMBULO

Ya hace tiempo Gonzalo Santonja¹ llamó la atención acerca de la originalidad de la editorial *Atlante* por su capacidad de ofertar libros científico-técnicos y educativos que tuvieron aceptación entre los lectores mexicanos e hispanoamericanos, pues aunque la editorial surgió en Ciudad de México logró tener una proyección continental al disponer de agentes y delegaciones en todas las capitales y ciudades importantes de América.

Por su parte Lluís Agustí ha dedicado un amplio capítulo a esa singular aventura cultural en su tesis doctoral² reproduciendo su catálogo —formado por más de 80 publicaciones— que coincide en gran medida con el que elaboré en 2013.³

¹ SANTONJA, Gonzalo. *Al otro lado del mar: Bergamín y la editorial Séneca (México 1939-1949)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996, pp. 87-89.

² AGUSTÍ, Lluís. «L'edició espanyola a l'exili de Mèxic: 1936-1956. Inventari i propostes de significat». Tesis doctoral. Universidad de Barcelona. 2018.

³ LÓPEZ-OCÓN, Leoncio. «La editorial Atlante: claves de una iniciativa cultural de los republicanos españoles exiliados», *Laberintos*, n.º 15, 2013, pp. 151-155.

Sobre los orígenes, los actores, las etapas de la editorial *Atlante*, cuya vida transcurrió desde 1940 a 1958, remito al lector a otro trabajo que publiqué en 2014.⁴

Ahora mi objetivo es esclarecer las características de uno de los proyectos que impulsó la editorial en su arranque, tal y como sus promotores —fundamentalmente su gerente el economista republicano Manuel Sánchez Sarto⁵— plasmaron en «el informe relativo a la constitución, actividades y plan de publicaciones de EDITORIAL ATLANTE, S.A.», elaborado en tierras mexicanas en 1941⁶ para dar a conocer sus planes a futuros accionistas.

En efecto, cuando en ese informe se aludió a las necesidades y perspectivas de la empresa se mencionó que el aumento de medios económicos que pretendían conseguir de los futuros accionistas permitiría ejecutar el plan de ediciones que la gerencia había concebido basándose en principio en el capital inicialmente suscrito —que ascendió a 500.000 pesos mexicanos— en París, donde se constituyó la editorial el 1 de julio de 1939 en el Consulado General de México.⁷ Dado que esos recursos sufrieron una merma considerable el plan de publicaciones tuvo que ser modificado.

En él «figuraba como pieza principalísima la publicación de una monumental Enciclopedia en quince tomos, conteniendo cada uno de ellos un gran sector de cultura encomendado en su desarrollo a los más prestigiosos especialistas españoles e hispanoamericanos». Y para convencer a los futuros accionistas de la pertinencia de apoyar su edición se exponían las ventajas de una obra tan ambiciosa, que superaban con creces a sus inconve-

⁴ LÓPEZ-OCÓN, Leoncio. «Atlante en el exilio: actores y etapas de una editorial republicana hispano-americana», en Antolín Sánchez Cuervo y Guillermo Zermeño (eds.), *El exilio español del 39 en México. Mediaciones entre mundos, disciplinas y saberes*, México, El Colegio de México, 2014, pp. 63-100.

⁵ El mejor estudio sobre la trayectoria intelectual de este economista y editor es el de FERNÁNDEZ CLEMENTE, Eloy. «Manuel Sánchez Sarto (1897-1980). Economista entre dos mundos», en Manuel Sánchez Sarto, *Escritos económicos. México (1939-1969)*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2003, pp. IX-CXXXIII.

⁶ Fue reproducido en LÓPEZ-OCÓN, 2013, pp. 138-151. En la p. 144 se dice que ese informe fue elaborado una semana después de salir a la venta el *Diccionario de Filosofía* del doctor J. Ferrater Mora, cuya «venta presenta los más risueños auspicios, no faltando librero que en tan poquísimos días ha agotado ya la adquisición acostumbrada en servicio de novedades y renovado sus pedidos, lo cual hasta ahora no había pasado en plazo igual con ninguna de nuestras obras». Esa obra del filósofo catalán, tal y como expuse en el catálogo que presenté en el artículo aparecido en la revista *Laberintos*, fue publicada en 1941. A partir de entonces sería reeditada en numerosas ocasiones, constituyéndose en una influyente obra de consulta en el panorama filosófico en lengua española a lo largo de la segunda mitad del siglo XX.

⁷ LÓPEZ-OCÓN 2013, p. 139.

nientes. Por un lado, la labor preparatoria de varios meses estaría compensada porque en cuanto los primeros volúmenes estuviesen disponibles contaría la editorial con un tipo de obra que los editores de todo el mundo desean poseer en sus catálogos, «ya que puede ofrecerse a cualquier hombre culto sin distinción de especiales aptitudes y profesiones». Por otra parte tal producto cultural «procura al agente vendedor los libros más sugestivos e interesantes para la venta, en razón de su precio relativamente elevado y de su comisión correspondiente», los cuales podían mantenerse años enteros en el mercado, «sin más que ir dotándoles de tiempo en tiempo, con suplementos que recojan panorámicamente las novedades acaecidas en todos los sectores de la cultura».

Tras explicar la pertinencia y conveniencia de lanzar en el mercado mexicano una obra de tales características los gestores de Atlante se presentaron como el equipo idóneo para afrontar tal desafío porque a diferencia de otras editoriales ellos sí tenían una experiencia acumulada en los «diversos ramos de la ciencia y de la técnica» y conocían a los «hombres más destacados en el conjunto de la cultura». Aluden entonces a su larga experiencia profesional en la editorial Labor y a la génesis de su proyecto de Enciclopedia en estos términos:

Nuestra actuación de más de tres lustros entre colaboradores útiles, el contacto directo con lo más escogido del profesorado de habla hispánica, y, por último, el conocimiento de las ventajas e inconvenientes que presentan obras similares publicadas principalmente en Austria, Francia y Estados Unidos nos permiten ver con claridad la ruta del éxito en una obra de esta naturaleza, cuyo plan, formulado ya en París en mayo de 1939, ha sido objeto de constante estudio de conjunto por parte de la Gerencia, y sometido a minuciosa crítica en todos sus detalles y dificultades.⁸

Indudablemente Manuel Sánchez Sarto insertaba su proyecto cultural en la larga tradición existente en Europa de hacer accesibles los conocimientos de una época a través de diversos volúmenes organizados sistemáticamente, y cuya máxima expresión había sido la enciclopedia francesa concebida por la plana mayor de los ilustrados y «philosophes» franceses, liderados por Di-

⁸ LÓPEZ-OCÓN, 2013, pp. 147-148. En ese artículo explico que el original de tal informe se encuentra en el Archivo del CRAI. Biblioteca Pavelló de la República de la Universitat de Barcelona. Fondo Ruiz Ponsetí 1 (i) a I (3).

derot y D'Alembert, editores de la *Encyclopédie*⁹ y firmes partidarios del libre-pensamiento y del racionalismo.

EL DISEÑO DE UNA ENCICLOPEDIA EN EL CUADERNO FRANCÉS DE MANUEL SÁNCHEZ SARTO

El proyecto de impulsar una enciclopedia surgió en la mente del economista Manuel Sánchez Sarto, desde que decidiese, poco después de cruzar los Pirineos en los inicios de 1939, colaborar con el ingeniero Estanislao Ruiz-Ponseti, militante del PSUC, en la creación de una editorial, poco después de que se hubiese constituido en marzo de 1939 en la embajada española en París la Junta de Cultura Española, encabezada por José Bergamín, Josep Carner y Juan Larrea, y con la presencia, entre otros, de Leonardo Martín Echeverría, íntimo amigo de Sánchez Sarto.¹⁰

Gracias a un cuaderno,¹¹ titulado «Apuntes sobre un proyecto editorial. Paris 1939», (véase figura 1) que redactó el mencionado economista entre el 20 de abril (véase figura 2) y el 15 de mayo de 1939 en su residencia francesa de Melun, cerca de Fontaineblau, —lejos de los campos de concentración donde estaban hacinados en deplorables condiciones millares de compatriotas exiliados— podemos conocer los detalles de la gestación de la editorial, que tras discusiones sobre su denominación, sería denominada

⁹ Un análisis de la gestación de esa obra monumental de 27 volúmenes y 72.000 artículos en BLOM, Philipp. *Encyclopédie. El triunfo de la razón en tiempos irracionales*, Barcelona, Anagrama, 2010. Acerca de los móviles y la trayectoria de sus editores ver, entre otras aportaciones, CURRAN, Andrew S. *Diderot y el arte de pensar libremente*, Barcelona, Ariel, 2020. HANKINS, Thomas L., *Jean D'Alembert, science and enlightenment*, Oxford, Clarendon, 1970.

¹⁰ Sobre el contexto en el que se gestó ese proyecto y sobre el significado del año 1939 en el inicio del éxodo de la España peregrina y como «año bisagra de la Guerra Civil europea» ver LÓPEZ, José Ramón. «1939», en Mari Paz Balibrea (coord.), *Líneas de fuga. Hacia otra historiografía cultural del exilio republicano español*, Madrid, Siglo XXI, 2017, pp. 234-245.

¹¹ Este valioso documento me fue regalado por D^a Pilar Sánchez Condoy la mañana del sábado 23 de noviembre de 2013, tras una larga e intensa conversación en su domicilio de la capital mexicana. En ella me resumió su vida de exiliada republicana que plasmó en el libro *Tiempo de recuerdos*, publicado en 2009, y que destinó a sus familiares y amistades, precedido de estas reflexiones de José Saramago en *Cuadernos de Lanzarote*: «Somos la memoria que tenemos y la responsabilidad que adquirimos. Sin memoria no existimos, sin responsabilidad quizá no merezcamos existir». Aprovecho la ocasión para agradecer a D^a Pilar, hija de D. Manuel Sánchez Sarto, su acogida y su generosidad. Y manifiesto asimismo mi gratitud a las dos personas que me permitieron acceder a ella: a mi colega de departamento Juan Pimentel, que me puso en contacto con Eloy Fernández Clemente, el principal biógrafo de Manuel Sánchez Sarto, quien muy amablemente me proporcionó el teléfono de D^a Pilar, con quien contacté nada más llegar a Ciudad de México.

Atlante.¹² (véase figura 3). Tal cuaderno es complementario de la relevante documentación sobre la gestación de la editorial Atlante que se encuentra en el Fondo Ruiz-Ponseti de la Biblioteca Pabellón de la República de la Universidad de Barcelona, ya mencionado. En él se encuentra una carta que nos revela las motivaciones que impulsaron a Manuel Sánchez Sarto la escritura de su cuaderno. Me permito transcribirla en su integridad:¹³

Melun, 22 de abril de 1939
Sr. D. Estanislao Ruiz Ponseti
Chateaufeuf s/ Charente

Muy estimado amigo:

Según le habrá comunicado nuestro amigo Juan¹⁴ vamos a reunirnos el próximo miércoles para tratar de llegar a un acuerdo de principio sobre nuestro proyecto. Adjuntas le mando unas notas respecto a lo que creo puntos esenciales de la discusión.

Una vez estemos de acuerdo sobre la línea general, fácilmente podremos descender a los detalles en una reunión para la cual será absolutamente precisa la presencia de Vd.

Perdóneme la brevedad de mi carta y la imperfección de las adjuntas notas, pero carezco de tiempo y del mínimo de condiciones exigidas para desarrollar las cosas con la pulcritud y perfección que, de ordinario, constituyen una de mis principales preocupaciones.

Con el deseo de que sigan bien Vd. y su familia y que cuanto antes podamos realizar en su integridad la «mise au point» de nuestro proyecto, le saluda muy afectuosamente.

MANUEL SÁNCHEZ SARTO

Indudablemente cabe considerar la reunión a la que se alude en este documento el momento fundacional de la editorial Atlante. También cabe establecer una estrecha relación entre el cuaderno que empezó a redactar Manuel Sánchez Sarto el 20 de abril y la carta que envió dos días después a su amigo Estanislao Ruiz Ponsetí, quien entre 1937 y 1939 había sido subsecretario de

¹² Otros nombres que se barajaron para denominar a la editorial fueron los de «Atlántica», «Ambos Mundos», «Victoria», «Argos», «Nueva España», «Oceanía», «Nueva Era» y «Enciclopedia».

¹³ Se encuentra en Archivo del CRAI. Biblioteca Pavelló de la República de la Universitat de Barcelona. Fondo Ruiz Ponsetí.

¹⁴ Se refiere a Juan Grijalbo que llevaría el día a día de la gestión de *Atlante* a lo largo de toda su trayectoria. Finalmente, ya en la década de 1950, Juan Grijalbo fundaría su propia editorial.

Economía de la Generalitat de Cataluña, con unas notas que probablemente tuviesen relación con las primeras páginas de su cuaderno. En efecto, el 20 de abril de 1939 Sánchez Sarto escribió unas páginas dedicadas a definir el objeto y los colaboradores que deberían de tener capacidad técnica, hábitos de trabajo y espíritu de coordinación. En días sucesivos, y probablemente en paralelo a las reuniones de trabajo con Ruiz Ponsetí y Grijalbo, Sánchez Sarto fue definiendo otros elementos relacionados con la constitución de la editorial como los tipos de convenio-contrato con el personal directivo y colaboradores así como la propuesta de denominación, entre otras cuestiones.

Dado que un análisis detallado de la importancia de este cuaderno francés de Manuel Sánchez Sarto en la génesis de la editorial Atlante lo presenté en las IV Jornadas de la revista *Laberintos*, celebradas en Valencia el 17 de septiembre de 2019, ahora me ceñiré a dar cuenta del proyecto de enciclopedia diseñado por Sánchez Sarto en el marco del plan general de ediciones de la nueva editorial.



Figura 1. Portada del cuaderno que empezó a redactar Manuel Sánchez Sarto en Melun el 20 de abril de 1939.

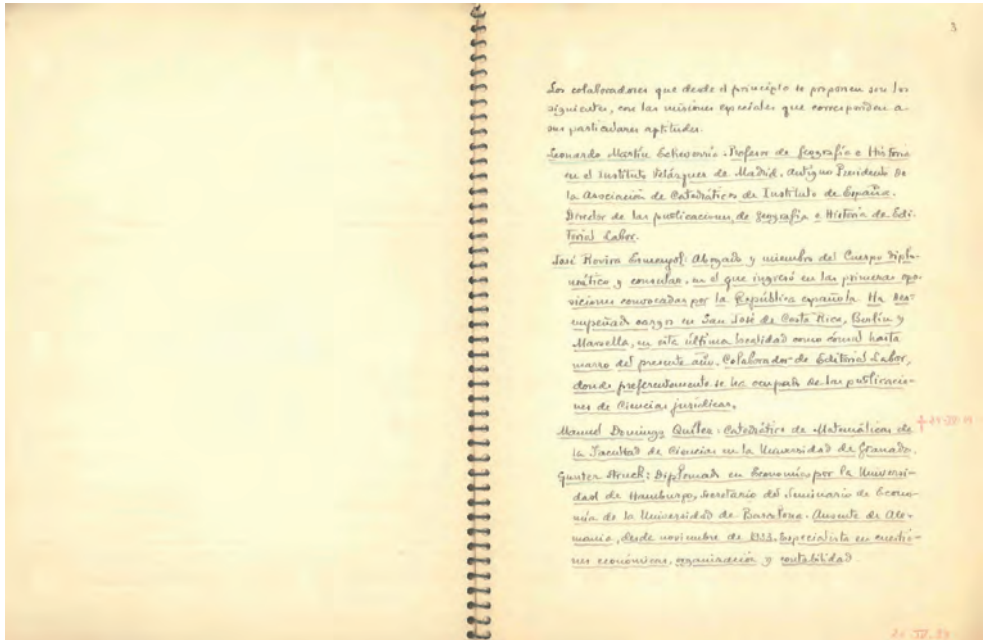


Figura 2. Inicio del cuaderno de Manuel Sánchez Sarto.

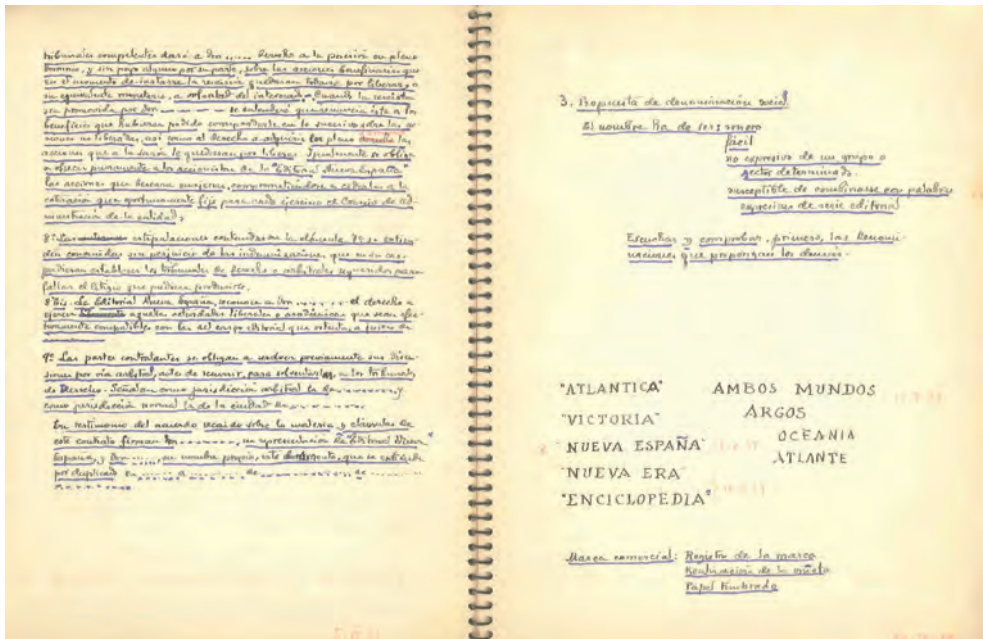


Figura 3. La página del cuaderno de Manuel Sánchez Sarto con los diversos nombres que se barajaron para constituir la que sería editorial Atlante.

a) El planteamiento inicial de un proyecto editorial

Fue el 29 de abril de 1939, tras reflexionar sobre la propuesta de denominación social, cuando trazó el esquema y las características de la mencionada enciclopedia.

Sus 10-12 volúmenes, en 8.º mayor, debían tener unas 300 páginas de texto con ilustraciones. Estas podían ir o intercaladas —como los croquis, planos y mapas o dibujos a pluma— o fuera de texto, como los mapas en color y los huecograbados. Los volúmenes abarcarían los siguientes temas, cuya enumeración cambió por dos veces Sánchez Sarto con lápices de color rojo y verde: Geografía [Geofísica-Geografía descriptiva]; Historia de la cultura; Literatura; Filosofía [luego añadió a lápiz e Historia de las religiones]; Arte; Lingüística; Economía [e Historia de la Economía]; Derecho; Política [y Geopolítica]; Técnica [e Historia de los inventos]; Ciencias exactas; Ciencias físico-químicas; Ciencias naturales. Biología; Biografía; Metodología de las Ciencias (añade en rojo luego Pedagogía). (figura 4).

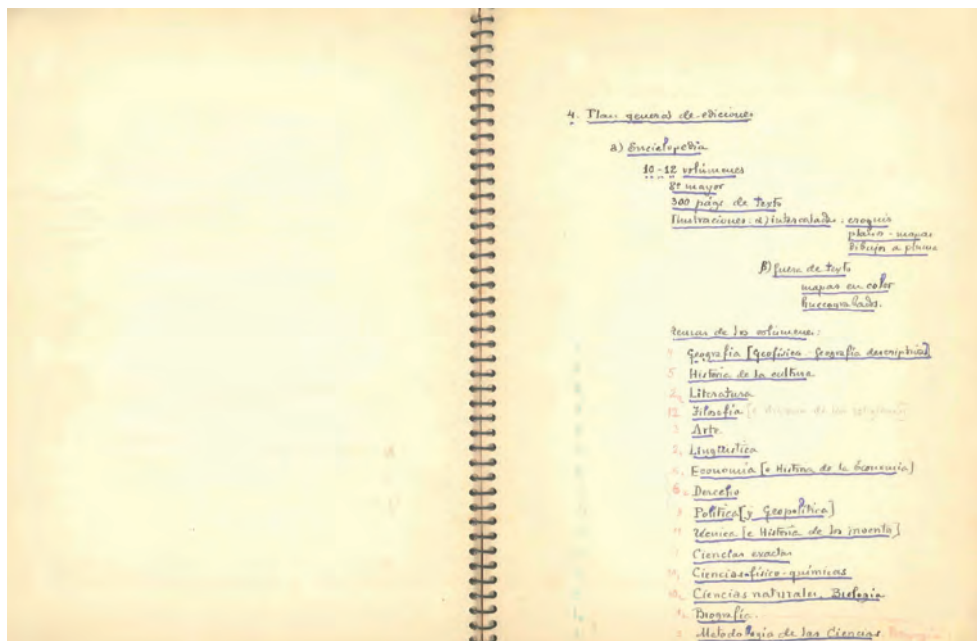


Figura 4. El diseño de una enciclopedia en el cuaderno de Manuel Sánchez Sarto.

A renglón seguido anotó que había que editar, sucesivamente, métodos complementarios, por años, como harían otras enciclopedias análogas como

la editada por Espasa-Calpe¹⁵ que dominaría el mercado editorial español y añadió «excluir, de momento, las técnicas de trabajo no científico. Por ejemplo, dejar de lado por ahora todo el ramo mercantil».

También ese día elaboró sus presupuestos, imaginados a base de francos, subrayando que eran un «primer estado». Calculó que los beneficios brutos podrían ascender a 160.000 francos, ya que estimaba que los ingresos serían de 1.800.000 francos y los costos 1.640.000.

Esos ingresos se recibirían por la venta de 4.500 ejemplares de «tiraje útil» de los diez volúmenes de la enciclopedia a 40 francos el ejemplar. Otros 500 ejemplares se dedicaban a propaganda.

Por su parte los costos se desglosaban de la siguiente manera: 500 mil francos por la impresión 50 mil volúmenes —resultado de la tirada de cinco mil ejemplares de los diez volúmenes de la enciclopedia— a diez francos el costo por volumen; 420 mil en sueldos; 100 mil en distribución y propaganda y 80 mil en imprevistos. A ese millón cien mil francos había que añadir 540 mil en concepto de descuentos a librerías.

El tiraje de la enciclopedia iría acompañado de la edición simultánea de un diccionario general en dos volúmenes. En él se aprovecharían los materiales de recientes diccionarios y de la enciclopedia. Sánchez Sarto apuntó entonces que había que trabajar, entre otros asuntos, en su esquema y en el control del trabajo.

b) *El desarrollo general del plan general de la Enciclopedia*

Tendría que transcurrir una quincena para que Manuel Sánchez Sarto desarrollase el asunto medular de su proyecto editorial: el plan general de la Enciclopedia. Entretanto abordó en su cuaderno, entre otros asuntos, cuestiones como las normas para regular el trabajo de los dos directores de la editorial, particularmente para los casos de ausencia de uno de ellos; el régimen de trabajo en relación con las posibles delegaciones, las normas a tener en cuenta en la estipulación de contratos con colaboradores eventuales.

Sobre la enciclopedia señaló que la puesta a punto de tal producto tardaría un año, período que debía ser empleado «para recoger del ámbito de la cultura las notas más finas, las más destacadas revelaciones, los aconteci-

¹⁵ Ver al respecto CASTELLANO, Philippe. *Enciclopedia Espasa: historia de una aventura editorial*, Madrid, Espasa Calpe, 2000.

mientos caudales» para que tuviese «todo el jugo y frescura de la actualidad, y sean sus estudios no una repetición fría sino una creación palpitante de conocimientos, ideas y matices». Para cumplir tal objetivo, el de lograr esa animación, sugería que «cada colaborador estará atento mientras realiza su trabajo, a la evolución de las ideas y a la revelación de innovaciones en el sector de que se ha encargado».

Antes de detallar el plan general de la Enciclopedia Manuel Sánchez Sarto expuso en su cuaderno las publicaciones, de carácter general, que había que adquirir como material de apoyo y consulta para su elaboración. Eran estas:

- La Enciclopedia Francesa [7-13, rue du Tour] Paris VI
- Les grandes figures de Larousse
- Die neue Hochvolkschule [en azul: Die neue Hochschule]
- The new Era Encyclopedia
- Enciclopedia Britannica. Ultimo anuario 1938 ?
- Bibliographie des sciences sociales. Grandin. 1938.¹⁶
- Informe (1939) del Banco Internacional de Pagos.
- L'activité économique
- Revista del Boerseuverein de Leipzig (singularmente los Verzeichnisse).¹⁷
- Les Livres du Mois
- Nouvelles Littéraires
- Le Temps
- Kölnische Zeitung.¹⁸

Y añade que había que suscribirse a algunas publicaciones de la Sociedad de Naciones y obtener información norteamericana, italiana, rusa y alemana.

A continuación expuso la organización de los 17 volúmenes que tendría la enciclopedia, modificando la idea original que había expuesto días antes en su diario, como señalo a continuación, y que revelaba la concepción de la organización del conocimiento que tenían Manuel Sánchez Sarto y sus colaboradores de Atlante, y las redes de comunicación científica que había creado desde la gerencia de la editorial Labor que había detentado en la década de 1920 y durante la Segunda República española. También expresa

¹⁶ Se refiere a los tres volúmenes de la *Bibliographie générale des sciences juridiques, politiques, économiques et sociales: de 1800 à 1925-1926*, de Aimable Auguste Grandin, cuyo autor actualizaba su obra anualmente con suplementos desde la primera edición de 1926.

¹⁷ Se refiere a los Índices de la Asociación de la Bolsa de Leipzig.

¹⁸ En letra roja se añade: «en México: llevarse de aquí precios».

su afán de ordenar y producir un conjunto de conocimientos y saberes como se manifestó también en la *Encyclopédie* francesa.¹⁹

El primer volumen, de unas 500 páginas, tendría como título «Introducción al estudio de las ciencias» (véase figura 5) y contendría los siguientes capítulos²⁰ : *Conceptos fundamentales. Sistema de las ciencias. – Evolución histórica de los conocimientos científicos.*²¹ – *Historia del libro.*²² – *Organización del trabajo científico* con tres apartados: Arte y técnica del trabajo, Métodos científicos, Investigación.²³ – *Pedagogía [Visión general].*²⁴ – *Los grandes centros mundiales del trabajo científico* con dos apartados: Institutos de investigación y Centros de enseñanza.²⁵ – *La revista científica y la gran prensa mundial.*²⁶

¹⁹ Ver al respecto MARTIN-HAAG, Éliane, ed. *Ordre e production des savoirs dans l'Encyclopédie de Diderot et d'Alembert*, Toulouse, Kairos, revue de la Faculté de Philosophie de l'Université de Toulouse-Le Mirail, 18, 2001, 270 p.

²⁰ Cada uno de esos capítulos tendría entre 125 páginas como el de «Organización del trabajo científico» y 50 páginas como el de «Conceptos fundamentales. Sistema de las ciencias».

²¹ A lápiz Sánchez Sarto añadió como posibles colaboradores de esos capítulos a José Ferrater Mora (Barcelona, 1912-Barcelona, 1991) quien publicaría meses después en ATLANTE la primera edición de su influyente *Diccionario de Filosofía*, como ya he señalado, y entre interrogantes al pedagogo y filósofo catalán Joaquín Xirau Palau (Figueras, 1895-Ciudad de México, 1946). Con otra letra se añadió el nombre del filósofo francés Bergson y a un norteamericano sin determinar.

²² Como posible colaborador se escribió a lápiz, y entre interrogantes, el nombre del bibliotecario Juan Vicens de la Llave (Zaragoza, 1895-México, 1959).

²³ Los encargados de ese capítulo serían el propio Sánchez Sarto y el que fuese su estrecho colaborador en el seminario de Economía de la Universidad de Barcelona Gunter Struck, diplomado en Economía por la Universidad de Hamburgo y huido de la Alemania nazi desde noviembre de 1933. También aparecen en el margen izquierdo los nombres de Challenge y Taylor, que no he podido identificar.

²⁴ Se pensaba asignar ese capítulo a los pedagogos aragoneses Santiago Hernández Ruiz (Atea [Zaragoza], 1901-Valderrobres [Teruel], 1988) y Domingo Tirado (Campillo de Aragón [Zaragoza] 1898-Ciudad de México, 1971), futuros colaboradores de la editorial Atlante.

²⁵ Se pensaba asignar la elaboración de ese capítulo a un tal Lenuitré ?, al ya mencionado Gunter Struck y se añadió con otra letra a José Castillejo (Ciudad Real 1877-Londres 1945), quien había sido poderoso secretario de la Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas (JAE), creada en 1907, y la Fundación Nacional para Investigaciones Científicas y Ensayos de Reforma (FNICER), fundada el 13 de junio de 1931, en los albores de la Segunda República.

²⁶ Esa denominación escrita con lápiz rojo sustituyó a la originaria de «La prensa mundial». Con interrogantes se planteó como posibles colaboradores de ese capítulo a Martín Luis Guzmán (Chihuahua, México, 1887-Ciudad de México 1976), escritor, periodista y diplomático mexicano, pero que había vivido largos años en Madrid, donde fue íntimo amigo de Manuel Azaña, y a los periodistas y escritores Paulino Masip (Granadella [Lérida] 1899-Cholula [México] 1963) y Corpus Barga (Madrid 1887-Lima 1975).

Publicaciones a adquirir de carácter general

- ✓ Enciclopedia Francesa [1913, reed. 1934] tomo III (VI)
- ✓ Las grandes figuras Lavoisier
- ✓ Die neue Hochschulschule [Die neue Hochschule]
- ✓ Die neue Enzyklopädie
- ✓ Enciclopedia Britannica. Última edición 1912:

Bibliografía de ciencias sociales, Gerona - 1938.
Informe (94) del Banco Internacional de Fomento.
Actividad económica.
Resolución de la Comisión de la Sociedad de las Naciones.
En la Ley de la ONU.
Revista de la Historia. Le Temps. (con el nombre de la revista de la ONU).
Confederación. Kulturische Zeitschrift.

Suscripción a algunas publicaciones de la Sociedad de las Naciones.

Información sobre la Enciclopedia.
- Historia.
- La formación de la obra.
- Alemania.

1. Introducción al estudio de las Ciencias. 500 páginas

Conceptos fundamentales, sistema de las ciencias
Evolución histórica de las ciencias científicas

Historia del libro

Organización del trabajo científico
datos y técnica del trabajo
Método científico
Investigación
Productividad [Vista general]

En grandes centros mundiales del trabajo científico.
Institutos de investigación
Centros de enseñanza

La ciencia mundial

50
76
45
125
45
75
25

Figura 5. Índice de contenidos del primer volumen de la *Enciclopedia* diseñada por Manuel Sánchez Sarto.

El segundo volumen estaría dedicado a las Ciencias naturales, título que fue corregido por el de «La vida de la Naturaleza», con unas 525 páginas, en cuya elaboración desempeñaría un papel fundamental Ignacio Bolívar²⁷, el único colaborador que aparecía resaltado con su nombre y apellido. Contendría los siguientes capítulos:²⁸ *El Universo*.²⁹ – *Historia de la Tierra. Geología*.³⁰ – *Cristalografía. Petrografía. Mineralogía*.³¹ – *Biología*³² con dos apartados El

²⁷ Ignacio Bolívar era el líder incuestionable de los naturalistas españoles y padre de Cándido Bolívar. Ambos habían sido fundamentales en la brillante organización y desarrollo del VI Congreso Internacional de Entomología que se había celebrado en Madrid entre el 6 y el 12 de septiembre de 1935.

²⁸ Por regla general los capítulos tendrían 75 páginas, excepto los de Etnografía: 50 páginas, y Demografía: 25.

²⁹ Se pensaba contar para su elaboración con el físico y matemático y destacado militante de Izquierda Republicana Honorato de Castro (Borja [Zaragoza], 1885-México, 1962), cuyo nombre estaba entre interrogantes.

³⁰ Como colaborador de ese capítulo aparece entre interrogantes el destacado geólogo y paleontólogo José Royo Gómez (Castellón de la Plana 1895-Caracas 1961).

³¹ El encargado de ese capítulo sería el cristalógrafo, mineralogista y geoquímico Rafael Candel Vila (Pamplona 1903-Madrid 1976) al que biografíe en el diccionario on line JAEduca <http://ceies.cchs.csic.es/?q=content/candel-vila-rafael>

³² En el margen aparecen los nombres, a lápiz, del botánico, taxónomo y farmacéutico José Cuatrecasas Arumí (Camprodón [Gerona] 1903-Washington 1996), y a tinta el del notable fisiólogo catalán Jesús María Bellido Golferichs (Barcelona 1880-Toulouse 1952).

mundo de las plantas³³ y La vida animal.³⁴ – *Antropología*³⁵ – *Etnografía*.³⁶ – *Demografía*.

El tercer volumen estaría dedicado a la Geografía. Se organizaba en torno a los siguientes capítulos: *El descubrimiento de la Tierra*.³⁷ – *Fisiología y Morfología de la superficie de la Tierra*. – *El clima y sus factores*. *Biogeografía*.³⁸ – *Zonas geográficas de la Tierra* con el apartado Caracterización de las comarcas naturales. – *Geografía de la producción económica* con cinco apartados: a) Los manantiales de energía. b) Centros de producción y mercados de los grandes productos. c) Las grandes zonas industriales. d) Reservas económicas de la tierra y e) Estadística económica. – *Población del globo y su distribución*³⁹ con los apartados a) Ciudades. b) Población rural,⁴⁰ c) Nociones de Geografía humana y d) Folklore. – *Geografía política*.⁴¹ – *La formación, evolución y porvenir de las grandes unidades geopolíticas*. – *Las grandes cuestiones geopolíticas de la actualidad*.⁴²

El cuarto volumen abarcaba la «Actividad económica de la Humanidad» para cuya elaboración se pensaba contar con la colaboración del prestigioso economista norteamericano Wesley Clair Mitchell.⁴³ Ese volumen

³³ Encargado al ya mencionado José Cuatrecasas.

³⁴ Encargado al zoólogo Enrique Rioja Lo Bianco (Santander, 1895-México, 1963), futuro colaborador de Atlante.

³⁵ Se pensaba contar con el apoyo de un autor extranjero, según se señala al margen.

³⁶ Con lápiz rojo se señala «Musée de l'homme».

³⁷ Se añadió con letra roja. Para su elaboración se pensaba contar con el médico e historiador Jaime Cortesão (Ança-Cantanhede, 1884-Lisboa, 1960), que estaba exiliado de la dictadura del Portugal salazarista.

³⁸ El título de ese capítulo es un añadido con letra roja.

³⁹ Esta denominación escrita en roja sustituye a la denominación originaria del capítulo: Las formas de población.

⁴⁰ También se añade en letra roja.

⁴¹ Esta denominación añadida con lápiz rojo sustituye a la originaria de «Descripción de Estados».

⁴² A pie de página se añadió a modo de recordatorio y a lápiz «Atlas Meyer», probablemente un instrumento de consulta que se consideraba útil poseer.

⁴³ Este nombre estaba insertado tras el título del volumen en el centro de la hoja. En el margen izquierdo aparecían 16 nombres, el de una publicación y quince autores —entre los más relevantes de aquella época y del pensamiento económico— como los siguientes: Handb. d. Staatsw., el profesor ruso W. Gelesnoff, el austriaco Othmar Spann (1878-1950), el alemán Walter Weddigen (1895-1978), el alemán exiliado a Estados Unidos George Nikolaus Halm (1901-1984), el austriaco Alfons Dopsch (1868-1953), el alemán Heinrich Sieveking (1871-1945), los británicos Sydney Webb (1859-1947), David Ricardo (1772-1823), Alfred Marshall (1842-1924), el norteamericano Irving Fisher (1867-1947), el ruso Vladimir Ilyich Lenin (1870-1924), el austriaco Friedrich Hayek (1899-1992), el austro-es-

estaba dispuesto en torno a los siguientes capítulos: *La Economía de los pueblos naturales*.⁴⁴ – *El período precapitalista* con cuatro apartados: a) Economía familiar. Esclavismo;⁴⁵ b) La ciudad y su mercado;⁴⁶ c) La división técnica del trabajo: los gremios; d) El pensamiento económico precapitalista. – *La organización económica capitalista*⁴⁷ con siete apartados o subcapítulos: a) Expansión del crédito;⁴⁸ b) El progreso de las comunicaciones: la era de los descubrimientos;⁴⁹ c) La reglamentación económica en los Estados absolutos. Mercantilismo; d) Las grandes empresas coloniales; e) Evolución de la industria: maquinismo y revolución. El espíritu de empresa. Socialismo;⁵⁰ f) hSupercapitalismo e imperialismo;⁵¹ g) Las grandes organizaciones económicas internacionales. La Gran guerra. Economía científica.⁵² – *Autarquía y colectivismo* con tres apartados: a) Nacionalismo económico de la postguerra,⁵³

tadounidense Joseph Schumpeter (1883-1950), el italiano Enrico Barone (1859-1924), el austríaco Ludwig von Mises (1881-1973).

⁴⁴ Se remite en el margen a un volumen de la editorial Labor y a un autor, escrito a lápiz, cuyo nombre no identifico.

⁴⁵ Aparecen en los márgenes como posibles colaboradores de ese apartado los nombres del historiador y político italiano Ettore Ciccotti (1863-1939) y el historiador y político socialdemócrata austríaco Ludwig Moritz Hartmann (1865-1924)

⁴⁶ Se señalan como colaboradores a Claudio Sánchez Albornoz (Madrid, 1893-Ávila, 1984) y las siglas A.H.D. que no identifico.

⁴⁷ Al margen aparece el nombre de Van Dillen que cabe identificar con el historiador económico holandés Johannes Gerard van Dillen (1883-1969).

⁴⁸ Al margen aparece la referencia abreviada de Hwb. d. Bankw, añadiendo a lápiz «Norteamérica».

⁴⁹ Para esta sección contaban con la colaboración del historiador norteamericano Earl J. Hamilton (1899-1989), cuyo importante libro *American Treasure and the Price Revolution in Spain, 1501-1650* había sido publicado por Harvard University Press en 1934.

⁵⁰ Para este apartado se pensaba contar con la colaboración del economista francés Gaëtan Pirou (1886-1946) y del economista y sociólogo alemán Werner Sombart (1863-1941).

⁵¹ Para esta sección se pensaba disponer de textos de Lenin (1870-1924) y de la colaboración del economista sueco Gustav Cassel (1866-1945) y del economista y politólogo británico Harold Laski (1893-1950).

⁵² Para este apartado se contaba con textos y contribuciones del economista alemán Robert Liefmann (1874-1941), del economista y político alemán Walter Rathenau (1867-1922) y del economista y político italiano Francesco Saverio Nitti (1868-1953).

⁵³ El nombre vinculado a este apartado era el de Harold Laski, ya mencionado.

b) Formas actuales de la economía dirigida;⁵⁴ c) El porvenir de la economía colectiva.⁵⁵ - *La coyuntura económica del mundo contemporáneo*.⁵⁶

El quinto volumen estaba dedicado a «La vida jurídica y política de los pueblos».⁵⁷

Constaba de los siguientes capítulos: *El hombre en sociedad*.⁵⁸ - *Las ideas jurídicas y su desarrollo*.⁵⁹ - *Sistema e instituciones del Derecho privado* con dos apartados: a) La familia. b) La propiedad.⁶⁰ - *Instituciones. El Estado*.⁶¹ - *La constitución política de los pueblos*.⁶² - *Las finanzas en los grandes Estados*.⁶³ - *La le-*

⁵⁴ Se contaba para esa sección con textos y contribuciones, entre otros, de la publicación *Cahiers russes*, y del político italiano, vinculado al régimen fascista de Benito Mussolini, Giuseppe Bottai (1895-1959).

⁵⁵ Uno de los posibles colaboradores de esa sección era el filósofo, jurista y economista austríaco Friedrich Hayek (1899-1992).

⁵⁶ Para este capítulo se pensó en contribuciones, entre otros, del economista alemán nacido en Chile Ernst Wagemann (1884-1956), fundador del famoso Institut für Konjunkturforschung de Berlín y del ya mencionado Gaëtan Pirou.

⁵⁷ Como autores inspiradores de ese volumen Sánchez Sarto señaló a lápiz los nombres del jurista y filósofo alemán Rudolf Stammler (1856-1938) y del también jurista alemán, vinculado al Partido Socialdemócrata, Gustav Radbruch (1878-1949).

⁵⁸ Ese título, en letra roja, sustituyó al originario de «Génesis de la idea de derecho». Para su elaboración Sánchez Sarto pensó contar con la colaboración del jurista y filósofo Hans Kelsen (Praga 1881-Berkeley, California 1973) y de los juristas y sociólogos españoles José Xirau (Figueras 1893-Villefranche-sur-Mer 1982) y José Medina Echavarría (Castellón de la Plana 1903-Santiago de Chile 1977) y del jurista y filósofo del derecho hispano-guatemalteco Luis Recasens Siches (Guatemala 1903-Ciudad de México 1977). También para este capítulo y el siguiente planteaba basarse en los estudios del jurista alemán Rudolf von Ihering (1818-1892).

⁵⁹ Este título, en letra roja, sustituyó al originario de «El sentido jurídico de las grandes culturas». Sánchez Sarto pensaba encargar esta sección al historiador del derecho José María Ots Capdequí (Valencia, 1893-Benimodo [Valencia], 1975).

⁶⁰ Introdujo esos dos apartados posteriormente con letra roja. Pensó encargar ese capítulo al jurista, especialista en derecho civil, Demófilo de Buen Lozano (Madrid, 1890-Ciudad de México, 1946) y al también jurista, experto en derecho hipotecario, Luis Fernández Clérigo (Madrid, 1883-Ciudad de México, 1948).

⁶¹ Ese título, en letra roja, sustituyó al originario de «Evolución del Derecho público». Pensaba contar para ese capítulo con la colaboración de Francisco Ayala (Granada, 1906-Madrid, 2009).

⁶² A lápiz se añadió el título de «La coacción. Sistemas penales». Aparecen como posibles colaboradores de ese capítulo los nombres de Mariano Ruiz-Funes (Murcia, 1889-Ciudad de México, 1953), Luis Jiménez de Asúa (Madrid, 1889-Buenos Aires, 1970), Mariano Gómez González (Huerca-Overa [Almería], 1883-Buenos Aires, 1951) y Vicente Herrero Ayllón ¿?, que no he podido identificar.

⁶³ Se pensaba encargar ese capítulo, entre otros, al economista norteamericano Irving Fisher (1867-1947), un pionero de la econometría y al ya mencionado Gustav Cassel.

gislación del trabajo y los seguros sociales.⁶⁴ – *La vida internacional de los pueblos.*⁶⁵ – *Los grandes idearios políticos de la humanidad* que tendría seis apartados: a) Absolutismo y conservatismo;⁶⁶ b) Mesianismo; c) Liberalismo;⁶⁷ d) Socialismo marxista y Comunismo;⁶⁸ e) Sistemas totalitarios; f) Pacifismo⁶⁹ y *La Sociedad de las Naciones.*⁷⁰

El sexto volumen se titulaba «Historia de la Humanidad»⁷¹ Y constaba, en principio, de once capítulos: *Metodología de la Historia.*⁷² – *Prehistoria de la Humanidad.*⁷³ – *Las civilizaciones orientales. – Grecia y Roma.*⁷⁴ – *El Universalismo*

⁶⁴ Entre los colaboradores de ese capítulo Sánchez Sarto pensó, entre otros, en el que había sido catedrático de la Universidad de Granada desde 1919 Gabriel Bonilla Marín (Jaén, 1888-Ciudad de México, 1965), en el político republicano Juan Moles Ormella (Barcelona, 1871-Ciudad de México, 1945) y en el sociólogo y economista alemán Ludwig Heyde (1888-1961) que había publicado en la editorial Labor en 1931 su libro *Compendio de política social*.

⁶⁵ En un principio ese capítulo se iba a titular «La vida internacional del Derecho». Como posibles colaboradores de él se menciona al jurista francés Jean-Paul Niboyet (1886-1952) y a un tal Rovira que no he podido identificar.

⁶⁶ El encargado de esa sección sería Fernando de los Ríos (Ronda, 1879-Nueva York, 1949) al que también pensaba adjudicar Sánchez Sarto el subcapítulo dedicado a los «Sistemas totalitarios».

⁶⁷ Para esa sección Sánchez Sarto pensó en D. Manuel Azaña (Alcalá de Henares, 1880-Montauban, 1940).

⁶⁸ Los encargados de ese apartado serían los ya mencionados José Xirau y Harold Laski.

⁶⁹ Para ese subcapítulo se pensó en la colaboración José Quero Morales (Barcelona, 1905-Sant Pere de Ribes [Barcelona], 1987), catedrático de Derecho Internacional Público y Privado de la Universidad de Sevilla, cátedra que había obtenido en 1935, y destacado profesor de la Universidad de Barcelona, y alto cargo del gobierno de la Generalitat y del gobierno español durante la guerra civil.

⁷⁰ Este capítulo fue añadido a lápiz y se encomendó al jurista Miguel Angel Marín Luna (Benaberre, 1906-Barcelona, 2001), cuya trayectoria vital y su labor en la ONU ha sido recuperada recientemente por JORGE, David. «La solidaridad mexicana como plataforma hacia el mundo: el caso del exiliado español Miguel A. Marín Luna», *Revista Electrónica Iberoamericana*, vol. 10, n.º 1. 2016. Disponible en <http://www.urjc.es/ceib/> [Consulta: 25/01/2020]

⁷¹ En principio su denominación era el de Historia de la cultura.

⁷² Como posibles colaboradores de este capítulo se mencionaba a Rafael Altamira (Alicante, 1866-Ciudad de México, 1951), al sociólogo José Medina Echavarría (1903-1977), ya aludido, y se pensaba en algún colaborador extranjero.

⁷³ Se contaba para su realización con la colaboración de Pedro Bosch Gimpera (Barcelona, 1891-Ciudad de México, 1974).

⁷⁴ Originariamente se iba a denominar Culturas mediterráneas. Aparecen como posibles colaboradores Juan María Aguilar Calvo (Carmona, 1891-Panamá, 1948) y Pedro Aguado Bleye (Palencia, 1884-Bilbao, 1953).

*medieval: el Catolicismo y el Islam. – Viajes y descubrimientos.*⁷⁵ – *El Renacimiento. – La cultura de los Estados absolutos. – América colonial.*⁷⁶ – *El siglo XVIII y la Revolución liberal.*⁷⁷ – *Independencia americana y desarrollo de las Américas. – La génesis del mundo actual. – La gran guerra y sus repercusiones culturales.*⁷⁸ – *Panorama cultural del mundo contemporáneo.- Cronología comparada.*⁷⁹

El séptimo volumen se titulaba originariamente «Evolución lingüística e Historia literaria».⁸⁰ Comprendería tres capítulos: *Origen y formas del lenguaje: la vida gramatical.*⁸¹ – *Caracterización de las lenguas clásicas y de las principales lenguas culturales modernas y Evolución mundial de la Literatura*⁸² con los siguientes apartados: a) El ciclo oriental. b) Las literaturas clásicas. c) Cristianismo e islamismo. d) Formas literarias del Renacimiento. e) Siglo de Oro: los grandes estilos nacionales. f) Neoclasicismo, Romanticismo, Realismo. g) Panorama de la literatura actual.

El octavo volumen era el titulado «Las artes y su evolución».⁸³ Constaba de los siguientes capítulos: *Morfología de las Bellas Artes. – Evolución de las ideas*

⁷⁵ En un principio se iba a denominar «Formación de las grandes nacionalidades, descubrimientos, colonizaciones». Para su elaboración se pensaba en el ya mencionado Jaime Cortesão.

⁷⁶ Este capítulo como el dedicado a las independencias americanas se añaden posteriormente con lápiz rojo, probablemente cuando se decide que la editorial se instalará en el continente americano.

⁷⁷ En principio se escribe Revolución francesa. Se considera adjudicar ese capítulo al historiador francés Pierre Vilar (1906-2003).

⁷⁸ Para este capítulo y los dos siguientes se pensaba contar con algún colaborador extranjero y con un tal Ferrero, que podría ser el periodista y crítico cultural Miguel Pérez-Ferrero (Madrid, 1905-1978).

⁷⁹ En letra roja añadida posteriormente se remite al tomo XIV de la enciclopedia.

⁸⁰ Posteriormente se añade en letra roja «El lenguaje». Se hace constar como asesor de él el nombre de Ramón Menéndez Pidal (La Coruña, 1869-Madrid, 1968).

⁸¹ Se contaba para ese capítulo con la colaboración del filólogo Tomás Navarro Tomás (La Roda [Albacete], 1884-Northampton [Massachusetts], 1979), el latinista y paleógrafo Agustín Millares Carlo (Las Palmas de Gran Canaria, 1893-1980) que había publicado en la editorial Labor en 1929 *Paleografía española: Ensayo de una historia de la escritura en España desde el siglo VIII al XVII* y el también latinista y helenista Pedro Urbano González de la Calle (Madrid, 1879-Ciudad de México, 1966).

⁸² Como posibles colaboradores de ese ambicioso capítulo aparecen escritos a lápiz los nombres de Pedro Salinas (Madrid, 1891-Boston, 1951), José María Quiroga Plá (Madrid 1902-Ginebra, 1955), José Bergamín (Madrid, 1895-San Sebastián, 1983), Carlos Ribas [se refiere a Carles Riba] (Barcelona, 1893-1959), Federico de Onís (Salamanca, 1885-Puerto Rico, 1966) y Jean Cassou (Deusto, 1897-París, 1986).

⁸³ Sustituye ese título al originario de Evolución de las artes.

estéticas con el capítulo El ambiente, las formas, la voluntad artística.⁸⁴ – *El arte de los pueblos primitivos*.⁸⁵ – *Oriente*. – *Arte clásico*.⁸⁶ – *Culturas americanas*.⁸⁷ – *El arte en la Edad Media*. – *El Renacimiento en las artes*. – *Arte colonial americano*.⁸⁸ – *Las grandes escuelas nacionales de pintura*.⁸⁹ – *Clasicismo y romanticismo*. – *Las artes en el siglo XIX*.⁹⁰ – *El arte contemporáneo*.⁹¹ – *Evolución de las formas musicales*.⁹² – *Las grandes figuras del arte musical*.

El noveno volumen estaba dedicado a la «Filosofía». Y Sánchez Sarto lo organizó en torno a seis capítulos: *Las bases del pensamiento filosófico*.⁹³ – *Las grandes escuelas de la Filosofía*⁹⁴ con cinco secciones: a) Filosofía oriental. b) Las escuelas de la Grecia clásica y de Roma. c) Filosofía medieval. d) El Renacimiento en Filosofía. e) Los grandes pensadores modernos. – *Sociología*.⁹⁵ – *Modernas orientaciones del pensamiento filosófico. Psicología y experimentación*. – *Pedagogía*.⁹⁶

⁸⁴ Al margen con lápiz rojo se señala que esos dos primeros capítulos han de ser traducidos.

⁸⁵ Se asigna a José Pijoan (Barcelona, 1881-Lausana, 1963).

⁸⁶ En el margen izquierdo se señala al historiador de arte francés Ely Faure (1873-1937) como posible inspirador de ese capítulo

⁸⁷ Es un añadido posterior escrito con lápiz rojo.

⁸⁸ Se añade posteriormente con lápiz rojo.

⁸⁹ Se asigna a un tal Aguilera que no sabemos si es un muy joven Vicente Aguilera Cerni (Valencia, 1920-2005)

⁹⁰ Se asigna a Ricardo Gutiérrez Abascal, conocido por el seudónimo de Juan de la Encina (Bilbao, 1888-Ciudad de México, 1963).

⁹¹ El responsable de ese capítulo sería el relevante historiador del arte y anarquista alemán Carl Einstein (1885-1940).

⁹² Para ese capítulo Sánchez Sarto pensó en el notable musicólogo Adolfo Salazar Castro (Madrid, 1890-Ciudad de México, 1958).

⁹³ Como colaboradores de este capítulo aparecen los nombres, escritos con distinto tipo de letra y diversos momentos, de José Ortega y Gasset (Madrid, 1883-1955), el ya mencionado Luis Recasens (1903-1977), Joaquín Xirau (Figueras, 1895-Ciudad de México 1946), Rubén Landa (Badajoz, 1890-Ciudad de México, 1978) al que biografié en el diccionario on line JAEeduca: <http://ceies.cchs.csic.es/?q=content/landa-vaz-rub%C3%A9n>; y José Ferrater Mora (1912-1991), ya aludido y Joan Roura-Parella (Tortellá [Gerona] 1897-Middeltown [Connecticut] 1983), cuyos apellidos aparecen escritos de forma confusa.

⁹⁴ Para elaborar ese capítulo se proponía basarse en el Diccionario Schmitt, es decir en el *Philosophisches Wörterbuch* de Heinrich Schmidt, que era el diccionario filosófico de referencia en Alemania.

⁹⁵ Se contaba para ese capítulo con el sociólogo José Medina Echavarría (1903-1977), ya mencionado.

⁹⁶ Se señalan como posibles colaboradores de ese capítulo a los pedagogos, ya aludidos, y futuros colaboradores de Atlante Domingo Tirado (1898-1971) y Santiago Hernández Ruiz (1901-1988), Domingo Barnés (Sevilla, 1879-Ciudad de México, 1940), el brasile-

El décimo volumen tenía como título *El sistema de las Ciencias exactas*⁹⁷ y estaba organizado en torno a cuatro capítulos: *De 1 + 1 a la integral. (Teoría de la Matemática)*. – *Del punto a la cuarta dimensión (Geometría)*. – *Historia del pensamiento matemático*. – *Teoría elemental de la Estadística*.

El undécimo volumen estaba dedicado a las ciencias físico-químicas. Se titulaba «Panorama de la física moderna», contenía al parecer un capítulo general que se pretendía encargar al que había sido desde 1919 catedrático de Acústica y Óptica de la Universidad de Madrid y diputado en las últimas Cortes republicanas por Izquierda Republicana Manuel Martínez-Risco Macías (Orense 1888–París 1954), y otros dos capítulos más específicos: *Las principales características de la Química contemporánea*⁹⁸ e *Historia de las Ciencias físico-químicas*.

El duodécimo volumen tenía como título «Esencia y evolución de la Técnica y Comercio». Estaba organizado en torno a cuatro capítulos: *El trabajo técnico*, para el que se pensaba contar con el ingeniero militar e impulsor de la aeronáutica en España Emilio Herrera (Granada 1879–Ginebra 1967). – *Psicotecnia y orientación profesional*. – *Historia de los inventos* con cinco secciones: a) Resumen pintoresco, hasta la revolución industrial. b) El telar mecánico, la máquina de vapor, el buque a vapor, el ferrocarril, el submarino, el alumbrado eléctrico, la telegrafía. c) Cinematografía. d) Aviación. e) Formas de telecomunicación. – *Evolución del comercio* con dos secciones: a) Las grandes exposiciones contemporáneas. b) Técnicas y procedimientos comerciales. – *Medios de comunicación y transporte*.⁹⁹

ño Lorenzo Filho (Porto Ferreira [Sao Paulo], 1897-Rio de Janeiro, 1970) y el uruguayo Carlos Vaz Ferreira (Montevideo, 1872-1958).

⁹⁷ Para la elaboración de este volumen, poco desarrollado en el cuaderno de Sánchez Sarto, se contaba con la colaboración de «Ras», que era el seudónimo del arquitecto y caricaturista Eduardo Robles Piquer (Madrid, 1910-Caracas, 1993), quien crearía en su exilio mexicano la casa Ras-Martín. Ver al respecto la breve, pero enjundiosa, noticia biográfica efectuada por su hermano en ROBLES PIQUER, Carlos. «Semblanza del arquitecto Eduardo Robles Piquer», *Revista Arquitectura*, 1995, n.º. 303, pp. 67-68.

⁹⁸ Para este capítulo Sánchez Sarto pretendía contar con la colaboración del químico Enrique Moles (Barcelona, 1883-Madrid, 1953), introductor en España de los estudios de química física, y del doctor en Farmacia e Ingeniería química Antonio Madinaveitia Tabuyo (Madrid, 1890-Ciudad de México, 1974), que había dirigido el laboratorio de Química biológica de la JAE.

⁹⁹ Este capítulo se añadió posteriormente con letra roja y se suprimió otro dedicado a La Banca con dos secciones dedicadas respectivamente a los instrumentos bancarios y a la contabilidad comercial.

El décimo tercer volumen era el que contendría el índice alfabético y se publicaría con el Diccionario y como Diccionario. El décimo cuarto agruparía la Cronología y el Atlas. Y el décimo quinto se dedicaría a ofrecer una Enciclopedia del año 1940.

Al margen, el 15 de mayo de 1939, Sánchez Sarto añadió con su lápiz rojo que los dos últimos volúmenes: el XVI y el XVII se dedicarían respectivamente a México y España.

Este ambicioso proyecto cultural revelaba pues la amplitud de las conexiones intelectuales de Sánchez Sarto, no solo con una parte de la elite académica republicana, particularmente la vinculada con la Universidad de Barcelona donde él dirigió un Seminario de Economía en los años republicanos, sino también con numerosos científicos europeos y americanos que, o bien habían colaborado con la editorial Labor, o había leído en el marco de sus responsabilidades empresariales y actividades académicas. También expresaba sus conocimientos y preferencias científicas orientadas fundamentalmente hacia las ciencias sociales, como la Economía y el Derecho y hacia la Historia.

Tras dedicar esfuerzos a planificar los contenidos de la enciclopedia y pensar en la plantilla de sus posibles colaboradores Manuel Sánchez Sarto planteó cuáles serían los criterios para la redacción de los tomos que a su entender eran tres: no presuponer conocimiento alguno; exponer concretamente los problemas, fijando precisamente los datos de manera que era «preferible que la crítica, a lo sumo, quede solo esbozada, para que en definitiva la haga el lector» y subrayar especialmente los métodos de investigación, la bibliografía y la cronología. A propósito de la bibliografía señalaba en una nota a pie de página, escrita en lápiz rojo el 15 de mayo de 1939, que «la editorial cuidará además por su cuenta de reunir y sistematizar por materias la bibliografía especializada».

También expuso cuál era su concepción o «idea» de la Enciclopedia como él la denominó. En su opinión tenía que ser tanto un «panorama actual de la cultura» como una «manifestación de conjunto de la intelectualidad española (fuera de España)». Sus volúmenes – cifra que alternó en sus planes iniciales entre diez y quince para finalmente concebirla como hemos visto líneas atrás en diecisiete – estarían formados por páginas de tres mil letras, con ilustraciones intercaladas y láminas y mapas fuera de texto. Respecto a la orientación de la obra manifestó que debería de ser la siguiente: «autodidáctica, literaria (amenidad): insistencia en las grandes síntesis, en los métodos de trabajo, en la iniciación sobre bibliografía, institutos e investiga-

dores de la respectiva especialidad: subrayar también la historia del sector en cuestión». En cuanto a las condiciones económicas señalaba que la entrega de los materiales se debía de hacer por plazos breves, mensuales o trimestrales, con liquidaciones correlativas, habiendo la posibilidad de hacer correcciones finales al ultimar la obra, según se establecía en el contrato al que dedicaba un apartado específico.

En él enumeró las normas a tener en cuenta en la Enciclopedia al hacer los contratos. Eran las siguientes:

- Entregas y pagos trimestrales. Si se incumplía ese compromiso se rescindiría el contrato por incumplimiento.
- «Contratar número fijo de páginas: solo esas se pagarán: si se entregan más, autorización para resumirlas, si conviene».
- Indicar la conveniencia de aportar fotografías, croquis, dibujos, etc.
- «Reconocer a la Dirección de la Editorial el derecho a sugerir modificaciones [sobre todo de extensión] en los originales, al objeto de dar mayor homogeneidad a la Enciclopedia».

Señaló finalmente que las ilustraciones que se utilizasen tenían que ser patentadas y que había que confeccionar una ficha doble «con vistas a un duplicado de los ficheros de consulta en España», lo que muestra que en esa primavera de 1939 no era consciente de la dimensión y duración de su exilio que sería permanente hasta su fallecimiento.

A MANERA DE CONCLUSIONES

A pesar de que en 1941 el equipo de Atlante aún mantenía la esperanza de editar su enciclopedia sabemos que ese proyecto, en el que puso tanto afán Manuel Sánchez Sarto, no se materializó. Sería una de sus editoriales rivales en México, U.T.E.H.A (Unión Tipográfica Editorial Hispano-Americana) la que sí pudo poner en marcha años después los proyectos concebidos por Sánchez Sarto nada más instalarse en Francia a principios de 1939.

En efecto, en 1950, U.T.E.H.A, en la que desempeñó un importante papel como gerente Estanislao Ruiz Ponsetí tras dejar sus responsabilidades en Atlante, lanzó al mercado un *Diccionario enciclopédico* en dos volúmenes, a los que luego añadiría apéndices, tan apreciado por algunos de sus lectores¹⁰⁰. En él colaboraron como asesores Albert Folch i Pi, en farmacia; Marcel

¹⁰⁰ Ver al respecto AGUSTÍ, 2018, pp. 12-13.

Santaló, en matemáticas y astronomía; Miquel Santaló, en geografía; el antiguo catedrático de Instituto, de Latín, vinculado al PSOE, Juan Sapiña, en letras; el farmacéutico Francesc Carreras Roura, en química¹⁰¹. Y también participaron en él, entre otros, además del mencionado Ruiz Ponseti, Agustín Millares Carlo, Juan Comas, Juan José Domenchina, Lluís Ferran de Pol, Vicenç Guarner, Benjamín Jarnés, Josep M. Miquel i Vergés, Joan Sales y como ilustrador Pedro Calders. Algunos de ellos también fueron autores del catálogo de Atlante como el poeta y crítico literario Domenchina y el artista Calders.

Luego, en 1956, U.T.E.H.A editaría la *Enciclopedia Unión Tipográfica Editorial Hispano-Americana para la juventud* que merecería ser estudiada.

Ahora bien, a pesar de que Sánchez Sarto no vio realizada la propuesta en la que puso tanto empeño para lograr una manifestación de conjunto de la intelectualidad española desterrada, sí consiguió transportar el legado cultural y en particular el científico republicano a través de una doble vía.

Por una parte, a través de la creación a partir de julio de 1940 de un fondo editorial en el que los libros científicos y técnicos ocuparon un destacado papel como podrá comprobar quien consulte su catálogo, reconstruido por Lluís Agustí y por quien firma estas páginas.¹⁰² Los editores, tal y como manifestaron en el informe ya mencionado dirigido a futuros accionistas, cuidaron todos los detalles, de manera que esos libros tienen una bella tipografía, una ilustración profusa y adecuada y una encuadernación agradable. Así en los primeros meses de existencia Atlante publicó, entre otras, las siguientes obras, que enumero según el orden de publicación: *España. El país y los habitantes*, un valioso volumen geográfico del que había sido catedrático de instituto y dirigente de Izquierda Republicana Leonardo Martín Echeverría¹⁰³, y cuya venta en pocos meses llegó a los dos mil ejemplares; *La Ciencia de la Educación* de Santiago Hernández y Domingo Tirado Benedí, editada en octubre de 1940, obra en dos volúmenes de más de 400 páginas cada uno, concebida como una enciclopedia pedagógica y dirigida fundamentalmente a los docentes de la enseñanza primaria y secundaria; la traducción al español efectuada por Ignacio Pi y Suñer de la *Fisiología del Sistema Nervioso* del profesor inglés Fulton, que en tres meses tuvo una venta de mil dos-

¹⁰¹ FERRIZ ROURE, Teresa. *La edición catalana en México*, México, El Colegio de Jalisco- Generalitat de Catalunya-Orfeo Catalá de México, 1998.

¹⁰² AGUSTÍ, 2018, pp. 1086-1097; LÓPEZ-OCÓN, 2013, pp. 151-155.

¹⁰³ LÓPEZ-OCÓN, Leoncio. «Leonardo Martín Echeverría (Salamanca 1894-Veracruz 1958)», en Pedro López López, Pilar Nova Melle, Juan Miguel Sánchez Vigil (eds.), *Talento y exilio. La diáspora del conocimiento*, Sevilla, Punto Rojo Libros, 2019, pp. 107-110.

cientos ejemplares; el *Diccionario de Filosofía* de José Ferrater Mora, cuyas sucesivas ediciones han tenido tanta importancia en el panorama filosófico que piensa en español; *Tecnología textil* de Juan Carreras Palet, que en pocos meses vendió 700 ejemplares; *Cooperativas, talleres, huertos y granjas escolares* de Domingo Tirado Benedi, que también alcanzó muy buena venta según sus editores; *Manual de Aviación* de Alfredo de San Juan y *Navegación aérea* de Enrique Pascual del Roncal, destinados a las numerosas escuelas de aviadores que estaban proliferando en México y otros países hispanoamericanos en los inicios de la década de 1940.

Por otro lado mediante el lanzamiento, a partir de marzo de 1940, de la revista *Ciencia* que en su origen fue una publicación mensual destinada a las ciencias puras y aplicadas, dirigida por Ignacio Bolívar, y coordinada por su consejo de redacción compuesto por Isaac Costero, Francisco Giral y Cándido Bolívar.¹⁰⁴ Se conserva una fotografía del que pudiera ser el momento de su lanzamiento pues aparecen en ella los principales impulsores de esa publicación científica y el staff de la editorial. (véase figura 6). La empresa editorial de Atlante sostuvo la revista hasta 1946, fundamentalmente en su arranque cuando costeó la edición de los siete primeros números con 16 mil pesos mexicanos, como ya expliqué en otro lugar, donde, entre otros documentos, recogí el testimonio de Francisco Giral para quien esa publicación «ha sido la única obra seria, en cuanto a continuidad y calidad, de las cosas colectivas de la emigración».¹⁰⁵

Por tales razones, aunque la enciclopedia que diseñó Manuel Sánchez Sarto, en los inicios de su prolongado exilio no llegó a cuajar, su afán de contribuir a la diseminación de la cultura científica y técnica de la España peregrina¹⁰⁶ sí se llevó a efecto a través de la revista *Ciencia* y de los nume-

¹⁰⁴ Existen diversos trabajos sobre esa publicación. El pionero fue el de CARAPETO, Cristina; PULGARÍN, Antonio; COBOS, José María. «Ciencia. Revista hispano-americana de ciencias puras y aplicadas», *Llull*, vol. 25, 2002, pp. 329-368. Una edición facsímil, en formato pdf, de los 294 números de la colección de esa revista, aparecidos entre 1940 y 1975, están accesibles en: http://www.edaddeplata.org/tierraafirme_jae/revistaciencia/index.html [Consulta 26/01/2020].

¹⁰⁵ LÓPEZ-OCÓN, 2014, pp. 84-86. La cita corresponde a una carta de Francisco Giral a su hermano Antonio fechada el 25 de agosto de 1946 en Ciudad de México. Archivo Histórico Nacional, Fondo José Giral, caja 17, n.º 34, mencionada en la p. 86 de ese texto.

¹⁰⁶ Una selección de sus aportaciones en la bibliografía presentada por PUIG-SAMPER, Miguel Ángel. «La ciencia peregrina», en Manuel Aznar Soler e Idoia Murga Castro (eds.), *1939. Exilio republicano español* (Catálogo de exposición), Madrid, Ministerio de Justicia-Ministerio de Educación y Formación Profesional, 2019, p. 580. A esas referencias bibliográficas se pueden añadir las siguientes contribuciones: DOSIL MANCILLA, Francisco Javier. «Los científicos del exilio republicano español», en Antolín Sánchez Cuervo (coord.), *Las*

rosos libros científico-técnicos que publicó Atlante en sus casi dos décadas de existencia. Así lo reconoció, en cierta medida, quien al solicitar ayuda económica para ampliar la difusión de la revista *Ciencia* sostuvo, en una fecha indeterminada, que «la Editorial Atlante ha hecho un esfuerzo en pro de la Ciencia española extraordinariamente meritorio, por el que habrá de guardársele reconocimiento profundo».¹⁰⁷



Figura 6. Fotografía tomada en México en 1940 en la que aparecen colaboradores de la editorial Atlante y de la revista *Ciencia* como Manuel Sánchez Sarto, Ignacio Bolívar y José Giral, entre otros.

huellas del exilio. Expresiones culturales de la España peregrina, Madrid, Editorial Tébar, 2008, pp. 95-149; GLICK, Thomas F. «La ciencia latinoamericana en el siglo XX», *Arbor*, vol. 142, 1992, pp. 232-252; LÓPEZ-OCÓN, Leoncio. *Breve historia de la ciencia española*, Madrid, Alianza editorial, 2003, pp. 381-390 correspondientes al capítulo «Los efectos de una hecatombe: los científicos de la España peregrina».

¹⁰⁷ Archivo Histórico Nacional, Fondo José Giral, caja 17, n.º 28. Citado en LÓPEZ-OCÓN, 2014, p. 85.

LOS «DE BUEN», OCEANÓGRAFOS ESPAÑOLES EN EL EXILIO

ALBERTO GOMIS. Universidad de Alcalá

La Ciencia encuentra el camino de la verdad, gracias a la incesante y eficaz labor de sus cultivadores.

RAFAEL DE BUEN¹

INTRODUCCIÓN

La cita que figura al frente de este trabajo y que está tomada de un manual de biología escrito por Rafael de Buen Lozano (1891-1966) en el exilio, sintetiza lo que fue el quehacer científico de su familia, por más que las circunstancias, que tuviera que atravesar, fueran adversas. Su padre, Odón de Buen y del Cos (1863-1945) al comienzo del curso 1895-1896 había sido acusado de impartir enseñanzas contrarias al dogma católico y, poco antes, dos de sus textos universitarios, el *Tratado elemental de Geología* y el *Tratado elemental de Zoología*, habían sido condenadas por el Papa León XIII por decreto pontificio de 15 de junio de 1895². Él, su padre y su hermano Fernando (1895-1962) conseguirían reconocimiento internacional como oceanógrafos antes del inicio de la guerra civil. El final de esta, con la derrota militar

¹ BUEN Y LOZANO, Rafael de. *Biología (La Ciencia de la Vida)*. México D. F., Ediciones Minera, 393 pp. La cita en la p. 7.

² GOMIS, Alberto. «Odón de Buen: cuarenta y cinco años de compromiso con la Universidad» *Asclepio*, 63 (2), 2011, pp. 405-430. *Cfr.* p. 418.

republicana, hizo que los tres marcharan al exilio en diferentes momentos y que pasaran por diferentes países en los que debieron acomodar sus conocimientos a los encargos que, en cada uno de ellos, les fueron confiados, procurando siempre, de manera incesante, el avance de la Ciencia.

En este trabajo, además de exponerse las peripecias vitales a la que debieron enfrentarse cada uno de ellos a partir de 1939, se profundiza en la nueva orientación que Rafael y Fernando debieron dar a sus trabajos científicos en los países americanos que les acogieron y que les hicieron granjearse, de nuevo, un gran prestigio.

LA OCEANOGRAFÍA EN ESPAÑA CONSOLIDACIÓN Y DESARROLLO

La consolidación de la oceanografía en España se gestó en las primeras décadas del siglo xx³. En aquellos momentos se asistió a una pugna por el control de la biología marina en nuestro país entre Ignacio Bolívar (1850-1944), director del Museo Nacional de Ciencias Naturales, y el ya mencionado Odón de Buen y del Cos, quien fue catedrático de Historia Natural en la Universidad de Barcelona hasta 1911 y de Mineralogía y Botánica en la de Madrid, a partir de esa fecha.

Sería gracias al impulso dado por Odón de Buen el que por R. D. de 17 de abril de 1914 (*Gaceta de Madrid*, 18-IV-1914) se creara el Instituto Español de Oceanografía (IEO). En el Instituto se integraron la Estación de Biología Marina de Santander, fundada en 1886 con dependencia de la Universidad de Valladolid; el Laboratorio de Porto Pi (Mallorca), que había creado Odón de Buen en 1906; la Estación de Málaga; y dos nuevos laboratorios, en Vigo y Santa Cruz de Tenerife.

En el momento de la creación del IEO, Odón de Buen contaba cincuenta y un años de edad. Casado con Rafaela Lozano, el matrimonio había tenido seis hijos, todos ellos varones: Demófilo, nacido en 1890 (jurista); Rafael, en 1891 (Ciencias Naturales); Sadi, en 1893 (Medicina); Fernando, en 1895 (Ciencias Naturales); Eliseo, en 1899 (Medicina) y Víctor, en 1902 (Ingeniero Industrial).

A partir de la creación del IEO, la disciplina logró un importante desarrollo en España. A este desarrollo contribuyeron de manera significativa, como ya hemos señalado en la introducción, el propio Odón de Buen, que

³ PÉREZ-RUBÍN, Juan (ed.). *100 años investigando el mar. El Instituto Español de Oceanografía en su Centenario (1914-2014)*. Madrid, Instituto Español de Oceanografía, 2014, 500 pp.

fue el director, así como sus hijos Rafael de Buen Lozano y Fernando de Buen Lozano, que fueron jefes de sección en el Instituto y que realizaron una fecunda actividad publicista.⁴

La interrupción que sufriría el desarrollo de la oceanografía, sería una consecuencia más de la terrible guerra civil que asoló España entre 1936 y 1939. Finalizada la contienda, los tres científicos, muy comprometidos con los ideales de la República, debieron marchar al exilio. El nuevo Régimen procedió a darlos de baja en el Instituto Oceanográfico. De ahí que, en el *Diario Oficial de la Marina* correspondiente al 23 de junio de 1940, se transcribiera la orden de 19 de enero de 1940 por la que quedaban separados del servicio, en cumplimiento de lo preceptuado por la Ley de 10 de febrero de 1939, y por no haberse presentado hasta esa fecha en sus destinos, ni a las Autoridades nacionales, los cinco funcionarios del Instituto Español de Oceanografía que se relacionaban, en dicha orden de bajas, y que fueron los siguientes: Don Odón de Buen y del Cos, Director; Don Rafael de Buen y Lozano, Subdirector y Jefe del Departamento de Oceanografía; Don Fernando de Buen y Lozano, jefe del Departamento de Biología; Don Olimpio Gómez Ibáñez, Ayudante del Departamento de Química y Doña Matilde Lafín Drumm, Auxiliar de Oficinas.⁵

ODÓN DE BUEN

A los pocos días de iniciada la Guerra Civil, Odón de Buen, próximo a cumplir los 73 años, fue encarcelado en Palma de Mallorca. En prisión debió conocer el fusilamiento de su hijo Sadí en Córdoba, en los primeros días de septiembre de 1936. Luego de un año encarcelado, Odón de Buen obtuvo la libertad el día 9 de agosto de 1937. En el puerto de Valencia fue canjeado por María del Carmen Primo de Rivera y Sáenz de Heredia, hermana de José Antonio y de Pilar Primo de Rivera, el primero fundador de Falange, la segunda lo sería de la Sección Femenina. Los tres eran hijos del dictador Miguel Primo de Rivera, una de cuyas hermanas, María Jesús, también entró en el canje.⁶

⁴ PELAYO, Francisco. «La etapa científica española de los biólogos Rafael y Fernando de Buen Lozano», en: Gerardo Sánchez Díaz y Porfirio García de León (coords.), *Los científicos del exilio español en México*, Morelia, Michoacán, México, UMSHN, Instituto de Investigaciones Históricas: Sociedad Mexicana de Historia de la Ciencia y de la Tecnología: Sociedad Española de Historia de las Ciencias y de las Técnicas, 2001, pp. 409-441.

⁵ INSTITUTO OCEANOGRÁFICO. Bajas [Orden de 19 de enero de 1940]. *Diario Oficial de la Marina*, 33 (19) (23 de junio de 1940), p. 94.

⁶ CALVO ROY, Antonio. *Odón de Buen: toda una vida*. Zaragoza, Ediciones 9, 2013, 276 pp. Cfr. p. 227.

Odón, con Rafaela y algunos de sus nietos, a los que querían librar de los horrores del bombardeo, residirían en Cataluña hasta la caída de la República,⁷ de allí marcharían a la localidad francesa de Banyuls-sur-Mer (donde fallecería su esposa el 3 de octubre de 1941) y, más tarde, a Toulouse. El 14 de abril de 1942 embarcaron, en el puerto de Marsella, con rumbo a Casablanca, Odón, su nuera Paquita –la mujer de Rafael–, su nieto Pedro, así como la mujer de este y un hijo de ambos⁸. La travesía de Casablanca al puerto de Veracruz se efectuó en el trasatlántico *Nyassa*, arribando al puerto mexicano el 22 de mayo de 1942⁹.

Odón de Buen pasó a residir en Morelia, donde se encontraba Fernando, con su hija y la viuda de Sadí, así como los 4 hijos de esta. Desde un primer momento, su preocupación fue contribuir a la economía familiar, para lo que proyectó publicar un par de libros. Uno de ellos, que debería haber llevado por título *Las Ciencias naturales en España y América*, era una puesta al día sobre de un tema al que muchos años antes había dedicado una sesión en el Ateneo de Madrid y sobre el que había dejado bastantes páginas escritas en su *Historia Natural* que, en edición popular, se había publicado a finales del siglo XIX. El segundo, *Un año preso en Mallorca*, narraría las terribles vicisitudes por la que tuvo que pasar en su encarcelamiento. Ninguno de los dos vio la luz.

En abril de 1943 se instala en el D. F. Sus problemas de visión se van agravando en los meses siguientes, hasta que es intervenido de cataratas por el Dr. Manuel Márquez Rodríguez, otro exiliado español. El 18 de noviembre, de ese año, al cumplir los 80 años de edad, escribe el siguiente testamento:

A mis hijos, cuando yo muera.

Escribo estas líneas al cumplir los ochenta años. Persisto en mis ideas librepensadoras de siempre. Desde muy joven he vivido fuera de toda comunidad religiosa y en un feliz hogar librepensador os habéis educado. Enterradme civilmente. Si a última hora la pérdida de razón o cualquier otro acto de fuerza me arrancara declaraciones contrarias no las respetéis; ni representará mi voluntad consciente y libre.

⁷ BUEN, Odón de. «En Cataluña hasta la caída de la República», en: *Mis memorias (Zuera, 1863 – Toulouse, 1939)*. Zaragoza, Institución «Fernando El Católico», 2003, pp. 487-492.

⁸ CALVO ROY, Antonio, 2013, p. 247.

⁹ Gobierno de España. Ministerio de Cultura y Deporte. Portal Movimientos migratorios iberoamericanos. Ficha Odón de Buen y del Cos.

Que mis restos reposen, si es posible, al lado de los de vuestra santa madre. Murió fuera de toda religión positiva y se enterró civilmente. Nuestra religión se cifraba en una gran rectitud de conciencia, en el culto del bien, de la familia, de la ciencia, de la libertad, de la justicia y del trabajo. Hicimos todo el bien que nos fue posible; no hicimos a sabiendas mal a nadie.

Si se recupera algo de lo que nos han arrebatado brutalmente, repartióslo como buenos hermanos. Todo lo que ha sido de vuestros padres, poco o mucho, es vuestro. Así pensaba también vuestra madre,

Guardad siempre el recuerdo de vuestro mártir hermano Sadí. Era bueno y sabio.

Os bendice amorosamente vuestro padre.

Firma de Odón de Buen y del Cos

En México D. F., 18 de noviembre de 1943¹⁰

También, a finales de ese año, se publica en Buenos Aires, por el Patronato Hispano-Argentino de Cultura, su *Síntesis de una vida política y científica*, libro de cien páginas que advierte no ser una síntesis completa, por faltar, en él, algunos discursos, principalmente políticos, que no había podido encontrar en México¹¹. En la «Advertencia previa», afirmaba no tener nada que rectificar de lo esencial y se ratificaba, a los ochenta años, en sus ideales, para presentar un balance muy preciso de su labor en la oceanografía en España:

Mis innovaciones científicas en España, sobre todo la fundación, organización y funcionamiento del Instituto Español de Oceanografía, que tan sólidos prestigios ha logrado; el atrevimiento de haber creado en mi país una rama científica nueva, me produjo graves disgustos. Los envidiosos, los impotentes, los holgazanes, bien apoltronados en Academias, Universidades y Consejos oficiales, desataron contra mi todo género de asechanzas, que nada me importaban, aunque me sirvieron de molestia, y nada lograron. Cuando se pudieron enterar de mi obra, tenía ya raíces mundiales muy hondas.¹²

¹⁰ BUEN, Odón de. «Testamento de Odón de Buen», en: *Mis memorias (Zuera, 1863–Toulouse, 1939)*. Zaragoza, Institución «Fernando El Católico», 2003, p. 507.

¹¹ BUEN, Odón de. *Síntesis de una vida política y científica*. Buenos Aires, Publicaciones del Patronato Hispano-Argentino de Cultura, 1943, 98 pp.

¹² BUEN, Odón de, 1943, p. 6.

Al año siguiente, 1944, publicó un artículo en la revista *Ciencia*, la revista que reunió a los científicos españoles en torno a Ignacio Bolívar. Apareció, dicho trabajo, en el volumen 5 con el título «La oceanografía y los temblores de tierra». Debajo de este, y de su nombre, se hacía constar: «Catedrático jubilado de Biología general en la Universidad de Madrid. Ex-Director del Instituto Español de Oceanografía».¹³ Es un trabajo donde vuelve a aferrarse a la teoría orogénica para explicar el origen de los terremotos, como ya había hecho en 1890 en su Tratado de Geología. Comenta que, aunque se trata de una teoría vieja, las últimas investigaciones venían a reforzarla.¹⁴

Falleció en el Sanatorio Español, el 3 de mayo de 1945, con 81 años de edad y sin haber llegado a completar el tercer año de estancia en suelo mexicano. En la revista *Ciencia*, Cándido Bolívar escribe su necrológica, una necrológica algo distante, en el que se le presenta como: «un distinguido especialista de los problemas relativos al mar» y del que señala que «estuvo durante largos años al frente del Instituto Español de Oceanografía», sin aclarar cómo fue esa labor al frente del IEO.¹⁵

FERNANDO DE BUEN

Quien más siguió la huella de su padre –en opinión de Francisco Giral– fue Fernando de Buen, que se especializó en Biología marina, ictiología y pesca.¹⁶ Durante la guerra, participó activamente en el frente, primero en la Sierra, luego en Pozuelo, El Pardo, Guadalajara y Ejército del Este. Fue Jefe de estado mayor del XXI Cuerpo del Ejército Republicano. El 1 de mayo de 1938, en escrito dirigido al Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes solicita la prórroga por otros ocho años del cargo de Profesor Auxiliar de la facultad de Ciencias adscrito a la asignatura de «Complementos de Biología» en la Facultad de Ciencias de la Universidad Central.¹⁷

Llegó a México, por el puerto de Veracruz el 18 de julio de 1939. Según consta en su ficha de migración, fue «Aceptado en calidad de asilado políti-

¹³ BUEN, Odón de. «La oceanografía y los temblores de tierra». *Ciencia*, 5 (1), 1944, pp. 12-16.

¹⁴ BUEN, Odón de, 1944, p. 12.

¹⁵ BOLÍVAR, Cándido. «Odón de Buen 1863-1945». *Ciencia*, 6, 1945, pp. 310-312.

¹⁶ GIRAL, Francisco. *Ciencia española en el exilio (1939-1989. El exilio de los científicos españoles)*. Barcelona, Anthropos, 1994, 395 pp. La referencia en la p. 157.

¹⁷ Archivo General de la Administración. Educación y Ciencia. Caja, 1046.

co como inmigrante por un año». ¹⁸ Marchó a Morelia, concretamente a Michoacán, donde el Presidente Lázaro Cárdenas, por recomendación de Enrique Beltrán, quería que Fernando impulsara la Estación Limnológica de Pátzcuaro, creada un año antes y dirigida por Manuel Zozaya Collada. Uno de sus primeros trabajos que realizó allí, que titularía «Sobre una colección de peces de los lagos de Pátzcuaro y Cuitzeo», lo publicó en las páginas de *Ciencia*. ¹⁹ También trabajaría para la Universidad Michoacana, donde llevaría a cabo una incesante labor en docencia y realizaría fructíferas investigaciones «que alcanzarán proyección no sólo al interior de la Institución, sino también en otras regiones del país y del mundo». ²⁰

Fernando de Buen sólo trabajaría cuatro años en la Estación Limnológica de Pátzcuaro. Javier Dosil ha señalado como, entre otras aportaciones, son notables las que llevó a cabo sobre el pescado blanco, aportaciones que agrupa en tres tipos: taxonómicas, biológicas y biogeográficas. En taxonomía propuso nuevas variedades y cuestionó «con intuición» la presencia de *Chirostoma humboldtianum*, que había sido apuntada por diversos autores. Dentro de las aportaciones biológicas, llevó a cabo las primeras investigaciones sobre la alimentación del pescado blanco a partir del estudio de su contenido estomacal. Y de las biogeográficas, el estudio de la distribución de los peces en todo el lago, sus nichos y su comportamiento biológico. ²¹

En 1943 fue nombrado jefe del Gabinete de Biología del Colegio de San Nicolás de Hidalgo. Al poco tiempo, y por los graves conflictos políticos surgidos en la Universidad Michoacana, se vio forzado a abandonar esta Universidad, como también le ocurrió al farmacéutico español exiliado Juan Xirau. Ambos habían reclamado al Rector, por carta, el pago de sus emolumentos, que no venían recibiendo desde hacía bastante tiempo. Santiago Sánchez Carrillo, investigador del madrileño Museo Nacional de Ciencias

¹⁸ Gobierno de España. Ministerio de Cultura y Deporte. Portal Movimientos migratorios iberoamericanos. Ficha Fernando de Buen y Lozano.

¹⁹ BUEN, Fernando de. «Sobre una colección de peces de los lagos de Pátzcuaro y Cuitzeo». *Ciencia*, 1 (7), 1940, pp. 306-308.

²⁰ GARCÍA DE LEÓN, Francisco Javier. «La contribución del Dr. Fernando de Buen Lozano a la Ictiología en Michoacán», en: Gerardo Sánchez Díaz *et al.*, *Ciencia y Tecnología en Michoacán*, Morelia, Michoacán, México, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 1990, pp. 131-156. *Cf.* p. 131.

²¹ DOSIL MANCILLA, Francisco Javier. «El pescado blanco en la encrucijada. Una mirada desde la historia de las ciencias», en: Enrique Florescano y Gerardo Sánchez Díaz (coords.), *El pescado blanco en la historia, la ciencia y la cultura michoacana*, Morelia, Michoacán de Ocampo, México, Gobierno del Estado de Michoacán, Secretaría de Cultura: UMSHN, Instituto de Investigaciones Históricas, 2017, pp. 59-91. *Cf.* pp. 72-74.

Naturales, sospecha que Fernando de Buen no llegara a percibir sueldo alguno por su trabajo en la Universidad Michoacana.²²

Fernando de Buen fue contratado por el gobierno de Uruguay en 1946, concretamente para su incorporación al Servicio Oceanográfico y de Pesca (S.O.Y.P.), organismo que se había creado el año anterior. Se encargó a Fernando la organización del Departamento Científico y Técnico, al tiempo que asumió la dirección del Museo Oceanográfico Dámaso Antonio Larrañaga, que dependía del mismo organismo. Su actividad en el país charrúa se extendió a la Universidad de la República UDELAR, donde impartió cursos de Hidrobiología y Protozoología, y al Museo Nacional de Historia Natural de Montevideo, donde colaboró en el área de Ictiología.²³ En Uruguay pudo retomar las investigaciones marinas, llevando a cabo notables investigaciones, como las que se interesaron por el tiburón vitamínico²⁴ y por la oceanografía frente a las costas de Uruguay.²⁵

En 1952 entró en contacto con la delegación de la Organización de las Naciones Unidas para la Agricultura y la Alimentación (FAO) en Santiago de Chile. Debió de mediar, en ello, el biólogo pontevedrés Bibiano Fernández Osorio Tafall, con quien había colaborado antes de la guerra y con quien había compartido ideales republicanos. Osorio Tafall, que había ingresado como funcionario en las Naciones Unidas en 1958 y estaba destinado en Santiago de Chile, invitó a Fernando de Buen a colaborar en la creación del primer Centro Latinoamericano de Capacitación Pesquera, que auspiciarían, además de la FAO, los gobiernos de Chile y México. A raíz de esto, fue nombrado supervisor de los cursos de la Universidad Técnica Federico Santa María de Valparaíso, en Chile.²⁶

La Universidad de Chile contrató a Fernando de Buen en 1957, con el encargo realizar investigaciones ictiológicas en las instituciones universitarias

²² SÁNCHEZ CARRILLO, Salvador. «Los Oceanógrafos Españoles en el Exilio: la familia de Buen y sus Aportaciones a la Ciencia Española y Mexicana», en: Hugo L. López y otros (recopiladores). *Fernando de Buen. Ictiólogo Iberoamericano*. La Plata, Argentina, ProBiota (Serie Documentos n.º 40) – FCN y M,UNLP, 2015, pp. 40-76. Cfr. p. 64.

²³ NION, Hebert. «Dr. Fernando De Buen y Lozano su paso por la República Oriental del Uruguay», en: Hugo L. López y otros (recopiladores). *Fernando de Buen. Ictiólogo Iberoamericano*. La Plata, Argentina, ProBiota (Serie Documentos n.º 40) – FCN y M,UNLP, 2015, pp. 10-19.

²⁴ BUEN, Fernando de: «El tiburón vitamínico». *Revista de las Facultades de Humanidades y Ciencias*, 7, 1951, pp. 87-116.

²⁵ BUEN, Fernando de: «La Oceanografía frente a las costas de Uruguay». *Anales del Museo de Historia Natural de Montevideo*, 2ª serie, 6 (1), 1953, 37 pp.

²⁶ SÁNCHEZ CARRILLO, Salvador, 2015, p. 65.

(Centro de Investigaciones Zoológicas de la Universidad y Estación de Biología Marina de Montemar). Llevó a cabo, entonces, la revisión de diferentes grupos de peces de Chile, empleando para ello el material que se conservaba en la Sección de Hidrobiología del Museo Nacional de Historia Natural y en la Estación de Biología Marina de Montemar. Fruto de ello son muchos trabajos, valga como ejemplo el que dedicó a los peces de la familia Clinidae²⁷. Entre las múltiples actividades que asumió en esta etapa, desempeñó la presidencia de la Comisión Nacional de Biología Pesquera, desde la creación de esta. Actividades que se vieron interrumpidas por el accidente de tráfico que puso fin a su vida, en Valparaíso, el 6 de mayo de 1962.²⁸

RAFAEL DE BUEN

Al comienzo de la guerra civil Rafael de Buen fue miliciano y presidió el Comité del Frente Popular en la Colonia de la Cruz del Rayo de Madrid. Ingresó en el Partido Comunista de España y se incorporó al Estado Mayor del Ministerio de la Guerra, desde donde, en 1937, le enviaron a uno de los cuerpos de ejército de tierra de la Sierra de Madrid.²⁹ Ese año se separó de su esposa, Francisca López de Heredia, *Paquita*, con la que había tenido cuatro hijos, y se unió sentimentalmente con Matilde Lafín, amiga de la familia que, ya hemos dicho, era auxiliar en el IEO. A partir de ese momento, la relación con sus hijos va a ser mínima. Tan solo su hija mayor, Rafaela de Buen López de Heredia (1921-2016), va a mantener alguna correspondencia epistolar con él (una o dos cartas por año), una correspondencia que en parte desvelará al historiador guatemalteco Arturo Tarazena Arriola en julio de 2014.³⁰ Rafaela de Buen, que con el tiempo sería escritora y talle-rista, en su *Teselas para un mosaico* desvela como, tiempo después de la muerte de su padre, visitó la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, donde su padre enseñó hasta el último día, y el cementerio donde le enterraron, en el que debieron de buscarle a ciegas por no existir registro en el mismo. En esas mismas páginas y en verso, se lamenta:

²⁷ BUEN, Fernando de. «Fauna chilena. Peces de la familia Clinidae» *Montemar*, 2, 1962, pp. 53-90.

²⁸ N. B. N. [Nibaldo Bahamonde Navarro] «Don Fernando de Buen Lozano (1895-1962)». *Museo Nacional de Historia Natural. Noticiero mensual*. Santiago (Chile), 6 (70), 1962, pp. 1-8.

²⁹ TARACENA ARRIOLA, Arturo. «Rafael de Buen Lozano: el periplo americano de un exiliado republicano español». *Cuadernos Intercambio sobre Centroamérica y el Caribe*, 12 (2), julio-diciembre 2015, pp. 103-118. *Cfr.* p. 106.

³⁰ TARACENA ARRIOLA, Arturo, 2015, p. 105.

Treinta años de tu vida, de mi vida
Con sólo siete días compartidos³¹

Se refiere a los pocos días que Rafaela visitó a su padre en Caracas, cuando este se encontraba en Venezuela, «a él nada más». Sus hermanos nunca quisieron saber nada de su padre.³²

Antes de la caída de Madrid, Rafael –como muchos dirigentes comunistas– marchó a Valencia. De Valencia a Alicante, de cuyo puerto partió el 28 de marzo de 1939, en el *Stanbrook* -buque británico- con destino al puerto argelino de Orán, donde arriban dos días más tarde. Por lo que se desprende de la correspondencia que conservaba su hija, en Oran debió permanecer, al menos, hasta abril de 1940. De allí partiría al continente americano, tal vez vía México, si bien el 5 de julio de 1940 entró en Nicaragua. Al mes siguiente comenzó a trabajar en el Ministerio de Instrucción Pública de esta República centroamericana, como subdirector del Instituto Nacional de Oriente y profesor de Historia Natural. Le comentó a su hija Rafaela, en carta que le envía el 26 de agosto de ese año, como el país carecía de recursos y que el sueldo que percibía no era más que el justo para vivir.³³ Fruto de los estudios que llevó a cabo en Nicaragua es su trabajo *El Gran lago de Nicaragua y su estudio* que se publicó en Managua al año siguiente.³⁴

A mediados de 1941 ya había marchado a Costa Rica, concretamente a San José de Costa Rica donde trabajó en la Universidad, impartiendo «Biología» en la Facultad de Ciencias, y en el Ministerio de Salubridad, en uno de cuyos laboratorios se dedicó al estudio de los alimentos. Por el tono de la correspondencia que remite a su hija Rafaela, no hay duda de que allí se encontró más contento que en Nicaragua: «Tengo los dos cargos, puedo vivir con cierta tranquilidad y desde luego mucho mejor que en Granada».³⁵

De las publicaciones que produjo, en estos años que estuvo Costa Rica, podemos citar *Nutrición humana y los problemas que plantea* (1943) y «Bases de una política de alimentación», se trata de un informe que elevó al Consejo de Nutrición de la Secretaría de Salubridad Pública y Protección Social de Costa Rica (*Salud*, VI, n.º 10-12, San José de Costa Rica, 1941).³⁶

³¹ BUEN, Rafaela de. *Téscelas para un mosaico*. Santiago de Chile, Chile, RIL editores, 171 pp. Cfr. pp. 89-90.

³² TARACENA ARRIOLA, Arturo, 2015, p. 111.

³³ TARACENA ARRIOLA, Arturo, 2015, p. 108.

³⁴ BUEN, Rafael. *El Gran lago de Nicaragua y su estudio*. Managua, Nicaragua, s.e., 1941.

³⁵ TARACENA ARRIOLA, Arturo, 2015, p. 109.

³⁶ GIRAL, Francisco, 1994, p. 157.

En 1944 debió marchó a México, donde durante algún tiempo —no mucho— trabajó como asesor del Ministerio de Marina. Ese año publicó en Ediciones Minerva, con sede en México D. F., *Biología (La Ciencia de la Vida)*. Entre los cargos que figuran debajo de su nombre, en la cubierta de la obra, se apunta el de profesor de Biología de la Universidad de San José (Costa Rica), lo que nos hace pensar que desarrolla el temario que impartió en aquella Universidad. Se trata de la obra de la que extraíamos una cita al comienzo de nuestro trabajo, y con la que, huyendo de tecnicismo, Rafael de Buen trató de divulgar los progresos de la biología a nivel de los últimos descubrimientos.³⁷

Al año siguiente, 1945, llegó a Guatemala, donde se estableció por una buena temporada. En la Universidad de San Carlos, fue Jefe de investigaciones químico-biológicas. Continuó su labor publicista, con obras como *El hombre a través de la Biología (Ensayo de una Biología humanista)* publicado por la Editorial del Ministerio de Instrucción Pública en 1953.

De Guatemala se vio obligado a exiliarse, de nuevo, tras el golpe de Estado que derrocó el 27 de junio de 1954 al presidente Jacobo Arbenz. Antes, debió permanecer dos meses refugiado en la Embajada de México, junto con su compañera Matilde Lafín, hasta que pudieron partir a México. El 14 de septiembre de 1954, ya desde México, escribe a su hija, y le da pormenores:

Tuve que abandonar mi casa precipitadamente dejándome todo lo que tenía, de manera que ahora me toca empezar de nuevo y rehacer mi vida. Espero tener suerte y poder arreglar las cosas satisfactoriamente.³⁸

A los pocos meses, concretamente el 14 de febrero de 1955, coincidiendo con la visita del entonces vicepresidente estadounidense, Richard Nixon, a Guatemala el gobierno llevó a cabo una quema pública de «literatura soviétizante» delante del palacio Nacional. Entre el material que fue pasto de las llamas, las bibliotecas de tres republicanos españoles, la del editor Bartomeu Costa-Amic, la del doctor Antonio Román Duran y la de Rafael de Buen Lozano.³⁹

Pero la altura a que se encuentra la ciudad de México D. F. no va bien a la salud de Rafael de Buen, por lo que decide partir para Venezuela a fi-

³⁷ BUEN, Rafael de, 1944, p. 8.

³⁸ Carta de Rafaela de Buen a su padre Rafael de Buen, fechada en México el 14 de septiembre de 1954, que se encontraba en el Archivo Personal de Rafaela de Buen y que se reproduce en TARACENA ARRIOLA, Arturo, 2015, p. 114.

³⁹ TARACENA ARRIOLA, Arturo, 2015, p. 115.

nales de 1958. De allí le llegó el encargo de impartir clases en la Universidad Nacional de Caracas, así como de reorganizar los estudios marinos y de pesca en el país. Incluso, existía la perspectiva de crear un Instituto de la Reforma Agraria, en el que pensaba que podría tener gran protagonismo, por haber trabajado en Costa Rica y en Guatemala en trabajos de producción.⁴⁰ Es en la etapa venezolana cuando, apenas por una semana, recibe la visita de su hija Rafaela.

Vuelve a México en enero de 1962, ahora para establecerse en la ciudad de Morelia, donde es contratado por la Universidad Michoacana como profesor de carrera «A» y donde se le encomienda el diseño del plan de estudio que debía regir el plan de estudios de la licenciatura de Biología en la Facultad de Altos Estudios «Melchor Ocampo». Impartió clases en el Colegio de San Nicolás; «Hormonología y Vitaminología» en la Escuela de Químico-Farmacobiología; «Biología y Fisiología» en la Escuela de Enfermería; «Fundamentos de Biología» y «Fisiología Vegetal» en la Facultad de Altos Estudios «Melchor Ocampo», donde también se ocupó de los seminarios de Historia y Filosofía de la Ciencia.⁴¹

Gerardo Sánchez Díaz ha destacado la labor de Rafael de Buen como director de la Facultad de Altos Estudios, donde participó en la fundación de la revista *Ciencia y Sociedad. Revista de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo* y el impulso que dio a la investigación, con la creación de diversos centros de investigación y promoviendo un estudio monográfico de la región lacustre de Pátzcuaro. No descuidó, en estos años, la labor publicista, que se plasmó en una veintena de trabajos, que atendieron, principalmente, a la divulgación científica y a los problemas de la educación superior.⁴² Entre los primeros, mencionar el titulado «El descubrimiento de América y los descubrimientos científicos».⁴³ De los segundos, su reflexión sobre el «Papel de la Universidad».⁴⁴

También, dentro de la labor publicista que desarrolla en esta etapa, figura el prólogo que redactó para una edición de *El Origen de las especies* de la editorial Grijalbo, editorial mexicana fundada por el exiliado español Juan

⁴⁰ TARACENA ARRIOLA, Arturo, 2015, p. 115.

⁴¹ SÁNCHEZ DÍAZ, Gregorio. «Rafael de Buen Lozano. Ciencia y conciencia en el exilio republicano español, 1940-1966» *Revista Inclusiones*, 5 (4), 2018, pp. 256-277. *Cfr.*, p. 261.

⁴² SÁNCHEZ DÍAZ, Gregorio. 2018, pp. 261-271.

⁴³ BUEN, Rafael de. «El descubrimiento de América y los descubrimientos científicos» *Ciencia y Sociedad. Revista de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo*, 1, 1962, pp. 71-73.

⁴⁴ BUEN, Rafael de. «Papel de la Universidad» *Ciencia y Sociedad. Revista de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo*, 1, 1962, pp. 71-73. 9, 1965, pp. 6-7 y 15.

Grijalbo. En este texto, que se ha reproducido numerosas veces, no solo por la editorial mexicana, sino también por la editorial española Bruguera, se destaca como *El origen de las especies* no había perdido ninguna actualidad, a pesar de los años que habían transcurrido desde su publicación.

Parece evidente que tras la quema de su biblioteca en Guatemala, debió iniciar la formación de esta por tercera vez. Una biblioteca que tras su fallecimiento, acaecido en Morelia el 31 de mayo de 1966, no debió de conservarse íntegra, pues quien esto escribe tuvo la oportunidad de adquirir un volumen en Morelia, con la firma de Rafael de Buen, durante la celebración del primer Simposium Internacional México-España de Historia de la Ciencia, que tuvo lugar en el Instituto de investigaciones Históricas de la Universidad Michoacana los días 26 y 27 de agosto de 1996. El volumen en cuestión es *Précis de microscopie* de M. Langeron.⁴⁵

CONCLUSIONES

De este repaso a la labor desarrollada por Odón de Buen y sus hijos Fernando y Rafael en los diferentes países que les acogieron, pueden señalarse algunas conclusiones:

La primera de ellas es que, tras el exilio, ninguno de los tres científicos pudo volver a España. Odón de Buen, pasó los tres últimos años de su vida en diferentes ciudades de México. Los hermanos Fernando y Rafael de Buen, casi veintitrés y veintiséis, respectivamente, en diferentes países americanos.

Las investigaciones oceanográficas dejaron de ser la ocupación fundamental de los de Buen. Tan solo se han recogido, en este trabajo, algunas aportaciones menores, como el artículo publicado por Odón en *Ciencia*. También merece destacarse la labor de Fernando como director del Museo Oceanográfico Dámaso Antonio Larrañaga en Uruguay.

Las contribuciones más notables de Fernando de Buen, en estos años, tuvieron que ver con la ictiología. En su etapa michoacana, trabaja con materiales de los lagos de Pátzcuaro y Cuitzeo. En Uruguay, en la sección de ictiología del Museo de Historia Natural de Montevideo. Por último, en Chile llevó a cabo investigaciones ictiológicas en diferentes instituciones dependientes de la Universidad.

⁴⁵ LANGERON, M. *Précis de microscopie*. París, Masson et Cie editeurs, 1949, 1430 pp.

Los trabajos de Rafael de Buen, además de interesarse por los estudios marinos y de pesca, lo hicieron también por la bromatología. Sus publicaciones científicas alternaron con una labor publicista muy importante. Participó en la fundación de *Ciencia y Sociedad. Revista de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo*, donde publicó algunos trabajos de divulgación de su última etapa.

Por último, destacar el papel que tanto Fernando, como Rafael, tuvieron como profesores universitarios en los centros americanos en los que prestaron servicio. Además de ser recordados como excelentes profesores, también lo son por haberse implicado en las aspiraciones y luchas de los universitarios americanos.⁴⁶

⁴⁶ SÁNCHEZ DÍAZ, Gregorio. 2018, p. 271.

JOSÉ ROYO GÓMEZ Y LA GEOLOGÍA EN EL EXILIO

JOSÉ MARÍA LÓPEZ SÁNCHEZ. Universidad Complutense de Madrid

El exilio de los científicos fieles a la República tras el golpe de Estado de julio de 1936 se comprende mejor si tenemos en cuenta lo que había venido sucediendo durante la Edad de Plata de la ciencia española, en especial en torno a la Junta para la Ampliación de Estudios (JAE). Esta institución había logrado poner en marcha un sistema científico moderno capaz de dotar al país de un capital humano formado en las disciplinas científicas más importantes, pero no lo había hecho sin despertar recelos. La JAE había competido, desde su fundación en 1907, con lo que en otros trabajos hemos definido como «ciencia católica», una tipología sin representación singular en la realidad histórica.¹ Desde luego, no puede ser equiparada a algo tan trivial como la ciencia hecha por católicos, pues hubo muchos católicos, incluso sacerdotes, que trabajaron en las instalaciones de la JAE, pero no por ello se opusieron con fiereza a la Junta.² Con este concepto designamos a

¹ WEBER, MAX. *La «objetividad» del conocimiento en la ciencia social y en la política social*, Madrid, Alianza, 2017.

² El concepto de «ciencia católica» lo abordé en LÓPEZ SÁNCHEZ, José María. "Científicos e intelectuales, una nueva cultura política: José Cuatrecasas y las colecciones de flora tropical", *Asclepio. Revista de Historia de la Medicina y de la Ciencia*, 71/2 (2019), pp. 277-291. <https://doi.org/10.3989/asclepio.2019.18>

aquellos miembros de la comunidad académica del primer tercio del siglo xx que, si bien nunca se definieron bajo esta etiqueta, compartieron un programa cultural en el que se podía rastrear aptitudes que emparentaban con otros movimientos contrarrevolucionarios de la Europa del final de siglo. Tenían su origen en corrientes irracionistas que habían alentado a lo largo del siglo xix la oposición al racionalismo y la filosofía heredada de la Ilustración y al liberalismo político derivado de la Revolución Francesa. Lo singular de la «ciencia católica» era una cosmovisión diseñada desde tiempo atrás por el pensamiento ultramontano español en torno al papel nuclear de la religión católica, así como la no plena aceptación de uno de los pilares de la racionalidad ilustrada occidental, el edificio científico e intelectual heredado de Newton, Kant, Voltaire o Descartes, si ello suponía que la tradición o la religión habían de postrarse ante la diosa Razón. Otra de las características de este movimiento es que empatizó de manera natural con el antiintelectualismo, el irracionismo y el tradicionalismo de los círculos políticos más conservadores. No se trata de simplificar un mundo científico complejo, repleto de transiciones, negociaciones o posicionamientos indefinidos entre ambas cosmovisiones, pero tampoco se puede negar una competencia feroz que venía de largo y que tiene importancia histórica por lo que aconteció tras el final de la guerra civil.

La fundación de la JAE y su consolidación a lo largo de los años veinte y treinta parecían acreditar la victoria del discurso científico-racionalista sobre su contraparte ultramontana, que había apostado por la armonía entre ciencia y fe o directamente por la subordinación de la primera al dogma, justo cuando el discurso en torno a la ciencia y sus parabienes había alcanzado velocidad de crucero.³ La política científica de la Junta siguió dos estrategias complementarias, un programa de pensiones al extranjero con el que formar jóvenes investigadores y la paralela creación o fortalecimiento de centros de investigación donde aprovechar la ampliación de estudios de los pensionados. Lo peculiar no era esta victoria local del racionalismo científico, cuando veníamos del siglo de Darwin, lo singular del caso español era que esta cosmovisión hubiese tardado tanto, si lo comparamos con su contexto europeo, en arrumbar a un descastado ultramontanismo académico. Sin entrar en las razones de tan particular paisanaje hispánico, lo cierto era

³ OTERO CARVAJAL, Luis Enrique. *La ciencia en España, 1814- 2015. Exilios, retornos, recortes*, Madrid, La Catarata, 2017; OTERO CARVAJAL, Luis Enrique y LÓPEZ SÁNCHEZ, José María. *La lucha por la modernidad. Las ciencias naturales y la Junta para Ampliación de Estudios*, Madrid, CSIC-Residencia de Estudiantes, 2012; LÓPEZ SÁNCHEZ, José María. *En tierra de nadie. José Cuatrecasas, las Ciencias Naturales y el exilio de 1939*, Madrid, Ediciones Doce Calles, 2018.

que, a pesar de todas las dificultades, la Edad de Plata de la ciencia española inclinó la balanza del lado institucionalista y liberal del pensamiento científico. La JAE era la encarnación de ese éxito y fue la responsable de formar a una generación de científicos en todos los ramos del saber bajo los parámetros del moderno racionalismo científico, también naturalistas nacidos en torno al cambio de siglo. A esa generación pertenecía José Royo Gómez, pero también el botánico José Cuatrecasas, el entomólogo Cándido Bolívar y tantos otros nombres de jóvenes científicos e intelectuales que se formaron al calor de las pensiones de la Junta y los laboratorios del Museo Nacional de Ciencias Naturales y del Real Jardín Botánico, entre otros: «estos investigadores abordaron una modernización de contenidos y métodos científicos, teniendo como horizonte no tanto la superación del retraso acumulado al que se habían enfrentado generaciones anteriores como el desarrollo de programas de investigación homologables internacionalmente, aunque fuera en campos concretos».⁴ Esa generación conectó con la de sus maestros asumiendo plenamente la racionalidad científica que se oponía al irracionalismo ultramontano.

Una de las figuras científicas con más renombre del Museo Nacional de Ciencias Naturales durante el primer tercio del siglo xx, sobre todo durante los años veinte y treinta, había sido la del geólogo José Royo Gómez. Encumbrado por Ignacio Bolívar a la jefatura de una de las secciones del Museo, Royo había empezado su vinculación al museo en diciembre de 1922 como Encargado de cursos prácticos de Mineralogía y Geología hasta que en noviembre de 1930 fue nombrado Jefe de la Sección de Paleontología. Los años que duró la guerra civil fue un activo colaborador de la Comisión Delegada de la JAE y del gobierno republicano en Valencia y Barcelona. Royo se marchó con José Cuatrecasas a Colombia, donde se incorporó de inmediato al Servicio Geológico Nacional del Ministerio de Minas y Petróleos como geólogo asesor.⁵ Los orígenes de este Servicio Geológico Nacional se remontaban a una Comisión Científica Nacional, creada en abril de 1917, bajo la dirección de Roberto Scheibe, un geólogo prusiano contratado por el gobierno colombiano, que actuó como cabeza visible de este departamento geoló-

⁴ CASADO DE OTAOLA, Santos. *Los primeros pasos de la ecología en España*, Madrid, Organismo Autónomo de Parques Nacionales, 2000.

⁵ Sobre la trayectoria americana de José Royo y Gómez puede verse MARTÍNEZ GORROÑO, María Eugenia. «Etapa americana de la vida de José Royo Gómez» en Carmen Diéguez, Antonio Perejón y Jaime Truyols (coords.), *Homenaje a José Royo Gómez, 1895-1961*. Valencia, Consell Valencià de Cultura, 2004, pp. 253-261 y ACOSTA RIZO, Carlos Alberto. *La herencia científica del exilio español en América. José Royo y Gómez en el Servicio Geológico Nacional de Colombia*, tesis doctoral presentada en la Universidad Autónoma de Barcelona, 2009.

gico hasta su muerte en marzo de 1923. La vida científica e institucional de este organismo experimentó numerosos altibajos hasta los años treinta. Los trabajos quedaron interrumpidos hasta que en 1924 retomaron las actividades Otto Sutzer y E. A. Scheibe, cuyas labores alcanzaron hasta julio de 1926. Desde finales de 1927 Emile Grosse fue nombrado nuevamente responsable de los estudios científicos de aquella Comisión Científica Nacional aunque en 1931 cesaron casi por completo. Paralelamente, desde 1924, había venido trabajando E. Hubach como geólogo de la Sección Técnica del Departamento de Minas y Petróleos. La azarosa vida de la Comisión encontró un punto de inflexión con la llegada de Eduardo Santos a la presidencia de la República. En 1938 la antigua Comisión Científica Nacional:

No tenía a su servicio ningún geólogo y los profesionales que trabajaban estaban más bien dedicados a labores propias de ingeniería civil en la región del Sarare. En el mes de diciembre del mismo año, se reorganizó la Comisión, dándole el nombre actual de Servicio Geológico, y se crearon tres comisiones de terreno, constituidas cada una por un geólogo, y sus ayudantes, además de un geólogo jefe del servicio, un geólogo consultor y un encargado del Museo y Laboratorio de Geología.⁶

En paralelo, desde comienzos de 1941, empezó a trabajar un Instituto Colombiano del Petróleo, impulsado por los ingenieros Jorge A. Perry y Alberto Lobo Guerrero, cuya finalidad era incorporar a los elementos nacionales o extranjeros residentes en el país que fueran capaces de aportar la ciencia, la técnica, la experiencia industrial y comercial necesaria para constituir un instrumento de asistencia entre sus miembros y de cooperación con el gobierno colombiano para la mejor explotación de los recursos petrolíferos.⁷

La reorganización de diciembre de 1938 terminó dando lugar, a principios de 1939, al Servicio Geológico Nacional, cuyo fundador y primer director fue el geólogo colombiano Benjamín Alvarado. José Royo entró a prestar sus servicios desde finales de abril de aquel año y se le encargó el Laboratorio y Museo de Geología en Bogotá, así como una de las Comisiones de terreno. Royo dirigió el Museo desde 1940 hasta su marcha a Venezuela en 1951, aunque sus primeras responsabilidades tuvieron que ver con trabajos de campo en Antioquía y el departamento del Huila. Junto a José Royo, el gobierno colombiano contrató a otros geólogos extranjeros, Walla-

⁶ «El Servicio Geológico de Colombia», *Ciencia. Revista hispano-americana de ciencias puras y aplicadas*, II/3 (25 febrero 1941), p. 127.

⁷ «Instituto Colombiano del Petróleo», *Ciencia. Revista hispano-americana de ciencias puras y aplicadas*, II/6-7 (25 julioo 1941), p. 266.

ce G. Fetzter y Víctor Oppenheim, para reforzar el Servicio Geológico Nacional. Entre los deseos del gobierno colombiano estaba el investigar los recursos minerales del sur del país, por lo que envió una comisión presidida por Royo al departamento de Nariño y la comisaría del Putumayo.⁸ Royo fue también profesor de Geología en la Universidad Nacional, donde ejerció la cátedra de Geología a partir de 1947, y profesor de Geología y Paleontología del Cuaternario en el Instituto de Etnología, desde 1946.⁹ A pesar de su temprana incorporación al mundo académico colombiano, José Royo no lo tuvo fácil para adaptarse a la tierra de acogida, como les ocurrió a otros exiliados, situación que no fue favorecida por algún que otro incidente desagradable como cuando a finales de 1941 fue víctima de una campaña de prensa y una denuncia de cuyo contenido no tenemos más que alguna referencia por cartas cruzadas con el botánico José Cuatrecasas:

...lo que me han explicado aquí respecto a lo que en tu ausencia alguien organizó para desprestigiarte, no es necesario decir la incontenible indignación que ello me ha producido aparte la preocupación las consecuencias que todo podía haber traído. Afortunadamente cuando yo llegué la cuestión ya estaba calmada, ya los periódicos no se ocupaban y supe que el Ministro te había ratificado directamente la confianza ordenándote que siguieras en tu puesto terminando el trabajo de la comisión que te habían conferido. También sé que el Sr. Alvarado dijo en todo momento que él y todos los del Ministerio estaban convencidos de tu absoluta inocencia y que seguías disfrutando de su completa confianza y afecto.¹⁰

Es posible que los ataques contra Royo vinieran de aquella parte de la comunidad académica colombiana que más había sentido la presencia de los españoles exiliados como una amenaza y una intromisión extranjera. En octubre de 1942, cuando Cuatrecasas había conseguido arreglar su traslado a Cali gracias a la intercesión de su benefactor Ciro Molina, el botánico trató de interceder para que Royo le acompañara al Departamento del Valle.

⁸ «El Servicio Geológico de Colombia», *Ciencia. Revista hispano-americana de ciencias puras y aplicadas*, II/3 (25 febrero 1941), p. 128.

⁹ Sos BAYNAT, Vicente. «José Royo Gómez (1895-1961)» en Carmen Diéguez, Antonio Perejón y Jaime Truyols (coords.), *Homenaje a José Royo Gómez, 1895-1961*. Valencia, Consell Valencià de Cultura, 2004, p. 25 (publicado originalmente en el *Boletín de la Real Sociedad Española de Historia Natural*, 60 (1962), pp. 151-175); AGUIRRE, Emiliano de: «José Royo Gómez, científico español del siglo XX» en Carmen Diéguez, Antonio Perejón y Jaime Truyols (coords.), *Homenaje a José Royo Gómez, 1895-1961*. Valencia, Consell Valencià de Cultura, 2004, pp. 93-102.

¹⁰ Carta de José Cuatrecasas a José Royo Gómez, 6 de diciembre 1941. AHRJB. Fondo José Cuatrecasas. Correspondencia científica, Caja 14. Expediente Div. XV, 2,1,153.

Por entonces Royo estaba en mitad de una comisión de estudio sobre las explotaciones rocosas de Bogotá y los daños que producían a la población, además «supongo que luego de eso tendré que marcharme al Sinú pues el Ministro se ha comprometido ya con el Gobernador de Bolívar a que me vaya enseguida. Por esta razón no puedo ir a esa como desea Ciro Molina y en carta que le escribo hoy le aconsejo que vaya para ese estudio un colombiano con el fin de no agravar la campaña contra los extranjeros».¹¹ Aunque con algo de retraso con respecto a los planes iniciales, en el Departamento de Bolívar José Royo llevó a cabo entre 1943 y 1944 un estudio de la Geología económica o con aplicaciones prácticas y rentables para la economía de la región, pues «el ministro por su parte se ha cansado ya de esperar a que terminase lo que tenía entre manos y con el fin de que pueda aprovechar el buen tiempo me manda ya para allá [a Bolívar]»,¹² por lo que la posibilidad de recalar en Cali, junto a Cuatrecasas, se fue diluyendo de manera progresiva. La comisión era un encargo personal del Ministro de Minas y Petróleos con el objeto de que hicieran «un reconocimiento y detenido estudio de los yacimientos de caliza, hierro y carbón recientemente denunciados a dicho Ministerio».¹³

La actividad de Royo era frenética en aquellos primeros meses de 1943, tanto que, por lo que le escribía a Cuatrecasas, en marzo «hemos estudiado ya la región de Cartagena y ahora estamos a la orilla del Sinú para subir a su parte alta y pasar a la del San Jorge que como sabes es una región bastante virgen. Es una lástima que no hayamos coincidido por aquí como en otras comisiones mías», pero siempre había tiempo para preguntar por los amigos:

Has tenido alguna noticia de D. Ignacio o de Cándido? Yo no tengo ninguna desde antes de marcharos vosotros de Bogotá a pesar de haberles escrito [...]. Estoy intranquilo también por D. Ignacio pues el pobre a su edad y sin vista ni oídos debe de tener un sufrimiento enorme. Es sensible que todos estemos tan desperdigados y sin posibilidad de ayudarnos más eficazmente.¹⁴

Cuatrecasas recibía con más regularidad las respuestas de los Bolívar, pero la absorbente labor de Royo en sus excursiones le daban pocas ocasio-

¹¹ Carta de José Royo Gómez a José Cuatrecasas, 8 de noviembre 1942. AHRJB. Fondo José Cuatrecasas. Correspondencia científica, Caja 14. Expediente Div. XV, 2,1,153.

¹² Carta de José Royo Gómez a José Cuatrecasas, 21 de febrero 1943. AHRJB. Fondo José Cuatrecasas. Correspondencia científica, Caja 14. Expediente Div. XV, 2,1,153.

¹³ «Colombia», *Ciencia. Revista hispano-americana de ciencias puras y aplicadas*, IV/2-3 (31 agosto 1943), p. 75.

¹⁴ Carta de José Royo Gómez a José Cuatrecasas, 30 de marzo 1943. AHRJB. Fondo José Cuatrecasas. Correspondencia científica, Caja 14. Expediente Div. XV, 2,1,153.

nes para cultivar las relaciones epistolares, salvo quizá con el botánico catalán. Royo se había vuelto poco menos que imprescindible en el Ministerio de Minas y Petróleos, pues

No sé si sabrás ya que a consecuencia de mis informes sobre las canteras de aquí, creó el Municipio a primeros de año el cargo de Geólogo con 400 pesos de sueldo (y ahora además la prima móvil) y que el ministro en nombre del alcalde me lo ofreció [...]. Agradeciéndole la deferencia no lo acepté pues me imaginaba las presiones que pesarían sobre mí para que informara favorablemente sobre ciertas explotaciones y los disgustos que iba a tener [...] me quedo otra vez como único paleontólogo, lo cual unido al cargo de geólogo, más los honoríficos de petrógrafo, mineralogista, encargado de publicaciones, corrector del español de los demás, orientador y corrector de los dibujantes, etc. etc. explica el que tenga que estar aquí, mientras los demás salen al campo.¹⁵

Cuatrecasas le felicitaba por sus éxitos profesionales, que lo habían convertido en un hombre insustituible en el Ministerio.¹⁶ A comienzos del siguiente año, en enero de 1944, Royo estaba de nuevo «casi con un pie en el estribo, pues probablemente para primeros de febrero saldré otra vez para Bolívar, Sinú, etc. por unos meses».¹⁷

Desde octubre de aquel año hasta abril de 1945 José Royo estuvo ocupado en una serie de excavaciones que perseguían un estudio geológico y paleontológico de vertebrados fósiles de Colombia, trabajos que hizo en colaboración con el Profesor Ruben Arthur Stirton (1901-1966), de la Universidad de Berkeley en California. Este último era un paleontólogo especialista en mamíferos y reconocida autoridad en la estratigrafía y la correlación del Terciario en Norte y Sudamérica, que llegó a ser director del Museo de Paleontología de la Universidad de Berkeley en 1949.¹⁸ La mala fortuna de Stirton hizo que al comienzo de sus trabajos en Colombia perdiera su equipo, lo que le proporcionó al gobierno colombiano una buena oportunidad para acudir en su ayuda y favorecer la colaboración con científicos del

¹⁵ Carta de José Royo Gómez a José Cuatrecasas, 1 de noviembre 1943. AHRJB. Fondo José Cuatrecasas. Correspondencia científica, Caja 14. Expediente Div. XV, 2,1,153.

¹⁶ Carta de José Cuatrecasas a José Royo Gómez, 8 de noviembre 1943. AHRJB. Fondo José Cuatrecasas. Correspondencia científica, Caja 14. Expediente Div. XV, 2,1,153.

¹⁷ Carta de José Royo Gómez a José Cuatrecasas, 17 de enero 1944. AHRJB. Fondo José Cuatrecasas i Arumí. Correspondencia científica, Caja 14. Expediente Div. XV, 2,1,153.

¹⁸ CAMP, Charles L., GREGORY, Joseph T. y SAVAGE, Donald E.. «Ruben Arthur Stirton, Paleontology: Berkeley» en University of California (System); Academic Senate, 1967, *University of California: In Memoriam*. Berkeley, University of California, 1967, pp. 101-103.

país. La formación paleontológica de Royo le permitió auxiliar al profesor norteamericano en el establecimiento de las secciones estratigráficas típicas del Cretácico colombiano. Los descubrimientos que Stirton hizo en la cuenca del río Magdalena le posibilitaron un mejor conocimiento del Terciario sudamericano y de sus conexiones con la misma era geológica en Norteamérica. Los estudios de campo llevados a cabo por Stirton y Royo fueron subvencionados por la Universidad de California, la John Simon Guggenheim Memorial Foundation, las principales compañías petrolíferas norteamericanas que actuaban en Colombia (Richmond, Socony Vacuum, Tropical, Texas, Gulf y Shell) y por el Ministerio de Minas y Petróleos de Colombia.¹⁹ En torno a los meses de abril a junio de 1945 Royo participó en varias reuniones de la Academia Colombiana de Ciencias Exactas, Físico-Químicas y Naturales, fundada por Jorge Álvarez Lleras, un ingeniero colombiano que se había convertido en un sostén de la comunidad científica española exiliada en Colombia. A dicha institución pertenecía Royo en calidad de Académico correspondiente, además de haber sido elegido Presidente de la Sociedad de Ciencias Naturales de Bogotá, cargo que desempeñó desde 1945 a 1947. Desde los círculos de la Academia Colombiana de Ciencias Exactas, Físico-Químicas y Naturales se estaba intentando recuperar el proyecto del Ateneo de Altos Estudios y Álvarez Lleras contaba para ello con la integración tanto de Royo como de Cuatrecasas. El proyecto se quería que fuese independiente de la Universidad con el fin de evitar los problemas de antaño, lo que a Royo le traía recuerdos de una vieja institución:

Confirmándote lo que ya te he dicho en mis anteriores puedo decirte ahora, como resultado de una reunión a la que casualmente asistí ayer tarde en la Academia, que lo del antiguo Ateneo está poniéndose en marcha, que el ministro Rocha está muy entusiasmado, que le quiere poner el nombre de Instituto de Altos Estudios y que hay un proyecto de ley en confección. El P. Castellví, que estaba también en la reunión y era el portador de las noticias, es el que está gestionando todo ello además de Álvarez Lleras [...]. Parece que dinero no va a faltar, pues además de lo que figura en el presupuesto nacional hay entidades norteamericanas (supongo que la Rockefeller) que ofrecen hasta un millón de dólares para edificios, etc. Desde luego se está procurando que sea una cosa desligada de la Universidad. Algo del tipo de la Junta para Ampliación de Estudios y en este sentido procuro orientar la cuestión.²⁰

¹⁹ «Colombia. Exploraciones paleontológicas», *Ciencia. Revista hispano-americana de ciencias puras y aplicadas*, VI/5-6 (10 julio 1945), pp. 217-218.

²⁰ Carta de José Royo Gómez a José Cuatrecasas, 20 de junio 1945. AHRJB. Fondo José Cuatrecasas i Arumí. Correspondencia científica, Caja 14. Expediente Div. XV, 2,1,153.

La situación del mundo científico y académico en Colombia era delicada, como reconocía Royo. Cuatrecasas se mostraba a esas alturas muy desengañado y poco optimista con respecto a un cambio de rumbo. Su decisión basculaba entre marchar a Argentina o permanecer en Colombia el tiempo imprescindible para organizar con sus contactos estadounidenses una salida acomodada en algún centro norteamericano que le permitiera llevar a cabo los trabajos de análisis y estudio de sus cada vez más crecidos herbarios de flora tropical. Royo, por su parte, se mantuvo expectante a la sucesión presidencial en Colombia que llevó al liberal Alberto Lleras Camargo a la cabeza del Ejecutivo y a las consecuencias que ello podía tener para el futuro inmediato de las instituciones educativas y científicas del país. Estas últimas estaban condicionadas, sobre todo, por la parquedad de los sueldos que ofrecían, lo que hacía que su personal mejor formado se viera atraído por la empresa privada:

Estoy viendo como se está desmoronando el Servicio Geológico que tanto trabajos nos ha costado a Alvarado y a Mi. Todo por las causas que ya advertí en un informe particular al anterior ministro y que motivó la creación definitiva del Servicio y un pequeño aumento de sueldos. Pero a Alvarado le dieron en el Instituto de Fomento Industrial un cargo directivo con 900 pesos de sueldo y el nuevo ministro (amigo del Dr. Garcés) no ha sabido hacerse cargo de que mientras no se aumenten debidamente los sueldos en estos organismos especializados como el nuestro no podrá tener personal competente pues todo se marchará a las compañías petroleras en donde pagan más del doble.²¹

A pesar de la predilección que José Royo podía tener por el trabajo científico de campo y la investigación en el laboratorio, la situación económica en Colombia, cada vez más compleja debido al imparable crecimiento del coste de la vida, provocaron que Royo tuviera también que diversificar sus actividades. A mediados de 1946 había empezado a impartir

...unas clases de Geología en el Instituto Etnológico, [...]. Todo esto unido a los trabajos del Servicio Geológico siempre numerosos y al que me da una Petrolera para que le clasifique los fósiles, cosa que tengo que hacer fuera de las horas de oficina, hacen que esté agobiado de trabajo y que no tenga un momento disponible para nada.²²

²¹ Carta de José Royo Gómez a José Cuatrecasas, 5 de agosto 1945. AHRJB. Fondo José Cuatrecasas i Arumí. Correspondencia científica, Caja 14. Expediente Div. XV, 2,1,153.

²² Carta de José Royo Gómez a José Cuatrecasas, 5 de mayo 1946. AHRJB. Fondo José Cuatrecasas i Arumí. Correspondencia científica, Caja 14. Expediente Div. XV, 2,1,153.

Ahora bien, la vida cotidiana del exilio republicano español en Colombia estaba pendiente de las elecciones que llevaron al partido conservador de nuevo al poder y de las consecuencias que el relevo gubernamental podía acarrear para los hombres de letras y ciencias asentados en el país sudamericano. La inestabilidad profesional se manifestaba en lo precario de unos nombramientos que eran poco más que papel mojado con la entrada de nuevos ministros que podían prescindir por motivos políticos o de conveniencia del concurso de los especialistas republicanos. Cuatrecasas estaba convencido de que «el resultado de las elecciones no nos afectará colectivamente a nosotros, a lo sumo a algunos casos particulares cuando entren nuevos ministros. Donde podrá tener alguna influencia es en la representación colombiana en la ONU, que estará seguramente más influida por el Vaticano, nuestro «mejor amigo»». ²³ Sin embargo, Royo no lo tenía tan claro y si ya de por sí la situación de los exiliados vivía pendiente de los acontecimientos relativos a la cuestión española:

Para postre a nosotros se nos plantea aquí el problema de lo que pueda ocurrir con el cambio de política. Quizá tu seas de los que estén mejor situados en este sentido, pero a los demás que tenemos cargos oficiales no los veo tan claro. [...] si se viera una solución inmediata para la situación de España ya estaba bien, aguantaríamos y nada más, pero ¿quién puede asegurar esto? Pero, por si acaso, ¿quién se compromete también en otra cosa a largo plazo? ²⁴

Royo confirma la sensación de provisionalidad que acompañó al exilio de los científicos e intelectuales hasta bien entrados los años cuarenta y ese resistirse a abandonar la posibilidad del regreso a España, donde retomar la senda de modernización del país que habían dejado interrumpida en 1939. Pero era imposible evitar los temores de muchos republicanos exiliados en Colombia ante el retorno de los conservadores al poder. Uno de los que más temía esto era el historiador José María Ots Capdequí, quien trató de buscar una alternativa en Puerto Rico. Con Cuatrecasas negociando su salida a los Estados Unidos, el botánico catalán todavía hizo un esfuerzo por ganarse el apoyo del nuevo Presidente y ayudar a quienes habían de quedarse en Colombia:

Ots seguramente debe estar desorientado respecto a la situación que se plantea aquí con motivo del cambio de gobierno. No te ha dicho nada al respecto de esto? No sabes si proyecta volver? En parte considero justificados los

²³ Carta de José Cuatrecasas a José Royo Gómez, 7 de mayo 1946. AHRJB. Fondo José Cuatrecasas i Arumí. Correspondencia científica, Caja 14. Expediente Div. XV, 2,1,153.

²⁴ Carta de José Royo Gómez a José Cuatrecasas, 15 de junio 1946. AHRJB. Fondo José Cuatrecasas i Arumí. Correspondencia científica, Caja 14. Expediente Div. XV, 2,1,153.

temores de los compatriotas respecto a la situación que creará en el momento en que los conservadores se apoderen del Gobierno, pero tal vez no pase nada. Yo me he permitido iniciar una gestión «diplomática» para lograr prevenir con tiempo al nuevo Presidente Ospina Pérez para que de antemano decida tomar una «noble» actitud respecto de los Republicanos e imparta las órdenes necesarias a los Ministerios para que sean respetados.²⁵

Con todo, no parecía una mala idea la de buscar alternativas por si la cosa se ponía difícil en la Universidad y eso es lo que hizo Ots, como le contaba Royo a Cuatrecasas:

A Ots le he estado mandando algunos periódicos con los momentos culminantes de la política de aquí y en las cartas le he expuesto la situación como está. Él ha afianzado la cosa de la Universidad de aquí para tener siempre una probable salida (o entrada!!!) pero no debe de estar mal orientado cuando ha renovado el contrato de Puerto Rico por otros seis meses, es decir hasta enero. Yo supongo que una de las primeras cosas que ocurrirán en la Universidad será la desaparición de Gerardo Molina como rector y sustitución por un conservador; y claro, para Ots y para los demás españoles esto puede ser un gran mal, a no ser que se trate de una persona que se dé cuenta de la labor que cada uno realiza y que sobreponga las necesidades de la enseñanza por encima de las cosas del partido, pero lo veo difícil por las presiones que se ejercerán. Desde luego me parecen muy oportunas esas gestiones que has hecho cerca de Ciro Molina para que se nos respete en nuestros puestos y en nombre de todos te doy las gracias.²⁶

Cuatrecasas insistía en que lo mejor era esperar, pues si los conservadores podían despertar el recelo, no siempre los liberales habían sido aliados incondicionales del exilio republicano:

No creo que la desaparición de G.Molina del Rectorado sea perjudicial para los españoles; todo depende de quien coloquen allá de Rector. Pero los conservadores a veces nos favorecen más que los liberales. Aquí está el caso de Ciro Molina; en cambio G. que yo sepa no hizo nada por nosotros ni en calidad de amistad por ser rojos, ni en calidad de socialista en el sentido de defender un trabajador; también creo que en la Policía de Extranjeros nos seguirán respetando.²⁷

²⁵ Carta de José Cuatrecasas a José Royo Gómez, 20 de junio 1946. AHRJB. Fondo José Cuatrecasas i Arumí. Correspondencia científica, Caja 14. Expediente Div. XV, 2,1,153.

²⁶ Carta de José Royo Gómez a José Cuatrecasas, 24 de junio 1946. AHRJB. Fondo José Cuatrecasas i Arumí. Correspondencia científica, Caja 14. Expediente Div. XV, 2,1,153.

²⁷ Carta de José Cuatrecasas a José Royo Gómez, 18 de julio 1946. AHRJB. Fondo José Cuatrecasas i Arumí. Correspondencia científica, Caja 14. Expediente Div. XV, 2,1,153.

Y parece que, en efecto, no le faltaba razón al botánico catalán, pues poco tiempo después Royo podía confirmar que el nuevo gobierno no había desarrollado, hasta entonces, una política de abierta hostilidad contra la comunidad de republicanos exiliados: «Con el nuevo gobierno parece que hay un compás de espera. Por de pronto a nosotros nos ha tocado un ministro liberal, creo que de Santos, con lo cual nos hemos tranquilizado un poco. Los que están más en peligros son los que dependen directamente del Min-Educación».²⁸

El cambio de gobierno en Colombia no fue, a corto plazo al menos, el comienzo de una época de dificultades insalvables para los profesores y científicos exiliados en aquel país. Quienes abandonaron Colombia por aquellas fechas, entre ellos Cuatrecasas, lo hicieron más por razones personales que empujados por la presión del gobierno conservador. En el caso concreto de José Royo, quien permaneció en Bogotá, pronto vio confirmadas e incluso aumentadas sus actividades universitarias: «En la Universidad me han comprometido a que dé Geología y Paleontología en el curso de vacaciones y que luego siga en el de la nueva Facultad de Ciencias. Veremos a ver si el tiempo de que disponga me permita el dar las conferencias y clases como es debido».²⁹ En 1947 reanudó los contactos epistolares con Vicente Sos Vaynat, que se había refugiado en Mérida para evitar males mayores y masticar las amarguras del *exilio interior*. En una de las cartas, que al principio no se atreve a firmar Royo, sino su esposa, ésta informaba a Sos que José Royo ha reunido «una gran colección de fósiles de Colombia y otra de minerales, que ocuparán varios armarios, [...] es la base para un Museo».³⁰ En efecto, aquel mismo año fue nombrado director del recién creado Museo Geológico Nacional de Bogotá, que el mismo Royo se encargó de reforzar con la incorporación del Servicio Geológico y la adquisición de un nuevo local donde trasladar todo el complejo. En su nueva ubicación Royo consiguió reordenar sus departamentos y reactivar sus trabajos,³¹ organizando una

²⁸ Carta de José Royo Gómez a José Cuatrecasas, 8 de agosto 1946. AHRJB. Fondo José Cuatrecasas i Arumí. Correspondencia científica, Caja 14. Expediente Div. XV, 2,1,153.

²⁹ Carta de José Royo Gómez a José Cuatrecasas, 10 de diciembre 1946. AHRJB. Fondo José Cuatrecasas i Arumí. Correspondencia científica, Caja 14. Expediente Div. XV, 2,1,153.

³⁰ Sos BAYNAT, Vicente. «Epistolario de José Royo Gómez. Su labor geológica en Colombia y en Venezuela» en Carmen Diéguez, Antonio Perejón y Jaime Truyols (coords.), *Homenaje a José Royo Gómez, 1895-1961*. Valencia, Consell Valencià de Cultura, 2004, p. 46 (publicado originalmente en el *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, LXIII/1 (1987), pp. 1-20).

³¹ Cuatrecasas escribió a Royo para felicitarle por el traslado que hizo del Museo, ya que él, según Cuatrecasas, ha sido el responsable de salvar aquella institución para la ciencia. De lo contrario hubiese desaparecido. Carta con fecha 1 de marzo 1947. AHRJB. Fondo José Cuatrecasas i Arumí. Correspondencia científica, Caja 14. Expediente Div. XV,

sección dedicada a la paleontología dentro del Museo. El proyecto tenía un largo recorrido, pues desde su incorporación al Servicio Geológico Nacional en Bogotá «comenzó su idea y proyecto para la creación y organización del Museo Geológico Nacional de Bogotá (hoy denominado Ingeominas)». ³² De las dificultades que tuvo que vencer para llevar a cabo su proyecto dio fe el hecho de que en 1948 un profesor de la Universidad de Cincinnati, K. E. Caster, con quien Royo llevó a cabo varias excursiones científicas en Colombia, tuvo que ayudarlo a defender el proyecto del Museo frente a viejos rivales de la Universidad, pues:

En una de las estancias aquí, coincidió con una arremetida para quitarme el local donde he instalado el Museo y los laboratorios y (dicho profesor) muy indignado por lo que querían hacer, escribió una carta, cuya copia te adjunto, en la que me pone por las nubes, como no merezco. Pero esa carta sirvió para salvar la situación y la he vuelto a utilizar ahora, con motivo de otra arremetida por parte de la misma Universidad, que necesita local para meter los laboratorios de la Facultad de Medicina. El Ministerio defiende la cosa y ahora salgo al campo confiado en triunfar. ³³

Aunque las obras de instalación estaban ya muy avanzadas a finales de 1948, la reubicación quedó completa en la primera mitad de 1949 cuando el Museo y los laboratorios adscritos al mismo fueron acomodados de manera definitiva. El Museo Geológico Nacional de Bogotá tenía que haber sido su obra de madurez en Colombia, su legado, «todo esto aumenta mi trabajo, pues ahora tendré que ordenar y clasificar todo lo que vaya llegando de nuevo y dejar una cosa armónica. Pero estoy satisfecho porque podrá quedar una labor mía y algo definitivo, si es que los tiempos lo permiten, aunque hasta ahora no tengo queja». ³⁴ Durante estos años Royo continuó trabajando para empresas particulares, fundamentalmente petroleras, en el estudio de

2,1,153.

³² MARTÍNEZ GORROÑO, María Eugenia. «Etapa americana de la vida de José Royo Gómez» en Carmen Diéguez, Antonio Perejón y Jaime Truyols (coords.), *Homenaje a José Royo Gómez, 1895-1961*. Valencia, Consell Valencià de Cultura, 2004, p. 255.

³³ Carta a Vicente Sos Baynat, 23 de agosto 1948, reproducida en SOS BAYNAT, Vicente. «Epistolario de José Royo Gómez. su labor geológica en Colombia y en Venezuela» en Carmen Diéguez, Antonio Perejón y Jaime Truyols (coords.), *Homenaje a José Royo Gómez, 1895-1961*. Valencia, Consell Valencià de Cultura, 2004, pp. 48-49 (publicado originalmente en el *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, LXIII/1 (1987), pp. 1-20).

³⁴ Carta a Vicente Sos Baynat, 27 de noviembre 1948, reproducida en SOS BAYNAT, Vicente. «Epistolario de José Royo Gómez. su labor geológica en Colombia y en Venezuela» en Carmen Diéguez, Antonio Perejón y Jaime Truyols (coords.), *Homenaje a José Royo Gómez, 1895-1961*. Valencia, Consell Valencià de Cultura, 2004, p. 50 (publicado originalmente en el *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, LXIII/1 (1987), pp. 1-20).

los yacimientos de vertebrados fósiles de la región de Cúcuta, en la geología económica del departamento de Bolívar y en el estudio geológico de las hoyas hidrográficas que interesaban al servicio de aguas, conocido como Acueducto, de Bogotá,³⁵ ya que:

ahora vuelve a mi el primitivo museo y laboratorio de que se apoderó el Dr. Ancizar cuando yo los tenía ya en marcha, de modo que ahora será de verdad el Museo Geológico de Colombia, pues no solo habrán fósiles sino minerales y rocas también. Otra cosa ha sido, que he tenido que hacer en poco tiempo el mapa geológico de Bogotá y sus alrededores y otro de la Sabana correspondiente a la población, [...]. Encima de esto, unos meses de inquietud a causa del último cambio de gobierno con el consiguiente gran número de destituciones, cambios, etc. etc..... Afortunadamente parece que ha pasado ya el momento de mayor furor, pero la situación general sigue intranquila.³⁶

La intranquilidad la había generado la peligrosa deriva de la vida política colombiana, que había empezado a deteriorarse hasta el punto de que a lo largo de 1949 el equilibrio político entre conservadores y liberales había dado paso a una inusitada escalada de la violencia. En enero Royo informaba a Cuatrecasas de la sempiterna perennidad que parecía acompañar a muchos de los proyectos científicos en las repúblicas latinoamericanas. En este caso se trataba de la desaparición del Instituto Botánico de la Universidad Nacional de Bogotá, al que Cuatrecasas se había incorporado en 1939 tras su llegada a Colombia, y de la delicada salud de su último director, Dugand, quien estaba muy grave debido a una angina de pecho. La situación académica no parecía mucho mejor en otros terrenos de la universidad bogotana, tanto que «el Dr. Álvarez Lleras está verdaderamente desmoralizado desde hace tiempo; su enfermedad, el 9 de abril, el no encontrar una persona que le sirva de verdadera ayuda sin que sea interesado, etc. etc. lo tienen verdaderamente deshecho. En los únicos en que confía es en ti y en mi y nosotros desgraciadamente no podemos ayudarle más que moralmente».³⁷ Pero, con todo, no era aquello lo peor, sino que las dificultades universitarias parecían preludiar el final de la paz social.

³⁵ SOS BAYNAT, Vicente. «José Royo Gómez (1895-1961)» en Carmen Diéguez, Antonio Perejón y Jaime Truyols (coords.), *Homenaje a José Royo Gómez, 1895-1961*. Valencia, Consell Valencià de Cultura, 2004, p. 33 (publicado originalmente en el *Boletín de la Real Sociedad Española de Historia Natural*, 60 (1962), pp. 151-175).

³⁶ Carta de José Royo Gómez a José Cuatrecasas, 15 de agosto 1949. AHRJB. Fondo José Cuatrecasas i Arumí. Correspondencia científica, Caja 14. Expediente Div. XV, 2,1,153.

³⁷ Carta de José Royo Gómez a José Cuatrecasas, 31 de enero 1949. AHRJB. Fondo José Cuatrecasas i Arumí. Correspondencia científica, Caja 14. Expediente Div. XV, 2,1,153.

Ya te habrás enterado por la prensa de las cosas que ocurren por aquí; tiros y matanzas en el campo y últimamente en el Congreso. Esta violencia viene ya desde hace tres años, pero, ahora, [...] , se ha exacerbado y el ambiente recuerda mucho al que sufrimos nosotros en el 36. Afortunadamente el partido liberal no les hace el juego y no le da motivo para que declaren el estado de sitio que es lo que desean; también hay un importante grupo del partido conservador (industriales, financieros, etc.) que están en contra de aquellos procedimientos que impiden que los negocios y la vida se desenvuelvan normalmente. Ahora parece que vuelven las negociaciones para llegar a un entendimiento los dos partidos y el gobierno y que termine la violencia. ¡Ojalá se llegue a un resultado práctico!³⁸

Royo trató de concentrarse en sus responsabilidades como director del Museo Geológico Nacional, al que engrandece con nuevas colecciones:

En estos días me traerán ya todo lo de Mineralogía y Petrografía que estaba en los laboratorios de Ancizar y lo tendré que instalar y ordenar de nuevo; dentro del edificio he trasladado ya todo lo de Paleontología dejándolo en su sitio definitivo y habiéndome hecho laboratorios nuevos con divisiones a base de armarios a estilo de los de entomología de Madrid, y del mío de allí. El Secretario del Ministerio estuvo a conocerlo hace unos días, cuando estaba en pleno traslado y se quedó admirado; por ahora no puedo quejarme, no sé si más adelante será otra cosa, sobre todo si cambian el director y ponen otro que le guste molestar.³⁹

Pero a Royo le pasaba lo mismo que a Cuatrecasas, a quien apenas tres meses más tarde confiesa que tiene miedo de fosilizarse dado el escaso intercambio científico que su ambiente y circunstancias en Colombia le permiten.⁴⁰ A pesar de que su trabajo al frente del Museo le ilusiona, las condiciones en las que desarrolla su actividad científica y su vida cotidiana son cada vez peores:

Veo por la tuya que a ti te pasa ahí como a mi en esta, que el tiempo que verdaderamente puede uno dedicar a la investigación pura es muy poco; la ventaja tuya es la de disponer de excelentes medios (biblioteca, herbario, gente

³⁸ Carta de José Royo Gómez a José Cuatrecasas, 13 de septiembre 1949. AHRJB. Fondo José Cuatrecasas i Arumí. Correspondencia científica, Caja 14. Expediente Div. XV, 2,1,153.

³⁹ Carta de José Royo Gómez a José Cuatrecasas, 18 de diciembre 1949. AHRJB. Fondo José Cuatrecasas i Arumí. Correspondencia científica, Caja 14. Expediente Div. XV, 2,1,153.

⁴⁰ Carta de José Royo Gómez a José Cuatrecasas, 30 de marzo 1950. AHRJB. Fondo José Cuatrecasas i Arumí. Correspondencia científica, Caja 14. Expediente Div. XV, 2,1,153.

con quien cambiar impresiones, etc.....) yo en cambio tengo una biblioteca reducida y me falta gente con quien tratar de estas cuestiones excepto con los alumnos, que como es natural no me pueden sacar de dudas. El Museo va viento en popa a pesar de todas las dificultades (hace ocho meses que no logro que se me compre, yeso, alcohol, madera, etc.etc.); [...] Hace ya casi dos años que no salgo en excursiones largas por no poder faltar mucho tiempo del Museo y por la falta de seguridad en el campo. La vida está carísima, el triple y mas de cuando vinimos; [...]. La inestabilidad es grande.⁴¹

El 23 de septiembre de 1950 Royo está en Caracas y le envía una postal a Cuatrecasas en la que le dice que deja a la familia en Caracas y que regresa en octubre a Bogotá para arreglar su salida hacia Venezuela, donde parece que tiene posibilidades pero con las inseguridades de siempre.⁴² Excusándose en una enfermedad de su esposa, Inocenta González, y en problemas de salud propios, Royo se había ido con su familia a Venezuela, donde recibió asistencia sanitaria y no tardó en ponerse en contacto con los organismos geológicos oficiales o con los amigos que tenía en compañías petroleras de Caracas.

Obligado por la necesidad de llevar a su familia a una residencia de menor altitud, Royo le confiesa a Cuatrecasas, en una de sus últimas cartas antes de abandonar Bogotá, que aunque no se siente inclinado a dejar la capital colombiana, donde reconoce que le han tratado muy bien, tampoco quiere irse sin antes haber arreglado todo bien y asegurarse de que su trabajo en el Museo no se pierda. En Caracas, por el contrario, no hay un verdadero centro geológico y aunque dispone de colecciones, no están bien organizadas, como ya había logrado él tenerlas en Colombia. Lo que sí que hay es un Instituto de Minería y Geología en el Ministerio de Fomento, una escuela o departamento de Geología en la Universidad y un Museo Nacional de Ciencias dirigido por un científico de origen catalán, organismos todos en los que hay españoles amigos suyos. La única ventaja que ofrecía Venezuela, aparte de la estabilidad social que faltaba en Colombia, era que se estaba tratando de desarrollar la minería con la creación de empresas, entre las cuales había una de diamantes cuyo director era un ingeniero de minas español amigo de Royo. Este cambio no dejaba empero de ser para él un gran trastorno, como una nueva guerra, sobre todo ahora que había empezado a recoger los frutos del trabajo de todos estos años en Colombia.

⁴¹ Carta de José Royo Gómez a José Cuatrecasas, 18 de mayo 1950. AHRJB. Fondo José Cuatrecasas i Arumí. Correspondencia científica, Caja 14. Expediente Div. XV, 2,1,153.

⁴² Postal de José Royo Gómez a José Cuatrecasas, 23 de septiembre 1950. AHRJB. Fondo José Cuatrecasas i Arumí. Correspondencia científica, Caja 14. Expediente Div. XV, 2,1,153.

El Museo Geológico Nacional de Bogotá estaba, a juicio de Royo, en el punto en que podía empezar a rendir verdaderos resultados, las clases en la Facultad le servían para ir formando gente y todo esto lo tenía que dejar para rehacer su vida por tercera vez.⁴³ Por mucho que su formación profesional le hubiese permitido, en comparación con otros miles de republicanos expatriados, un exilio «privilegiado», no dejaba José Royo de ser la encarnación de una tragedia, la de la elite científica española de 1936. En 1951 Royo se trasladó definitivamente a Caracas, a pesar de que «allá no me soltaban, ni en el Ministerio, ni en el Acueducto, ni en la Universidad, ni en el Instituto Etnológico, pero no ha habido más remedio, pues Inocenta con el nerviosismo de mi ausencia y mis continuas demoras en venir peligraba ponerse peor».⁴⁴ Una vez instalado en Caracas, Royo no tardó en incorporarse a la Universidad Central de Venezuela, donde quedó claro desde el principio que iba a ser un nuevo volver a empezar:

Me nombraron profesor de Mineralogía en una plaza que quedó vacante en la Escuela de Geología de esta Universidad y entre las clases y el arreglo del laboratorio, que estaba que ni se podía entrar y las colecciones sucias y desordenadas, que aún no he podido terminar de arreglar, se me ocupa todo el tiempo; luego, aquí las distancias son tan largas y la vida tan diferente a la de Bogotá, en donde es fácil encontrar a quien buscas, se pierde una cantidad de tiempo como no te puedes imaginar, en cuanto intentas hacer alguna gestión. Lo que menos esperaba era que se me nombrase en la Universidad, por estar todas las plazas cubiertas; pero había un profesor que no cumplía debidamente y lo han eliminado, dándome a mi una de sus clases. Allí estoy con otros profesores españoles, ingenieros de Minas, alguno de ellos colaborador mío de cuando fui director general. Lo del Ministerio falló por las economías que está haciendo el Gobierno y, francamente te diré, que no lo siento más que por el sueldo que era bastante bueno, pues por lo demás allí no hubiera podido desarrollar ninguna labor útil como a mi me gusta. Tengo en tramitación otros proyectos que si me dan resultado podré hacer algo que valga la pena. Veremos a ver.⁴⁵

El regreso a Colombia era impensable tanto por las circunstancias personales de Royo como por la situación en que habían dejado el país, por si

⁴³ Carta de José Royo Gómez a José Cuatrecasas, 5 de noviembre 1950. AHRJB. Fondo José Cuatrecasas i Arumí. Correspondencia científica, Caja 14. Expediente Div. XV, 2,1,153.

⁴⁴ Carta de José Royo Gómez a José Cuatrecasas, 4 de mayo 1951. AHRJB. Fondo José Cuatrecasas i Arumí. Correspondencia científica, Caja 14. Expediente Div. XV, 2,1,153.

⁴⁵ Carta de José Royo Gómez a José Cuatrecasas, 14 de octubre 1951. AHRJB. Fondo José Cuatrecasas i Arumí. Correspondencia científica, Caja 14. Expediente Div. XV, 2,1,153.

fuera poco las noticias acerca de algunos compañeros que allí quedaron no eran muy alentadoras:

De Bogotá, tanto Hubach como los que se han quedado en mi lugar en el Museo, no hacen más que escribirme para que vuelva otra vez, pero no puede ser. Inocenta, es ahora cuando se va encontrando bien y a pesar de ello, siempre hay que estar con cuidado. Por otra parte la situación allí sigue mal a pesar de haber llegado a un acuerdo, en principio, entre los liberales y los conservadores; en el campo siguen matándose y actuando lo que el Gobierno llama partidas de bandoleros; los aviones militares ametrallan o bombardean pueblos, como los de Chocó antioqueño y los Llanos de Casanare. En fin, que no es aquella Colombia tranquila y agradable que nosotros conocimos... Supongo que te enterarías de que tanto Zulueta como Ureña se quedaron sin los contratos del Ministerio de Educación; pasamos unos días angustiosos por lo de Ureña, y hasta se trató de reunir fondos que él muy dignamente reusó, pero al fin consiguieron (supongo que por Santos) encargarle de la dirección de una revista de propaganda de una cadena de droguerías con un sueldo mayor que el que perdió. A Julián Zulueta también le ocurrió un percance con el administrador del Laboratorio de que él era director, que robaba de lo lindo, como es costumbre ahora por allá. El administrador para salvarse lo denunció como el enlace de Santos con los guerrilleros de los Llanos y como su abastecedor de armas y ante la perspectiva de que lo detuviesen o lo asesinaran no tuvo más remedio que esconderse; verás lo delicioso que es el vivir ahora en Colombia en donde está uno expuesto a cualquier cosa por una falsa denuncia.⁴⁶

A Royo no le costó mucho ponerse al día con respecto a la colonia española exiliada en Caracas y las asociaciones de la colonia española allí existente. Tras varios años de exilio la situación había decaído y, dadas las circunstancias internacionales, estaba claro que a la altura de enero de 1952 cada republicano trataba de sobrellevar su situación personal lo mejor que podía y afrontar su futuro personal y profesional con unas condiciones mínimas de garantía. José Royo buscaba su propio espacio personal y profesional en Caracas:

Me estoy moviendo para ver de conseguir alguna cosa más, no solo para reunir un sueldo mejor (la Universidad para muchísimo mejor que la de Colombia) sino también para poder realizar una labor continua y de provecho, pero todo va muy lentamente. Creo que al fin se conseguirá algo pero hay que esperar y tener paciencia. Así como en Colombia, puede decirse que no había

⁴⁶ Carta de José Royo Gómez a José Cuatrecasas, 14 de octubre 1951. AHRJB. Fondo José Cuatrecasas i Arumí. Correspondencia científica, Caja 14. Expediente Div. XV, 2,1,153.

nada cuando nosotros llegamos y se pudo desarrollar una labor fructífera, tu por un lado y yo por el mío, a pesar los espíritus mezquinos que por todas partes se encuentran. Pero aquí hay apariencia de cosas, con directores y elementos aparentes también (a veces hasta paisanos nuestros y exiliados como Cruixent el director del Museo de Ciencias) y esto hace más difícil el hacer algo, porque como ya está todo «hecho»... En la Universidad tengo buenos compañeros, todos extranjeros, algunos nacionalizados, tres son españoles, y en las demás facultades también hay varios españoles, principalmente catalanes (Pi y Suñer, Casanova, Moles, Carrasco Formiguera, Grases, García Vaca, etc.) A todos ellos, o a la mayoría, le fue mal al principio, y alguno de ellos como D. Augusto Pi y Suñer tuvo que nacionalizarse para poder ejercer. También están Pablo Vila y su hijo, [...]. Nugué el relojero y su mujer, Cilarrubia y familia, Fernández Shaw y familia, en fin una serie larga de conocidos, amigos y paisanos, pero la vida de aquí es tan particular que es difícil encontrarse y reunirse mediante tertulias o actos socio-familiares como hacíamos en Bogotá.⁴⁷

Si la dispersión y fragmentación del mundo republicano en el exilio convertía en estéril la posibilidad de una acción política común, las redes tejidas por el exilio no dejaron de desempeñar un papel decisivo en la vida profesional de muchos científicos exiliados que se veían obligados a cambiar su lugar de residencia. Esta era la situación de Royo al llegar a Venezuela, en donde contó con la ayuda de viejas amistades y esto le permitió arreglar las colecciones de la Escuela de Geología de la Universidad Central e incluso pespar la posibilidad de poner en marcha un nuevo museo geológico:

Puedo darte la grata noticia de que en la Universidad, aunque siguen suspendidas las funciones docentes, me han repuesto con un pequeño grupo de profesores en su mayoría extranjeros, para efectuar trabajos de investigación. Me he encargado de todas las colecciones de la Escuela de Geología y las estoy arreglando, que buen falta les hacía! Tengo la ilusión de que esto pueda ser el embrión de otro Museo Geológico, del que nadie se ha preocupado aquí. También parece que voy a dar clases en el Instituto Pedagógico (especie de Escuela Normal Superior) en donde está también Paul Vila y que es el que me ha propuesto. También me han ofrecido la nueva clase de Mineralogía y Geología que van a crear en la Escuela Industrial, pero no la he podido aceptar por temor a no tener tiempo para darla. Creo que, al fin, voy encajando ya en este mundo del petróleo.⁴⁸

⁴⁷ Carta de José Royo Gómez a José Cuatrecasas, 14 de enero 1952. AHRJB. Fondo José Cuatrecasas i Arumí. Correspondencia científica, Caja 14. Expediente Div. XV, 2,1,153.

⁴⁸ Carta de José Royo Gómez a José Cuatrecasas, 24 de junio 1952. AHRJB. Fondo José Cuatrecasas i Arumí. Correspondencia científica, Caja 14. Expediente Div. XV, 2,1,153.

No obstante, desde su llegada a Venezuela su trayectoria había estado salpicada de casualidades más que de coherencias profesionales e iba a estar marcada en el futuro por las dificultades que los exiliados españoles encontraban en las repúblicas americanas para mantener una carrera profesional estable:

Os puedo decir lo que me ocurrió a mi y que es casi la historia general de todos los que andamos por estas tierras. Me conocían de sobra, alguno hasta me dijo que habían pensado mandar una comisión a Bogotá a traerme; pues bien, en el Ministerio me estuvieron carameleando ma's de medio año hasta que me convencí de que no sacaría nada de allí; al fin entré en la Universidad para dar una clase y el conseguir esto fue debido a que se reunieron una serie de circunstancias casuales; era en donde menos pensaba meter la cabeza porque todas las plazas estaban ocupadas; luego vino el cierre y la suspensión de pagos; por fin me repusieron mejorándome y al propio tiempo Vila consiguió mi nombramiento para el Instituto Pedagógico; al año y medio de estar aquí fue cuando pude considerar resuelta mi situación dentro de las seguridades que pueden obtenerse en estos países. Si no hubiera sido por mi cesantía de Colombia y porque la Pitusa pudo colocarse al medio año de estar en esta, no sé como nos las hubiésemos arreglado. La crisis económica que ya se esboza en esa y que tendrá las mayores repercusiones en todos estos países y sobre todo aquí, ya hace que se piense en una reducción de sueldos, de puestos, etc. etc. de modo que yo espero que pronto tendremos que apretarnos el cinturón. En Colombia la situación está cada vez peor. Supongo que ya os habréis enterado de la situación de Garcés que se ha quedado sin empleo y con pocas esperanzas de tener otra cosa en que ocuparse. Yo ya me he ofrecido para cuanto sea necesario. Estamos corriendo unos tiempos buenos. Pero no hay más que tener fe y esperanza en que todo se arreglará.⁴⁹

En noviembre de 1953 iniciaba Royo su tercer año de profesorado en la categoría de «profesor asociado» para pasar dos años más tarde a profesor titular, puesto que tenía la naturaleza de definitivo.

En Caracas Royo desempeñó una serie de cargos docentes casi de manera ininterrumpida en la Escuela de Geología, Minas y Metalurgia, en el Instituto de Pedagogía Nacional, en la Escuela de Geografía de la Facultad de Humanidades y en las Sección de Ingenieros de la Escuela Militar. Aunque tuvo tiempo de agrupar las colecciones de la Escuela de Geología en los gérmenes de un museo que más tarde recibió su nombre como homenaje a

⁴⁹ Carta de José Royo Gómez a José Cuatrecasas, 15 de abril 1953. AHRJB. Fondo José Cuatrecasas i Arumí. Correspondencia científica, Caja 14. Expediente Div. XV, 2,1,153.

su figura, Royo se vio desbordado por sus actividades docentes,⁵⁰ pero también fuera de la cátedra:

Se abrieron ya las clases en la Universidad y no he tenido más remedio que recargarme de materias a causa de la falta de profesorado, y aunque uno las domina, siempre requieren su preparación, tanto para la teoría como para las prácticas, que son bastantes. Lo que más siento es que se me retrasarán aún más los trabajos de investigación, hasta una Geología que van a publicar en el Instituto Pedagógico. En la reorganización de la Universidad, en la nueva clasificación del profesorado, y a pesar de que aquí no tengo muchos años de servicio (entro ahora en el tercero), me han puesto en la segunda categoría o sea «profesor asociado» (como si tuviese 18 años) para pasar dentro de dos años a profesor titular, con lo cual quedo como definitivo. Como verás no puedo quejarme y debo estar agradecido en medio de todo.⁵¹

En realidad, sus tareas de investigación a lo largo de los años cincuenta se vieron seriamente amenazadas, hasta el punto de que a Cuatrecasas le decía que:

Tú, afortunadamente, puedes dedicar tu tiempo a la investigación, mientras que yo tengo que estar absorbido en la enseñanza, sin que apenas pueda hacer nada de investigación, a pesar de los muchos problemas y temas que uno ve y que aquí han pasado desapercibidos, los cuales, por sí solos merecen una dedicación absoluta. Aquí no hay, propiamente, centros de investigación científica si se exceptúan algunos de medicina; la Universidad, casi en su totalidad, es una fábrica de graduados y nosotros unos profesores taxímetros, trabajando por horas, sin que se tengan en cuenta las que hacen falta para la preparación de las clases, corrección de ejercicios y pruebas, ni las lecturas que uno tiene que hacer para estar al día en las materias respectivas. Si yo te dijera que en los primeros meses de este curso hubo días en que tuve ocho horas de clase, no lo creerías y eso que me negué a aceptar un curso para químicos que también querían que lo diera. Pero hay cosas que uno no puede negarse a ellas; así, además de mis clases normales en la Universidad y el Instituto Pedagógico que por sí solas ya suman unas cuatro o cinco horas diarias, me obligaron a tomar las de Geología para geógrafos al fundarse esta enseñanza en la Facultad de Humanidades (tres horas semanales); en la Escuela Militar de Infantería crearon la disciplina de

⁵⁰ SOS BAYNAT, Vicente. «José Royo Gómez (1895-1961)» en Carmen Diéguez, Antonio Perejón y Jaime Truyols (coords.), *Homenaje a José Royo Gómez, 1895-1961*. Valencia, Consell Valencià de Cultura, 2004, p. 28 (publicado originalmente en el *Boletín de la Real Sociedad Española de Historia Natural*, 60 (1962), pp. 151-175).

⁵¹ Carta de José Royo Gómez a José Cuatrecasas, 14 de noviembre 1953. AHRJB. Fondo José Cuatrecasas i Arumí. Correspondencia científica, Caja 14. Expediente Div. XV, 2,1,153.

Ingeniería para el ascenso de la oficialidad y aquí me tienes, que me comprometieron a dar un cursillo breve de Geología militar... Une a todo esto las excursiones que hago con los alumnos a base de los domingos y días festivos, que soy el único que las hace! pero, que, como sabes, son indispensables para todas nuestras enseñanzas... A todo esto une la Tesorería de la Asociación para el Avance de la Ciencia, que, cuando me eligieron la primera vez, no éramos más que un centenar de miembros y ahora somos quinientos con lo que mi trabajo se ha quintuplicado.⁵²

Todos aquellos planes se vieron frustrados por la difícil situación financiera que atravesó la Universidad Central de Venezuela a finales de los años cincuenta y las luchas por el control académico entre sectores liberales y conservadores, liderados por miembros del Opus Dei.⁵³ El 30 de diciembre de 1961 moría finalmente José Royo y Gómez en Caracas y con él se marchaba una de las grandes figuras científicas de la geología y la paleontología española de la primera mitad de siglo xx.

⁵² Carta de José Royo Gómez a José Cuatrecasas, 19 de marzo 1957. AHRJB. Fondo José Cuatrecasas i Arumí. Correspondencia científica, Caja 14. Expediente Div. XV, 2,1,153.

⁵³ Carta de José Royo Gómez a José Cuatrecasas, 8 de abril 1960. AHRJB. Fondo José Cuatrecasas i Arumí. Correspondencia científica, Caja 14. Expediente Div. XV, 2,1,153.



I. ARTE

II. CIENCIA

III. PENSAMIENTO

Filosofía
1939

FILOSOFÍA DE LA CIENCIA Y DE LA TÉCNICA EN EL EXILIO¹

ANTOLÍN SÁNCHEZ CUERVO. Instituto de Filosofía, CSIC

INTRODUCCIÓN

La reflexión sobre la ciencia y la técnica desarrollada en el marco del exilio republicano de 1939 parece deudora de dos lugares comunes, supuestamente contradictorios.

El primero de ellos es el de la precariedad de la ciencia, en el amplio sentido del término, en la tradición cultural hispánica, debido sobre todo a la pervivencia de oscurantismos religiosos, autoritarismos seculares, herencias inquisitoriales e ilustraciones deficitarias en general. El llamado «atraso hispánico» radicaría precisamente en esta precariedad constante salvo breves periodos excepcionales, haciendo valer la célebre frase atribuida a Cajal, según la cual la civilización hispánica habría caminado por la historia dando tumbos por tener averiada la rueda de la ciencia. La vieja y conocida controversia de la ciencia española² es un claro ejemplo de la significación po-

¹ Este capítulo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación *El legado filosófico del exilio español de 1939: razón crítica, identidad y memoria* (FFI2016-77009-R).

² Véase GARCÍA CAMARERO, Ernesto y Enrique. (intr., selección y notas), *La polémica de la ciencia española*, Madrid, Alianza, 1970.

lémica y hasta traumática que esta avería permanente ha motivado a lo largo de la modernidad hispánica. Todavía hoy día nos hacemos eco de este estereotipo cuando en tiempos de crisis las políticas científicas de turno recortan drásticamente las inversiones en I+D+I, o cuando las universidades españolas ocupan puestos alejados de la cabeza de los *rankings* internacionales.

El segundo lugar común trasciende el contexto hispánico y nos remite directamente a la Europa de entreguerras y a la quiebra de la razón tecnocientífica moderna que entonces se consumió, de manera catastrófica, al hilo de las experiencias totalitarias y de la guerra total. La lógica del progreso, desde sus primeras sistematizaciones modernas, se habría erigido en el gran hilo conductor de una racionalidad eminentemente instrumental, orientada hacia la dominación violenta de la realidad y dispuesta a convertir a la vida humana en combustible de su potente maquinaria. Evidencias de ello son la correlación casi exacta entre el desarrollo de la ciencia y la técnica y el crecimiento de la industria bélica³, o el deterioro catastrófico e irreversible del medio ambiente a nivel planetario.

Que sean lugares comunes significa que se trata de afirmaciones consolidadas a lo largo del tiempo, pero también necesitadas de una revisión permanente de sus contenidos, con el fin de que no pierdan la complejidad ni la originalidad con la que alguna vez fueron expresados. Una asunción sin apenas matices del primer tópico (la civilización hispánica necesita incorporar la tecno-ciencia para rectificar su tradicional atraso) nos llevaría a una visión ingenua de las bondades de la ciencia y la técnica, conforme a la cual serían éstas la panacea de los problemas y tragedias humanas. Hacer lo propio con el segundo tópico (la tecno-ciencia nos ha conducido a la catástrofe, nos llevaría hacia un nuevo oscurantismo incapaz de distinguir entre tecnologías emancipadoras y destructoras. En ambos casos caeríamos en una visión acrítica del problema. La filosofía sería en un caso *ancilla scientiae* y en el otro *ancilla theologiae*.

Los filósofos del exilio republicano español de 1939 hubieron de ubicarse, de alguna manera, en el escenario configurado por estos dos grandes lugares comunes; un escenario intelectual y conceptual, pero también geográfico, político y cultural, ligado a un cambio epocal marcado por la experiencia de la barbarie y por la circunstancia crítica del exilio, y atravesado por trayectorias que se remontaban a los años más fecundos de la llamada Edad de Plata española. Ciertamente, la posición de los pensadores e intelectuales en general

³ Véase SÁNCHEZ RON, José Manuel, *El poder de la ciencia. Historia social, política y económica de la ciencia (siglos XIX y XX)*, Barcelona, Crítica, 2006.

del exilio republicano ante la ciencia y la técnica habría de tener cierta complejidad. Por una parte, muchos de ellos se habían formado en la órbita de la orteguiana Escuela de Madrid y de la Universidad de Barcelona, o el ambiente krauso-institucionista, medios todos ellos proclives a la modernización del estado. En este sentido, es obvio que todos ellos habrían de identificarse de alguna manera con los avances del conocimiento científico, máxime en un contexto como el español, en el que tanto pesaban aún oscurantismos, autoritarismos e ignorancias de toda índole. Cuando menos, habrían de detenerse a reflexionar sobre las posibilidades de la filosofía como ciencia en el amplio sentido del término, o como una teoría de la misma. Muy singular es el caso de García Bacca, quien antes de emprender su exilio poseía no sólo los conocimientos de filosofía y de teología que le habían proporcionado su formación en las universidades de Barcelona y Lovaina, sino también de ciencias matemáticas y físicas, incluyendo la teoría de la relatividad y la mecánica cuántica, que había adquirido en diversas universidades centroeuropeas llegando incluso a formar parte del Círculo de Viena. Pero tampoco dejaba de pesar, por otra parte, el pesimismo de la Europa de entreguerras, el nuevo poderío científico-técnico con fines totalitarios que poco a poco se iba acumulando en la Alemania nazi, hasta hacía muy pocas décadas la gran cuna del pensamiento y la ciencia mundiales; y por supuesto, la experiencia de la guerra española, en la que dicho poderío, no olvidemos, encontró un excelente campo de pruebas de sus posibilidades destructivas, focalizadas además en la población civil.

En definitiva, ciencia y técnica al servicio de la emancipación y, al mismo tiempo, de la destrucción. Estas serán las dos grandes coordenadas de la filosofía de la ciencia y la técnica en el exilio republicano, la cual se traducirá en diversas tendencias que, bajo una primera aproximación, inevitablemente simplificadora, podríamos dividir en «tecnóforas» y «tecnófilas», obviamente con numerosos matices en ambos casos y sin obviar los intentos de mediación entre una y otra. Pensadores del exilio abierta e incluso radicalmente críticos de la técnica o la tecno-ciencia —no de la ciencia en cuanto tal— fueron José Gaos y Eduardo Nicol. Una visión, por el contrario, optimista —que no ingenua— de la cuestión es la que puede advertirse en el ya mencionado Juan David García Bacca. Un claro intento de mediación entre la filosofía y la ciencia en su versión más actual y contemporánea fue el de José Ferrater Mora. Veámoslo con mínimo detenimiento.

TECNOFOBIA: JOSÉ GAOS Y EDUARDO NICOL

Es relativamente conocido el antagonismo intelectual entre estos dos profesores de la Facultad de Filosofía de la UNAM, Gaos siete años mayor,

con una obra significativa ya realizada en el contexto de la Escuela de Madrid durante el periodo más brillante de la Universidad Central de esta ciudad durante su historia⁴, Nicol en una situación mucho más precaria, habiendo realizado sus estudios de filosofía en la Universidad de Barcelona. Ambos llegarán a polemizar de una manera explícita a raíz de la publicación, en 1951, del libro de Nicol *Historicismo y existencialismo*, el cual suscitó una réplica de Gaos y una contra-réplica del propio Nicol.⁵ Se trata de una polémica árida que a menudo se centra en la interpretación de obras y autores diversos, marcada por cierta incomunicación y una incompatibilidad de talentos filosóficos difícil de salvar. Ciertamente, para ese año de 1951 ya se habían distinguido dos trayectorias intelectuales paralelas aunque más bien antagónicas y dos maneras diferentes de entender, no ya el historicismo y el existencialismo —dando lugar a lecturas distintas de Dilthey, Heidegger u Ortega—, sino también la filosofía en cuanto tal —en clave inmanente y subjetivista en el caso de Gaos, en clave comunicativa y «científica» en el caso de Nicol— con todas las consecuencias que ello implica. Entre otras, una tendencia a reducir la filosofía a autobiografía o una pretensión de erigir un «sistema» en base a ella, una reivindicación o una crítica del ensayo, según sea el caso.⁶

Sin embargo, cabría trazar una cierta sintonía entre ambos filósofos en torno a una cuestión específica como la relevancia de la técnica en el mundo actual y su significación deshumanizadora. Tanto Gaos como Nicol calibraron y diagnosticaron críticamente dicha primacía, ambos en solitario y desde presupuestos filosóficos bien diferentes, aunque apuntando hacia conclusiones nada lejanas entre sí. Gaos lo hizo sobre todo, aunque no sólo, en dos ensayos de 1959⁷ y en el capítulo «Tecnocracia y cibernética» incluido en su *Historia de nuestra idea del mundo*, publicada póstumamente por primera vez en

⁴ Véase GAOS, José, *Obras completas I. Escritos españoles (1928-1938)*, Prólogo de Agustín Serrano de Haro, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2018, 2 vols.

⁵ La polémica en cuestión es recogida por Álvaro Matute en *El historicismo en México. Historia y antología*. México, UNAM, 2002, pp. 51-55.

⁶ Me he aproximado a este antagonismo a propósito de sus concepciones, asimismo irreconciliables, de la filosofía iberoamericana. Véase SÁNCHEZ CUERVO, Antolín: «Eduardo Nicol ante el proyecto de una filosofía en lengua española», en *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, 28 (2007), pp. 105-134.

⁷ «Sobre la técnica», un resumen —breve aunque denso, según el propio autor— de una parte de un curso impartido en 1942 en la Facultad de Filosofía de la UNAM bajo el título de «Metafísica de nuestra vida»; y «Crítica del tiempo», ambos recogidos en *Obras completas XV. Discurso de filosofía. De antropología e historiografía. El siglo del esplendor en México*, Prólogo de Álvaro Matute, México, UNAM, 2009, pp. 306-314, y 315-330, respectivamente.

1973 y resultante del último curso que impartió en El Colegio de México, en 1967⁸, mientras que Nicol lo hizo en dos de sus grandes libros: *El porvenir de la filosofía* (1972) y *La reforma de la filosofía* (1980), si bien ya en *Los principios de la ciencia* (1965) había adelantado algunas tesis al respecto.

En el caso de Gaos, la técnica, o mejor dicho la tecnocracia, es un fenómeno de gran actualidad que se manifiesta sobre todo como práctica de dominación ligada a la experiencia de la guerra y a la lógica totalitaria, y arraigada en lo más profundo de la razón moderna hasta el punto de identificar uno de sus rasgos esenciales. Ciertamente —expondrá Gaos al comienzo de la segunda parte de su *Historia de nuestra idea del mundo*— el pensamiento moderno responderá al paradigma de la nueva ciencia natural, según el cual lo natural —y en definitiva la realidad toda— «es únicamente *lo formulable matemáticamente de los fenómenos físicos*»⁹; a saber, el movimiento espacial y su legibilidad mecánica, lo cual propiciará una nueva concepción materialista del mundo y un idealismo epistemológico correlativo —ya sea en clave empirista o trascendental—, por medio del que el sujeto puede descubrirlo, describirlo e interpretarlo. Aun es más, la mecánica adquirirá protagonismo como «ciencia de la *técnica económica del poder y dominación* sobre la naturaleza o el mundo natural, y, por medio de ellos, sobre el mundo del hombre y sobre éste mismo.» Emerge con ello «una nueva variedad histórica de la especie o el género *homo*, el hombre *moderno* quien hace irrupción con su radical y esencial impulso y afán de poder y ahorro sobre el mundo natural y el humano —sin cuidarse del sobrenatural.» El maquiavelismo, sobre el trasfondo de la concepción galileana de la naturaleza, será para Gaos su primera gran expresión. «Qué significativa pareja de italianos renacentistas Maquiavelo y Galileo, éste mecánico de un príncipe que debía ser como el dibujado por aquél.» Del propio Galileo —prosigue Gaos— extraerá Hobbes la inspiración necesaria para idear su «sistema *materialista*»: un mundo natural compuesto por «puros cuerpos en movimiento» incluido el hombre en tanto que sujeto de cualidades sensibles; y un «mundo social humano»¹⁰ entendido como guerra de todos contra todos, que sólo puede ser pacificado

⁸ Véase *Obras completas XIV. Historia de nuestra idea del mundo*, Nueva edición cotejada con el original y prólogo de Andrés Lira, México, UNAM, 1994, pp. 661-682.

⁹ *Obras completas XIV, op. cit.*, p. 445. Reproduzco a continuación y hasta el final del presente apartado, con algunas modificaciones, algunos contenidos de mis trabajos «José Gaos y la crítica de la técnica», en Sergio Sevilla y Manuel E. Vázquez (eds.), *Filosofía y vida. Debate sobre José Gaos*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2013, pp. 201-218; y «El exilio y la crítica de la razón totalitaria», en Mari Paz Balibrea (coord.), *Líneas de fuga. Hacia otra historiografía cultural del exilio republicano español*, Madrid, Siglo XXI, 2017, pp. 608-624.

¹⁰ *Obras completas XIV, op. cit.*, p. 447.

mediante un absolutismo asimilado, a su vez, en términos de gran cuerpo material.

En la segunda parte de su *Historia de nuestra del mundo*, Gaos desarrollará una visión crítica del pensamiento moderno a partir de este reduccionismo originario, sin obviar por ello otras tendencias, ligadas a la afirmación de la autonomía, la voluntad moral y la perfectibilidad humana.¹¹ En todo caso, su crítica de la técnica mostrará no obstante su mayor originalidad a la hora de calibrar la índole cibernética de la tecnocracia actual. Apoyándose en algunos escritos recientes del matemático estadounidense Norbert Wiener, supuesto creador del término «cibernética» en su libro *Cybernetics or control and communication in the animal and the machine* (1948), Gaos incidirá en la índole «vehicular» de la inteligencia técnica, ligada en la modernidad a la comunicación y regulación de mensajes entre «el hombre y las máquinas, las máquinas y el hombre, las máquinas entre sí, pero —aclara Gaos— no entre los hombres mismos, sin máquinas»¹², pues de esta manera, sin la complejidad propia de la comunicación entre humanos, la circulación de mensajes resulta más rápida, efectiva y esquemática. La cibernética, definida por Wiener como el desarrollo de «un lenguaje y técnicas que nos permitan acometer efectivamente el problema de la *regulación de las comunicaciones en general*, y también encontrar el repertorio conveniente de ideas y técnicas para *clasificar sus manifestaciones particulares* según dichos conceptos.»¹³, trae así, para Gaos, varias consecuencias.

En primer lugar, la sustitución del humano por la maquina o «la tesis de la importancia creciente de las máquinas para el hombre, de la maquinización, o mecanización creciente del hombre: la tecnificación o tecnocracia, en cuanto la técnica es de máquinas, llevada a su colmo»¹⁴. Lo cual significa «reducir el organismo animado, en mayor o menor proporción, a mecanismo inanimado, el movimiento de la vida a movimiento de la pura materia, una especie de vuelta a la materia muerta»¹⁵

Pero implica también otras consecuencias, aun cuando Gaos no siempre las señale de manera explícita, tales como el alto grado de deshumanización que supone la erosión de algo tan vital para el ser humano como la comunicación, su despersonalización o —como reconoce Wiener— la clasificación de sus manifestaciones particulares conforme a lenguajes artificiales presta-

¹¹ Las recojo en mi ensayo «José Gaos y la crítica de la técnica», arriba citado.

¹² *Ibid.*, p. 667.

¹³ *Ibid.*, p. 668.

¹⁴ *Ibid.*, p. 667.

¹⁵ *Ibid.*, p. 674.

blecidos, lo cual significa prescindir de algo tan esencial en la comunicación humana como la singularidad de cada uno de sus mensajes o la irreductibilidad de cada palabra. La cibernética traerá consigo aquello que muy pronto Habermas, a partir de *Técnica y ciencia como ideología* (1968), empezará a diagnosticar de manera compleja como erosión de la dimensión social (acción comunicativa, interacción entre personas, expresiones y sistemas sociales, lenguaje intencional, saber práctico, moral y político...) bajo la presión de la dimensión técnica (dominio sobre la naturaleza, acción instrumental, lenguaje fisicalista, saber tecnológico-estratégico...). O, dicho en términos más actuales, como devaluación del vínculo comunicativo en una «sociedad de la información» en la que lo relevante es la circulación esquematizada y más o menos homogénea de información. En definitiva, la informatización de las relaciones humanas y la amputación, si es que no eliminación, de la expresión humana. La supuesta tendencia gaosiana al solipsismo, su concepción «personalista», con unos u otros matices, de la filosofía, su radicalización del perspectivismo orteguiano y su supuesta dificultad para trascender el cerco de la confesión, ¿no serían, entre otras cosas, un reflejo de la moderna devaluación de la comunicación y su creciente sustitución por mera información?

Cibernética significa entonces reemplazo de hombres por máquinas y devaluación de la comunicación en información. Pero también -apunta Gaos, siguiendo a Wiener- control político, tal y como revela la propia etimología del término, ligada a «gobernar», «gobierno» y «gubernamental», siendo equivalente al hipotético neologismo «gubernética», pues el griego «kybernétés» refiere al piloto de una embarcación mientras que el verbo «kybernán» significa dirigir una embarcación. La regulación de mensajes en función de técnicas y códigos previamente calculados afecta así, no sólo a la esfera individual de la vida, sino también a su dimensión colectiva, a las relaciones sociales y la organización política de las mismas. En la medida en que la información abarca la cultura entera, la cibernética puede por tanto definirse «como una disciplina de universal —dominación: realmente gubernética por excelencia y eminencia. ¿Adonde llegará, ¿a donde prevé, quisiera llegar?»¹⁶ Gaos atisba una posible respuesta en el ensayo de Wiener, quien entreve la potencialidad de esta especie de nueva ciencia para dirigir, de una manera supuestamente racional, el conjunto de los procesos humanos, hasta el punto, incluso, de concebirse como «un aparato de aparatos de Estado, que cubriese el sistema entero de las decisiones políticas», alumbrando una «*máquina de gobernar*» capaz de suplir «la insuficiencia hoy patente de las ca-

¹⁶ *Ibid.*, p. 669.

bezas y los aparatos habituales de la política»¹⁷. Así pues —apostilla Gaos— «una máquina de gobernar un Estado mundial, la máquina propiamente cibernética o gubernética, en vez de los políticos y los organismos y procedimientos tradicionales de la política.» ¿No sería esto «la mecanización absoluta de la Humanidad, el triunfo del mecanicismo hasta el colmo de la anulación de lo humano en lo maquina!?»¹⁸.

Gaos advierte así, al hilo del ensayo de Wiener, la vocación eminentemente tecnocrática de la cibernética, su vocación de erosión e incluso anulación del ámbito de la decisión política, y también su proyección global. De alguna manera advierte la inminencia de la globalización tecnológica actual, en tanto que realización catastrófica del afán tecnológico inscrito en el universalismo moderno; y sugiere, aun sin abordarlo, una mirada desenmascaradora del demo-liberalismo instaurado tras la segunda guerra mundial, de su creciente instrumentalización, de su condición «pos-totalitaria» y de su conexión con la significación espectacular de las bellas artes técnicas más recientes —cine y televisión—.

Gaos advierte cómo un ingrediente esencial de la cibernética es la velocidad o aceleración, en detrimento del retardo. Característico de aquella es no sólo la reducción de la comunicación a información esquematizada y capacitada para suplir los procesos humanos incluido el ámbito de las decisiones políticas, sino también la circulación de la mayor cantidad de información en el menor tiempo posible, lo cual —apunta Gaos— no deja de obedecer al «afán» de «producción en masa, en serie, y creciente» propio de la economía contemporánea, de su necesidad «de crear necesidades de consumo de lo producido, y la del reemplazo vertiginoso de unos productos por otros, desde las armas hasta los específicos farmacéuticos».¹⁹ Toca así Gaos, sin adentrarse en ello, la nueva economía del tiempo, tan deudora de la mitología moderna del progreso y tan ligada al capitalismo desarrollado, caracterizada por la aceleración de los procesos productivos y su autonomización respecto de los fines cualitativos a los que supuestamente deben servir, amenazando además con destruirlos; lo cual implica un énfasis ilimitado en la innovación tecnológica, la descomposición y estandarización del tiempo hasta quedar reducido a una abstracción deificada, bajo cuyo formato se pulveriza toda materialidad vital, y la construcción de una cultura dominada por la primacía de lo instantáneo o novedoso sobre aquello que tiene consistencia temporal, propiamente dicha. Mostrando una cierta sintonía con este diagnóstico de la nueva

¹⁷ *Ibid.*, pp. 669 y ss.

¹⁸ *Ibid.*, p. 670.

¹⁹ *Ibid.*, p. 677.

economía del tiempo —que Paul Virilio ha relacionado recientemente con el mecanismo de la guerra—, 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-, retrata esa misma autonomización con la imagen sin sentido de un viaje sin meta y sin trayecto, y advierte la arbitrariedad del tópico según el cual la producción industrial acelerada es imprescindible para satisfacer las necesidades supuestamente crecientes de la población; un tópico arbitrario —puntualiza— en la medida en que dichas necesidades pueden ser superficiales y en que una vida sobria puede ser más feliz y detentar una mayor calidad moral, si bien no llega a explicitar que tal superficialidad está directamente provocada por la lógica intrínseca de esa misma producción industrial. En cualquier caso, Gaos retrotraerá el dominio de la técnica y su expresión contemporánea en términos cibernéticos al afán de poder sobre la naturaleza y sobre el hombre característico del individuo moderno —rebasará así la tesis orteguiana de la *Meditación de la técnica* (1939), según la cual la técnica moderna sería fruto de una fe desmesurada en sus supuestas capacidades para satisfacer necesidades vitales y no meramente biológicas, hasta caer en el tecnicismo y en un consecuente vaciamiento de la vida²⁰. «El hombre, para la utilidad de su vida» —apunta hacia el final de su reflexión sobre la tecnocracia y la cibernética.

creó la técnica, en su sentido primitivo y amplio, y, a partir de un cierto momento de su historia —el del comienzo de los tiempos modernos-, una ciencia de la que viene sacando la técnica en el sentido moderno y estricto; pero esta técnica ha venido a ser una tecnocracia, que no consistiría sólo en el poder de la técnica humana sobre las cosas materiales, o los seres infrahumanos, sino en el poder de la técnica, en cuanto no humana, sino puramente mecánica, sobre el hombre mismo —de lo que el colmo sería el ideal de la cibernética²¹

¿Cuál sería la respuesta de Gaos a esta consumación opresiva de la técnica moderna y a esta especie de hegemonía exclusiva y regresiva del *homo*

²⁰ Sin embargo, en *Del hombre*, Gaos no parece desmarcarse con nitidez de esta tesis orteguiana. Véase *Obras completas XIII. Del hombre. Curso de 1965*, Prólogo de Fernando Salmerón, México, UNAM, 1992, Lección XXXIX, «Las artes útiles», pp. 485-494. Hacia el final de «José Gaos y la crítica de la técnica», *op. cit.*, apunto una posible respuesta de Gaos a esta consumación opresiva de la técnica moderna, inspirada en un rescate de la experiencia humana del tiempo y a partir de una lectura de su ensayo «Dos exclusivas del hombre: la mano y el tiempo», en *Obras completas III. Ideas de la filosofía (1938-1950)*, Prólogo de Abelardo Villegas, México, UNAM, 2003, pp. 129-217.

²¹ *Obras completas XIV, op. cit.*, p. 680.

faber? Una noción del tiempo como vivencia exclusiva del hombre, intransferible e irrepetible en cada uno de sus instantes, irreductible a toda abstracción e incompatible con la ilusión de eternidad propia de la cibernética; noción planteada por Gaos en otros escritos en los que ahora no podemos detenernos.

La crítica de la técnica desplegada por Eduardo Nicol es algo posterior a la de Gaos y también algo más pesimista, hasta el punto de advertir en la nueva racionalidad tecnológica toda una amenaza de muerte para la vocación filosófica como tal, que él mismo desarrollaría a lo largo de su trayectoria intelectual en un sentido fenomenológico-dialéctico²² —o parafraseando el célebre ensayo de Husserl, «en sentido riguroso». Ciertamente, filosofía como ciencia y crítica de las derivas tecnológicas de esta última se entrelazan en la obra nicoliana a partir, al menos de su ya mencionado libro *Los principios de la ciencia*. Ya en la introducción de este último, aclaraba Nicol los derroteros opresivos de la ciencia a propósito de la cuádruple relación que debiera orientar su fundamentación teórica. Así las relaciones epistemológica —entre un sujeto que ofrece razones, crítica y metódicamente, y el correspondiente objeto de las mismas—, lógica —como adecuación del pensamiento consigo mismo—, histórica —como principio interno de mutación, que sólo aparentemente contradice las relaciones anteriores, en la línea de lo que acabamos de apuntar a propósito de la dialéctica, y que en ningún caso debe inducir a meros relativismos o personalismos—, y dialógica —dado el carácter expresivo, comunicativo e intersubjetivo del conocimiento. Relaciones todas ellas cercenadas bajo el concepto dominante de ciencia, basado en «el criterio de la exactitud cuantitativa»²³ y, por tanto, en un reduccionismo excluyente de todo conocimiento que no sea traducible en términos inmediatos de utilidad. De ahí el desprecio por la filosofía de la ciencia —que en sentido nicoliano vendría a ser «filosofía, pura y simplemente»—, la cual es reducida a «un producto residual de las ciencias positivas»²⁴, aun cuando de ella depende la fundamentación teórica y la cualidad ética de estas últimas. La cuestión de la verdad queda entonces «en suspenso, como objeto de una mera *especulación metafísica*», atendiendo únicamente a «la prueba pragmática de la ciencia»²⁵, la cual —aclara Nicol— no sería nada indeseable si lo prag-

²² Véase una de las expresiones más maduras de este planteamiento en uno de sus últimos libros, *La revolución en la filosofía. Crítica de la razón simbólica*, México, FCE, 2001 (1ª ed. en 1982). También el clásico estudio de GONZÁLEZ, Juliana, *La metafísica dialéctica de Eduardo Nicol*, México, UNAM, 1981.

²³ NICOL, Eduardo, *Los principios de la ciencia*, México-Buenos Aires, FCE, 1965, p. 10.

²⁴ *Ibid.*, p. 12.

²⁵ *Ibid.*, p. 34.

mático se entendiera en términos de vitalidad y no —como es el caso— de una devaluación de esta última en mera utilidad. Pero en lugar de «poner la vida al servicio de la verdad»²⁶, en el sentido de que sólo a través de este momento de verdad —crítico, histórico, dialógico e intersubjetivo— es posible que la ciencia alumbré un «ethos», el resultado es más bien el opuesto: la vida se equipara a la utilidad o, en el mejor de los casos, la ciencia reflexiona sobre sí misma en términos puramente formales, centrándose sólo en sus relaciones lógicas.

Pero es sobre todo a lo largo de *El porvenir de la filosofía* y *La reforma de la filosofía*, donde Nicol diagnostica el imperialismo de lo que él mismo denominó «razón de fuerza mayor»; esto es, una razón que ha dejado de orientarse hacia el conocimiento de la realidad y por medio de él hacia la configuración de un horizonte práctico de posibilidades vitales, para explotarla con vistas a su aprovechamiento utilitario. Deja entonces la ciencia de ser una vocación libre y una tarea existencial para reducirse a una técnica productiva y mecanizada, regida en cuanto tal por la necesidad y la forzosidad de su propia funcionalidad, y sin mediación comprensiva o dialógica ninguna. «Ser» —dirá Nicol— equivaldrá entonces a «ser útil», de la misma manera que «verdad» será aptitud para la dominación y «realidad» el objeto de esta última²⁷. Se trata por tanto de una razón nueva, que «no nos habla del ser» sino que «empieza a actuar como una razón que es ciega y muda frente al ser, aunque muy lúcida frente al ser-cosa».²⁸

La «razón de fuerza mayor» se erige así sobre el fatal contrasentido de una ciencia que, a partir ya del moderno giro utilitarista que recibe a manos de Bacon²⁹, comienza a desvanecerse a medida que progresa en términos técnicos y que incrementa su poderío sobre el mundo. Análogamente a Gaos, Nicol sugerirá una genealogía negativa de la racionalidad moderna a partir de sus fuentes renacentistas, que asimismo vinculará a la nueva política, basada en el interés, la coacción y la competencia. Locke —había planteado ya en dos ensayos de 1948³⁰— teorizará acerca de estos principios, a costa de desplazar las concepciones del bien común de Francisco Suárez y otros clásicos del pensamiento político español de los siglos XVI y XVII. La noción de comunidad, inseparable de la experiencia de la alteridad y la in-

²⁶ *Ibid.*, p. 35.

²⁷ *El porvenir de la filosofía*, México, FCE, 1972, p. 235.

²⁸ *Ibid.*, p. 238.

²⁹ Véase *La reforma de la filosofía*, México, FCE, 1980, pp. 46-61.

³⁰ «Libertad y comunidad. La filosofía política de Francisco Suárez» y «Propiedad y comunidad. Suárez frente a Locke y Marx», en Nicol, Eduardo, *La vocación humana*, México, CONACULTA, 1997, pp. 246-279.

tersubjetividad, tan cara para Nicol, se devaluará así en una nueva e incipiente sociedad de propietarios, organizada en torno a la identidad abstracta del individuo aislado. Su interés pragmático y su inserción mediante un vínculo coactivo en un supuesto —e igualmente abstracto— interés general, serán las grandes piedras angulares de un consenso aparentemente equitativo y abocado, en realidad, a una «guerra global». La devaluación de esos mismos vínculos comunitarios que el moderno contractualismo cumple sólo en términos de especie o meramente biológicos, regidos por el instinto de subsistencia, desembocará finalmente, para Nicol, en la cultura actual de la dominación y la guerra. Con la imposibilidad de una vida comunitaria —dirá en *El porvenir de la filosofía*— hemos llegado «al *todos* sin integrar a *cada uno*»³¹, lo cual significa el fin de la libre reciprocidad y de la propia historicidad humana en tanto que fundamento de toda praxis, y la sustitución de todo ello por una «violencia uniforme»³², o una relación de especie que, vaciada de toda razón práctica, ni siquiera puede ser rescatada en términos de un conflicto emancipador a la manera, por ejemplo, de la «insociable sociabilidad» de Kant o la «lucha de clases» de Marx.

Este podría ser uno de los itinerarios genealógicos de la razón de fuerza mayor, en base a la que la reciprocidad comunitaria transmuta en lucha de especie, el orden sociológico en interdependencia biológica, la vocación de universalidad en fatal uniformidad. Fruto de todo ello será una cultura belicista que absorbe todos los ámbitos de la existencia hasta el punto de que todo «se promueve y se juzga en relación con la guerra: la religión, la ciencia, el arte, el deporte, la filosofía y hasta la vida privada. En la nueva cultura, todo ha de contribuir a la victoria y está permanentemente movilizado.» El prójimo es entonces «el adversario por principio» y todos los adversarios «no son más que comparsas en este gran suceso que es la conversión de la guerra en protagonista de la historia»³³ (...). El campo de batalla parece ser el semblante de los hombres: la violencia es su rasgo más saliente³⁴. Todos los hombres son, propiamente, heridos de guerra³⁵ y todos «estamos en guerra, cualesquiera que sean los regímenes»³⁶. Nicol tanteaba así un rasgo tan característico de la mentalidad totalitaria como la necesidad de la guerra o la universalización del estado de excepción, presente, aun de manera larvada o latente, en el liberalismo tecnocrático actual.

³¹ *El porvenir de la filosofía*, *op. cit.*, p. 86.

³² *Ibid.*, p. 84.

³³ *Ibid.*, p. 52.

³⁴ *Ibid.*, p. 49.

³⁵ *Ibid.*, p. 132.

³⁶ *Ibid.*, p. 124.

Contradictoria por su misma irracionalidad, la razón de fuerza mayor reemplaza la actividad filosófica por una suerte de «segunda naturaleza» o de lógica instrumental que, al emanciparse del libre ejercicio de la razón, se torna substantiva, ciega, anónima, uniforme y puramente biológica, sin otro fin que la pura funcionalidad mediática ni otras consecuencias que una deshumanización global o un predominio de la utilidad que Nicol no vacila en denominar «totalitario»³⁷, pues bajo la coacción de ese predominio se ve el hombre obligado a «reducir a una sola todas las direcciones de su mirada» y «a una sola dimensión la realidad toda». La civilización, en el mundo contemporáneo, se traduce entonces en barbarie: se ha hecho dominante a costa de desprenderse, precisamente, de su raíz civilizadora y volverse «indiferente respecto de su humanidad», pues ésta se reduce a cosa «y esto es lo que hoy se llama barbarie»³⁸. La razón ya no tiene como misión explicar y cambiar el mundo, sino servirse de él «mediante una acción organizada que habrá de absorber la existencia entera del hombre.»³⁹ Bajo esta servidumbre totalitaria, la necesidad desplaza a la libertad y la subsistencia a la existencia, pues el hombre ha generado artificialmente nuevas dependencias que le oprimen y de las que no puede desligarse; la erosión de la naturaleza por la técnica se ha extendido a las propias relaciones entre los hombres, sufriendo éstas todo un proceso de cosificación. Asimismo, el anonimato desplaza a la expresividad y el discurso al diálogo, pues el conocimiento ya no se entiende en términos de intersubjetividad sino de impersonal dominación. Con todo ello, la universalidad se devalúa en mera uniformidad, pues sus exigencias —igualdad y diversidad, ligadas bajo el principio práctico de la libre reciprocidad— han sido reemplazadas por «el método de la fabricación, y una existencia determinada por este método»⁴⁰. De ahí una «civilización unificada» que todo lo cultiva «para satisfacer al hombre, y lo deja insatisfecho, porque no lo cultiva a él»⁴¹. En definitiva, la tecnología reemplaza a la ciencia, comprometiendo con ello la propia supervivencia de la vocación filosófica y de su significación humanista.

En medio de toda una constelación de referencias en algún modo cercanas tales como la razón comunicativa, la biopolítica, el comunitarismo y cierta teoría crítica⁴², Nicol planteaba en definitiva uno de los primeros diag-

³⁷ *Ibid.*, p. 21.

³⁸ *Ibid.*, p. 38.

³⁹ *Ibid.*, p. 238.

⁴⁰ *ibid.*, p. 38.

⁴¹ *Ibid.*, p. 40.

⁴² Aun a pesar de la decisiva distancia que puede marcar, entre otras cosas, la casi total ausencia, en el caso de Nicol, de la crítica marxista del nuevo capitalismo de masas,

nósticos en lengua española de la actual globalización tecnológica, dando cuenta además de algunas de sus dimensiones políticas y sus connotaciones totalitarias.⁴³

TECNOFILIA: JUAN D. GARCÍA BACCA

García Bacca dedicó numerosas reflexiones a la técnica en un sentido abiertamente elogioso y hasta apologético, lo cual constituye todo un contrapunto, si es que no una visión alternativa a la crítica de Gaos y Nicol. Elogioso y también singular, tanto como su perfil y su trayectoria intelectuales, que sería imposible precisar en apenas unas líneas.⁴⁴ En lo que a la técnica respecta, probablemente sus reflexiones más significativas coincidan con su etapa afín a la obra de Marx, en la que profundizó durante las décadas de los sesenta y setenta aun sin llegar a convertirse en un pensador marxista, ni siquiera en un sentido heterodoxo. Fue más bien un estudioso e intérprete de su obra, de la que hasta cierto punto se apropió, asimilándola y adaptándola a sus propios intereses. Ciertamente, pese a su sintonía con Marx, la lectura de su obra no fue la propia de un marxista, desde el momento en que fue realizada en clave «apolítica». El resultado sería una especie de marxismo alejado de la política y orientado hacia una nueva antropología filosófica e incluso hacia una nueva ontología por extraño que pueda parecer, lo cual no podría satisfacer a ningún pensador marxista. De ahí su lejanía, por cierto, de Adolfo Sánchez Vázquez, principal referente del

en favor de un planteamiento del problema de orden más bien fenomenológico. Al menos en algunos aspectos, la razón de fuerza mayor parece guardar una sugerente afinidad con la razón instrumental que Horkheimer había teorizado en su célebre libro *Eclipse of reason* (1947) como aquella que ha perdido su orientación hacia una verdad emancipadora, su vocación crítica de objetividad y su condición libre frente a lo dado de la naturaleza, para reducirse a una razón puramente funcional, mediática y vaciada de contenidos. He planteado una comparación de ambos planteamientos en «Eduardo Nicol y la crítica de la razón instrumental», en HORNEFFER, Ricardo (coord.), *Eduardo Nicol (1907-2007). Homenaje*, México, UNAM, 2009, pp. 121-137.

⁴³ Véase LINARES, Jorge, *Ética y mundo tecnológico*, México, FCE, 2008, pp. 237-291; AGUIRRE, Arturo, «Eduardo Nicol: el totalitarismo y el régimen de fuerza mayor en la vida. El mundo ante la violencia total», en *Bajo palabra. Revista de filosofía*, 13 (2017), pp. 121-133.

⁴⁴ Véanse los estudios de IZUZQUIZA, Ignacio, *El proyecto filosófico de Juan David García bacca*, Barcelona, Anthropos, 1984; BEORLEGUI, Carlos, *García Bacca, la audacia de un pensar*, Bilbao, Universidad de Deusto, 1988; BEORLEGUI, C., DE LA CRUZ, R.; ARETXAGA, R. (eds.), *El pensamiento de J. D. García Bacca, una filosofía para nuestro tiempo*, Bilbao, Universidad de Deusto, 2003; FERRER, Alberto (ed.), *Juan David García Bacca, Re/incidencias. Revista del Centro Cultural Benjamín Carrión*, 10 (diciembre 2018).

marxismo en el exilio republicano del 39, cuya visión de la tecnología será abiertamente negativa, al menos en lo que tiene de cosificación de la obra arte bajo la lógica del capital o de la industria cultural.⁴⁵

Ahora bien, si la reflexión de García Bacca elude la política (lo cual favorecerá, seguramente, el sentido elogioso de la misma), esto no significa que su elogio de la técnica sea ingenuo sin más o que su reflexión no sea compleja, tal y como intentaremos mostrar, aunque sea de manera muy sucinta, a continuación.

Si delimitamos con un poco más de precisión la etapa intelectual de García Bacca en la que plantea sus principales tesis acerca de la técnica, coincidente con su singular apropiación del pensamiento marxiano, cabría señalar como principio y fin de la misma sus libros *Antropología y ciencia contemporánea* (1961) y *Cosas y personas* (1983)⁴⁶, y como principal referencia su *Elogio de la técnica* de 1968. Para entonces, García Bacca ya llevaba varios años instalado en la Universidad Central de Venezuela, tras sus exilios en Quito (1938-1942) y en México (1942-1947), y comenzaba a distanciarse de sus anteriores afinidades al vitalismo, el existencialismo y el historicismo. O por lo menos a re-significarlas de manera sustancial y decisiva, entendiendo ahora el vitalismo y el existencialismo como filosofías de la creatividad y la invención, y la historia como el resultado, precisamente, de esto último, es decir, de la constante recreación del hombre a través de la técnica. Todo ello bajo la influencia, sobre todo, del joven Marx y su inversión de la fenomenología hegeliana del espíritu, reconduciendo la alienación idealista del «hombre-creatura» hacia el reconocimiento del «hombre-creador». Los textos de García Bacca nos colocan así «ante un modo de apelar al marxismo cuya lógica de fondo es la voluntad de concebir el mundo como una empresa, plan o proyecto; y de concebir la filosofía como el pensamiento que promueve ese proceso de transformación, encontrando su sentido en la idea

⁴⁵ Véase SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo, *Las ideas estéticas de Marx*, México, Siglo XXI, 2013, pp. 153-285.

⁴⁶ Así lo estima Sergio Sevilla en su estudio «La presencia de Marx en la obra de Juan D. García Bacca», en Antolín Sánchez Cuervo (ed.), *Liberalismo y socialismo. Cultura y política del exilio español de 1939*, Madrid, CSIC, 2017, p. 180. Coincide con la cuarta de las cinco etapas señaladas por Carlos Beorlegui y Roberto Aretxaga en la Introducción de su edición a Juan David García Bacca, *Antología de textos filosóficos*, Madrid, Tecnos, pp. 13-24. Durante su quinta y última etapa, la cual comprendería desde *Cosas y personas* hasta su muerte en 1992, la reflexión sobre la técnica no desaparecerá y formará parte, de hecho, de una mirada científica y especialmente físico-matemática con la que, lejos ya de la órbita marxiana, seguirá abordando su problemática metafísica, antropológica e incluso teológica. No obstante, nos centraremos ahora en su cuarta etapa, en la que formula de una manera más nítida y explícita sus tesis sobre la técnica.

marxiana de un humanismo positivo.»⁴⁷ O en palabras del propio García Bacca, descubriendo en esta idea «una filosofía de la transubstanciación humana del universo y de transubstanciación universal del hombre»⁴⁸

Pero es obligado registrar también otras influencias en la reflexión de García Bacca sobre la técnica, aunque más o menos subordinadas a la de Marx: sin duda, de la metafísica de *Process and reality* de Albert Whitehead, especialmente de su categoría de «creatividad»; y también, aun de manera menos explícita, de Ortega y Gasset y J.P. Sartre por sus respectivas concepciones de la vida como aventura y la existencia como proyecto, y más aún de Nietzsche por su humanismo immanente, auto-creador y demoledor de todo esencialismo, así como por su ruptura con la tradición metafísica. Y todo ello sin olvidar la referencia constante de la nueva física de Einstein, Bohr y Heisenberg, o de la teoría matemática de Cantor, entre otros, que García Bacca conocía bien y cuyos desafíos todo empeño filosófico actual debía, a su juicio, asimilar con profundidad.

Si bien el elogio de García Bacca a la técnica pareciera obviar su complicidad con la barbarie contemporánea, no por ello el pensador hispano-venezolano fue ajeno a la vicisitud crítica de la razón filosófica tras el periodo de entreguerras y al *impasse* al que había llegado tras el agotamiento de sus posibilidades tanto teóricas como prácticas. No dejaba por ello de buscar una permeabilidad creativa ante unas influencias y otras. Al igual que otros muchos compañeros de oficio, tanto del exilio republicano como ajeno a él, se planteaba la necesidad de hallar un nuevo punto de partida para la reflexión filosófica, una nueva manera de pensar a la altura del presente, incluso una nueva metafísica —por supuesto post-kantiana— y en definitiva un nuevo sujeto, liberado de toda posición alienada. Era preciso reconstruir este último sobre la base de su propia ruina y precisamente la técnica, entendida como mucho más que un mero instrumento, como un saber o un arte inherente a la propia condición humana, podía ser la gran clave para ello. Como diría ya en 1962, la técnica es, junto con la ciencia, la historia y la filosofía, uno de los cuatro grandes elementos de la atmósfera cultural de nuestra época, y no precisamente el menor, pues está llamada nada menos que a

⁴⁷ S. SEVILLA, *op. cit.*, p. 180.

⁴⁸ Así titulaba García Bacca el capítulo III del vol. II, dedicado a Marx, de sus *Lecciones de historia de la filosofía*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1972. Sobre el importante concepto de «transubstanciación», con el que García Bacca expresa potencial dialéctico y transformador de su antropología filosófica, véase el reciente artículo de SEVILLA, Sergio, «Una filosofía de transustanciación», en FERRER, Alberto, *Juan David García Bacca*, *op. cit.*, pp. 24-37.

generar «un nuevo tipo de ser, el *artificial*... (...) algo *nuevo* en la historia de la humanidad»⁴⁹ que exige, frente a todo «miedo a novedad» y a toda «idolatría a la identidad»⁵⁰, un salto cualitativo y una ruptura respecto del llamado hombre natural, del que aún no nos hemos librado.

Pero la reinención del sujeto mediante la liberación de su vocación técnica pasaba, antes de nada, por la desmitificación —o «desencubrimiento», como dirá a menudo García Bacca— de cualquier esencialismo persistente, según el cual existe una definición preestablecida de naturaleza humana, cuyos límites son infranqueables incluso en el caso de que algunos de sus contenidos sean desconocidos o insondables. Es decir, pasaba por la abolición de toda técnica «naturalista», consistente, precisamente, en coadyuvar a la realización de esa naturaleza preestablecida, en revitalizarla o en suplir sus carencias accidentales y sus defectos eventuales. En el fondo, se trataba para García Bacca de una concepción asentada en el viejo esencialismo aristotélico, carente de sentido histórico al no hacer una distinción cualitativa entre naturaleza y técnica, y de cuyas herencias y transmisiones se habría alimentado el derecho, la religión y la cultura supuestamente naturales; incluso también un presunto «hombre natural», verdadero oxímoron para García Bacca dado el carácter, no ya humano, sino también humanizador de la técnica. A la técnica naturalista habría de oponerse por tanto la «técnica supernatural», posibilitadora de una conciencia histórica por la brecha de discontinuidad que abría entre las infinitas posibilidades de superación humana y la fijación del mundo natural, tan abismal como la que puede existir —apuntaba en *Elogio de la técnica*⁵¹— entre un velero griego y un yate moderno. Se trata por tanto de una técnica que no reconoce límites naturales de ninguna índole —incluidas las fronteras entre las naciones, dirá García Bacca en uno de sus escasas y escuetas aperturas a la crítica política⁵²— y que más bien está llamada a superarlas con el concurso inestimable de la física matemática y experimental. «A la naturaleza se la vence perturbándola»⁵³, dirá apelando a la técnica como el gran recurso del hombre, no ya para dominar de manera legítima a su entorno natural, sino también para rebelarse contra la naturalización de la vida y contra su extrañamiento bajo la coacción de cualquier determinismo. Naturaleza y técnica se oponen así, para García Bacca, como la inercia a la aceleración, el determinismo a la historia, la aventura o la

⁴⁹ GARCÍA BACCA, Juan David, *Ciencia, técnica, historia y filosofía. Qué es «sociedad»*, Barcelona, Anthropos, 2006, p. 32.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 29.

⁵¹ GARCÍA BACCA, Juan David, *Elogio de la técnica*, Barcelona, Anthropos, 1987, p. 42.

⁵² *Ibid.*, p. 127.

⁵³ *Ibid.*, p. 137.

sorprende a la repetición. «La técnica tiende, de suyo, a novedad, creación, originalidad, invento, ocurrencia; la reproducción, reedición, repetición... son para ella tentaciones de la naturaleza.»⁵⁴

Esta brecha liberadora tuvo su origen en el Renacimiento, momento que García Bacca, muy al contrario que Gaos o que Nicol, elogia al identificar en él una auténtica «mutación histórica»⁵⁵ en la que surge un nuevo tipo de hombre, dotado precisamente de sentido histórico y con vocación de «planificador e inventor»⁵⁶ conforme a modelos artificiales que sustituyen al modelo imitativo natural propio del hombre antiguo. La naturaleza ha dejado de ser un continente enajenante cuyas apariencias esconden misterios inescrutables, para reducirse a una entidad descifrable a través del ingenio físico-matemático y aprovechable para bien del hombre, o lo que es igual, para su creación inmanente de valores y fines. En su «omnímoda» o «inagotable disponibilidad»⁵⁷ para realizarse conforme a su voluntad creadora reside, precisamente, su humanidad y su diversidad respecto del animal, en su «omnímoda disponibilidad»⁵⁸. Por eso no tiene una esencia sino un «plan», o en todo caso su esencia es la «infinitud, la perenne y perennemente renaciente disponibilidad»⁵⁹ de posibilidades realizables a través de la técnica. Su ser consiste en inventarse y por eso el técnico es un «ontólogo practicante.»⁶⁰

En *Antropología y ciencia contemporáneas* y *Elogio de la técnica* se exponían y precisaban los rasgos de este nuevo tipo de hombre surgido del Renacimiento y pendiente aún de realizarse, al amparo sobre todo de ese singular marxismo «apolítico» propuesto por García Bacca. Esa realización llegará cuando el hombre «invente maneras de saberse y obrar como diverso de todo»⁶¹, cuando culmine su distinción respecto del animal y de la planta y, contrariamente al hombre primitivo o esclavo de la naturaleza, se erija en señor de esta última, conquiste el «derecho ontológico» a su «cuerpo» y su «alma»⁶², y su ser sea enteramente de sí mismo. En definitiva, el hombre será racional cuando caiga en la cuenta de que «puede desencubrir, además de descubrir; hacer explotar o estallar, además de analizar; revolucionar, en lugar de evolucionar; inventar,

⁵⁴ *Ibid.*, p. 146.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 24.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 47.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 59.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 51.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 53.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 104.

⁶¹ *Ibid.*, p. 73.

⁶² *Ibid.*, p. 75.

en vez de imitar o repetir.»⁶³ En este sentido, ¿no habría marcado García Bacca un precedente del actual «transhumanismo»? La recreación inmanente de fines y valores a través de la técnica, vendría dada por su propio fluir espontáneo o estaría condicionada por una ética de la especie humana, según la reflexión de Habermas a propósito de una supuesta relación entre la estructura natural y la posibilidad moral? Cincuenta años después, algunas reflexiones de García Bacca sobre la técnica pueden resultar sugerentes.

INTEGRACIONISMO: FERRATER MORA

Como bien es sabido, «integracionismo» es uno de los términos y conceptos mayormente asociados al pensamiento de José Ferrater Mora. Según la definición que él mismo introducía en la segunda edición de su *Diccionario de filosofía* (1944) publicado por la editorial mexicana Atlante en dos volúmenes con ampliaciones considerables respecto de la primera, no se trataba de una fórmula ecléctica más, una negación de oposiciones «para buscar un tercer término que las supere» o «una posición intermedia equidistante», sino de un intento de aproximar polos opuestos «mediante el paso constante del uno al otro»⁶⁴. Es decir, planteaba una oscilación entre ambos extremos, ya fueran doctrinas o conceptos (sujeto-objeto, realismo-nominalismo, fenómeno-noumeno, ser-devenir, mecanicismo-vitalismo...), en busca de una complementariedad resultante de llevar al límite sus posibilidades semánticas. En todo caso, el integracionismo se definía como un método y al mismo tiempo un punto de vista filosófico, haciéndose de nuevo explícito en 1962, en uno de sus libros más importantes, *El ser y la muerte. Bosquejo de una filosofía integracionista*. En la introducción, equiparaba esta última a una suerte de «empirismo dialéctico»⁶⁵ o de dialéctica sin más, siempre y cuando se entienda ésta como un proceso siempre abierto e indefinido, oscilante entre dos absolutos contrapuestos y en realidad inexistentes, que sin embargo propician soluciones creativas y no previamente dadas.

En realidad, una visión «integracionista» del mundo podía apreciarse ya en el pensamiento germinal de Ferrater: el mismo proyecto de un diccionario de filosofía no dejaba de sugerir algo semejante; integracionista en algún sentido resultaba también su manera de plantear los vínculos entre España y Europa, a los que más adelante nos referiremos; y su noción de «Tercera

⁶³ *Ibid.*, p. 95.

⁶⁴ FERRATER, JOSÉ, *Variaciones de un filósofo. Antología*, selección, estudio introductorio y edición de Jordi Gracia, A Coruña, Ediciós do Castro, 2005, p. 160.

⁶⁵ FERRATER, JOSÉ, *El ser y la muerte. Bosquejo de una filosofía integracionista*, Madrid, Aguilar, 1962, p. 20.

España» planteada en *Cuestiones españolas*, como respuesta a la necesidad de integrar o reconciliar una comunidad radicalmente desgarrada como la española, apelando a algo radical y previo al entendimiento político que no llega a precisar, pero que pasaría por la reconstrucción de una historia común en la que ambas partes se sintieran identificadas. Una noción que de ninguna manera podría reducirse, por tanto, a un término medio o a una solución ecléctica, y que además —diría Ferrater de manera explícita⁶⁶— sería inalcanzable sin justicia a las víctimas o, dicho de otra manera, con la impunidad de los verdugos

La visión integracionista del mundo también aflorará después de su aparición en el *Diccionario de filosofía*, obviamente, en numerosos casos y ejemplos que sería tedioso rastrear e identificar, pese a lo entretenidas que pudieran resultar las argumentaciones del propio Ferrater. Así sucede a propósito de las contraposiciones entre representacionalismo y textualismo, realismo e idealismo, cosas y nombres, por citar sólo algunas muy básicas. En el caso de la técnica, es tentador adelantar una posible integración entre las dos posturas anteriormente señaladas, que de alguna manera puede encontrarse, de hecho, hacia el final del libro *Las crisis humanas* (1972), una reelaboración, en realidad de *El hombre en la encrucijada* (1952). Allí constataba el enorme desarrollo de la técnica en la sociedad contemporánea, hasta el punto de alterar la estructura de la ciencia, y de desbordar las expectativas, de por sí ambiciosas, con las que había emergido en el mundo moderno de la mano de Galileo y Bacon. Ahora su presencia era mucho mayor y su función diferente, pues, en tanto que acción externa se habría independizado de la acción interna o moral para transformarse en una práctica cosificadora de la existencia y orientada hacia la manipulación de las voluntades. Ha devenido una tecnocracia, cuyos males resultan sin embargo inseparables de un potencial emancipador que ninguna visión unilateral del problema sería capaz de desahogar. Las técnicas —afirmaba Ferrater en este sentido, desmarcándose de posturas tanto tecnófobas como tecnófilas— «representan, al tiempo que una cosificación y mecanización de la existencia, una posibilidad de liberación de energías humanas. Mediante la técnica *puede* ser cierto que un día el hombre deje de ser explotado por el hombre.»⁶⁷ La alternativa a la tecnocracia actual no podía residir, por tanto, en la nostalgia de un pasado anterior o en el retorno a un mundo pretecnológico, sino —apuntaba, en las antípodas de García Bacca y en una línea más bien orteguiana— en la comprensión y asunción de las limitaciones de la misma inteligencia humana productora de técnicas.

⁶⁶ FERRATER, José, *Cuestiones españolas*, México, El Colegio de México, 1945, pp. 41-42.

⁶⁷ FERRATER MORA, José, *Las crisis humanas*, Madrid, Alianza, 1983, p. 183.

Pero, más allá de esta reflexión integradora en torno a las contradicciones de la técnica en el mundo actual, no puede obviarse un ejercicio de integración más ambicioso, como el que Ferrater desplegó en varios ensayos sobre la relación entre la filosofía y la ciencia (englobando esta última a la técnica como una parte subordinada de sí)⁶⁸. Filosofía y ciencia entendidos como dos saberes actuales, a la altura de las discusiones que tanto filósofos como científicos han venido manteniendo durante la segunda mitad del siglo xx a propósito de la necesaria integración, o al menos coordinación metodológica de una y otra a la hora de afrontar problemas sobre todo teóricos, pero también prácticos.

Ferrater abordó esta cuestión en un medio académico privilegiado para ello como el norteamericano, por los frecuentes debates que allí solían suscitar al respecto. Como bien es sabido, desde 1947 Ferrater ejercerá la docencia en el Bryan Mawr College de Pennsylvania, gracias al apoyo de Américo Castro y Pedro Salinas, y a una beca de la Fundación Guggenheim, tras su fugaz estancia en Cuba (1939-1942) y sus años en Chile (1942-1947)⁶⁹. Una vez instalado en Estados Unidos, su pensamiento adoptará un «giro analítico» inevitable, pero nunca sesgado y siempre con la suficiente amplitud y flexibilidad como para reflexionar sobre problemas de cualquier índole y dialogar con interlocutores de cualquier tendencia o adscripción intelectual, todo ello a tono, precisamente, con su propuesta integracionista.

Ese mismo tono es el que Ferrater adopta a la hora de afrontar las supuestas contradicciones entre la filosofía y la ciencia, entendiendo por esta última el conjunto de las llamadas ciencias duras o de aquellas que tienen por objeto el conocimiento de la realidad inorgánica. Expone así, en primer lugar, aquellos planteamientos excluyentes de la relación entre uno y otro saber, ya sea porque los hombres de ciencia consideren que el único conocimiento riguroso de dicha realidad es el que resulta de los métodos por ellos empelados, ya sea porque los filósofos se arroguen el papel de teorizadores exclusivos de la ciencia. También expone aquellos otros planteamientos

⁶⁸ Véase FERRATER MORA, José, *Escritos sobre ciencia*, Selección e Introducción de Carla Velásquez, Prólogos de Mario Bunge y Victoria Camps, Pamplona, Laetoli, 2018.

⁶⁹ Para una introducción al pensamiento y la circunstancia de Ferrater véase NIETO BLANCO, Carlos, *La filosofía en la encrucijada. Perfiles del pensamiento de José Ferrater Mora*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 1985; AAVV, «Dossier José Ferrater Mora», en *Anthropos. Revista de información y documentación*, n. 49, 1985; GINER, Salvador; GUIÁN, Esperanza (eds.), *José Ferrater Mora: el hombre y su obra*, Universidad de Santiago de Compostela, 1994; TERRICABRAS, J. M. (coord.), *La filosofía de Ferrater Mora*, Girona, Publicacions de la Càtedra Ferrater Mora, 2007.

tos que, sin llegar a ser excluyentes o antagónicos, propugnan una independencia total entre la filosofía y la ciencia, arguyendo que la primera no progresa nunca y dirige el conocimiento al ámbito del deber, de las causas primeras y las esencias, mientras que la segunda progresa de manera incesante y propone un conocimiento fenoménico y demostrable. Sin embargo, responderá Ferrater, estas posturas «no están a tono con los hechos»⁷⁰, pues es innegable, por ejemplo, que una parte de la actividad científica debe consagrarse a la reflexión teórica, propia de ciertos ámbitos del pensamiento filosófico, o que el científico se tope con la filosofía cada vez que tiene que interpretar, revisar o actualizar su propio método. Incluso cuando algunos científicos quieren demostrar que la filosofía es innecesaria, lo hacen en un lenguaje filosófico, incurriendo según Ferrater en una contradicción entre palabras y actos⁷¹. Por otra parte, es un hecho histórico la tendencia frecuente de la filosofía moderna a emular la objetividad científica, aunque sea adaptándola a sus propias condiciones epistemológicas, o a encontrar en ella una referencia insoslayable, desde el kantiano «factum de la ciencia» hasta la filosofía como «ciencia rigurosa» de Husserl. Ahora bien, defender el imperialismo de un saber sobre el otro o la identidad de ambos tampoco sería para Ferrater una respuesta a la altura de los hechos. Es obvio —afirmaba en una «Digresión sobre ‘ciencia natural y filosofía’» de 1959— que existen diferencias entre una y otra por sus diversas maneras de aproximarse a la realidad, «que mientras para el científico el objeto es dado a un sujeto que se sitúa *frente a él*, para el filósofos la realidad coexiste con la conciencia de ella, hasta el punto de que el vocablo ‘objeto’ acaba por carecer de sentido filosófico»⁷². Pero también es obvio que filosofía y ciencia «se apoyan en un mundo común: el mundo de ‘lo que hay’»⁷³, o —dirá en otro lugar— interactúan y definen una cierta continuidad dentro de lo que con más amplitud podríamos denominar «conocimiento»⁷⁴.

En línea con su propuesta integracionista, Ferrater explora las numerosas intersecciones y concomitancias existentes entre la filosofía y la ciencia. A propósito de algunas aseveraciones de Popper y Einstein, entre otros, observa que la ciencia necesita cierta dosis de pensamiento filosófico para fundamentar, justificar y calibrar muchas de sus hipótesis y de sus resultados; advierte que las matemáticas y la física no pueden prescindir de presu-

⁷⁰ FERRATER MORA, José, *Escritos sobre ciencia*, p. 105.

⁷¹ *Ibid.*, p. 106.

⁷² *Ibid.*, p. 92.

⁷³ *Ibid.*, p. 93.

⁷⁴ En concreto, en el discurso de clausura del *III Simposio de lógica y filosofía de la ciencia*, celebrado en la Universidad de Valencia en 1971 y recogido en *Ibid.*, p. 119.

puestos ontológicos, y que si bien la filosofía no puede producir conocimiento científico, sí puede (y debe) coadyuvar a hacerlo posible a través del análisis de sus lenguajes, argumentos y estructuras conceptuales. La filosofía es un meta-conocimiento que además se relaciona con la ciencia no sólo de un modo interno, sino también externo, modulando, por ejemplo, el componente subjetivo o personal de su presunta objetividad, o construyendo puentes entre la cultura que ella genera y la cultura de las humanidades. En definitiva, filosofía y ciencia están «desigualmente unidas»⁷⁵, lo cual no significa que una guarde preeminencia sobre la otra, pues una y otra se condicionan mutuamente. Asumiendo el lugar del filósofo que el propio Ferrater ostentaba, abogaba, como Max Scheler, por que la filosofía colabore con la ciencia experimental y busque siempre relaciones de buena vecindad con ella, pero no bajo su tutela.

En un ensayo de 1976 titulado «La filosofía entre la ciencia y la ideología», Ferrater exponía de manera sintética y precisa su visión del problema, ordenada en torno a seis tesis meta-filosóficas:

1. La ciencia sigue siendo un «factum», es decir, «un hecho suficiente y, en el estado presente de la historia, insoslayable».
2. La filosofía no es una ciencia, «pero no porque sea ajena a las ciencias, ni tampoco porque sea, como a veces se ha pretendido, un fundamento o una síntesis de las ciencias.»
3. La filosofía se entrelaza con las ciencias de tres maneras principales: «analítica», «crítica» y «constructiva». En este sentido, «es continua con las ciencias»⁷⁶.
4. Aunque no sea una ciencia, la filosofía puede «aspirar a ser científica, por lo menos en el sentido de estar movida por un espíritu mezcla de rigor, de conjetura y de exploración similar al que promueve el desarrollo científico»⁷⁷.
5. La filosofía tiene además un componente «ideológico», en la medida en que aborda cuestiones que afectan a cualquier modo de racionalidad y no sólo al estrictamente científico. Esto no quiere decir que sea, necesariamente, una parte o una racionalización de una ideología, pero sí que «en todo caso se halla en relación con elementos ideológicos»⁷⁸. De hecho, Ferrater reconocerá «el factum de la ideo-

⁷⁵ *Ibid.*, p. 120.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 123.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 123 y ss.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 124

logía», entendida como «un conjunto de creencias y evaluaciones»⁷⁹ de tendencia racional.

6. La filosofía se halla por tanto «a caballo entre la ciencia y la ideología». Por una parte está llamada a hacerse ella misma científica, es decir, a someter a las ciencias a «análisis y examen crítico»⁸⁰. Por otra, está llamada a entablar con las ideologías una relación semejante, de análisis, crítica y revisión, determinación, explicación y justificación de los intereses y propósitos, especialmente los de carácter político-social, expresados por aquellas.

Ferrater hacía estas reflexiones en los inicios de la transición democrática y cuando el exilio, que en su caso nunca había sido vivido con sentido trágico, ya se había quedado muy atrás. Los vientos del exilio le habían llevado no obstante por derroteros que le plantaron ante un problema que sigue siendo actual en plena globalización tecnológica, como es el de la relación entre el pensamiento crítico y el conocimiento científico.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 134 y ss.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 131.

EXILIO, LITERATURA Y FILOSOFÍA EN ADOLFO SÁNCHEZ VÁZQUEZ¹

AMBROSIO VELASCO GÓMEZ. Instituto de Investigaciones Filosóficas, UNAM

INTRODUCCIÓN

La vida de Sánchez Vázquez está vertebrada por el exilio. La experiencia vital antes del exilio corresponde a su más temprana juventud, es breve, intensa y dramática, en virtud de su participación política durante la Segunda República, antes y durante la guerra, que concluyó con la derrota militar republicana y la implantación del fascismo franquista. La segunda etapa es la más larga e intelectualmente fructífera y corresponde a su largo exilio a partir de 1939, exilio sin fin. Como el mismo Sánchez Vázquez nos narra, en su juventud temprana predomina la intensa actividad política que enriquece con estudios literarios y creación poética:

...en mi juventud dos vocaciones regían mis ideas y mis actos. Una: mi vocación política que respondía al anhelo de una sociedad más justa que la existente, un anhelo que se proyectaba en mi conducta como militante de las Juventudes Comunistas. La otra vocación era la literaria que se manifiesta en aquellos años juveniles no sólo en el lector insaciable de los grandes novelistas de la época, sino también de los poetas

¹ Este trabajo se realizó con apoyo del Proyecto PAPIIT UNAM, IN 403219.

clásicos españoles —Lope, Quevedo y Góngora— así como de los contemporáneos —los mayores— como Machado y Unamuno, los de la Generación del 27 y de poetas más jóvenes como Miguel Hernández, y, particularmente, de un poeta latinoamericano que llega por entonces a Madrid, provocando una verdadera conmoción: Pablo Neruda con su *Residencia en la tierra*.²

Durante el exilio Sánchez Vázquez descubre y cultiva su vocación más profunda y duradera, y se entrega en cuerpo y alma a la actividad filosófica, también con un claro compromiso político libertario. Sánchez Vázquez sostiene que su vocación y actividad filosófica reemplaza su actividad poética y literaria y nunca conjugó su creación poética y su producción filosófica. A pesar de que sea una afirmación del propio Sánchez Vázquez, discrepo. Creo que su actividad filosófica es la continuación y culminación de su actividad poética y que la gran fuerza y originalidad de su producción filosófica reside precisamente en la fusión de su alma literaria y su alma filosófica

POESÍA, GUERRA Y EXILIO

De esta temprana y entrañable fusión de vocaciones política y literaria resultó su poemario *El Pulso Ardiendo*, escrito antes, durante y después de la Guerra Civil entre Málaga, Madrid y México donde se publicó en 1940. La primera parte de este libro se llama «Poesía en Vela», que expresa el sentimiento de angustia por el advenimiento de un golpe de estado contra la República:

Para comprender esta «espera», este estar «en vela», hay que trazar, aunque sea a grandes rasgos, el contexto político y social de aquellos años, los de la República... La perspectiva sombría de una sublevación militar, en aquellos meses, se vuelve cada vez más probable, y, con ella, se crispan y tensan más y más no sólo las relaciones políticas y sociales, sino incluso las personales. Como en las tragedias clásicas, España se encamina inevitablemente al abismo que se acerca, aunque nadie sospecha la profundidad y duración que ha de tener. Y es durante la gestación de esa tragedia colectiva cuando se gesta también esta «Poesía en vela» angustiada y desesperada.³

² SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo: *Una trayectoria intelectual comprometida*, México, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, Colección Relecciones, 2006, p. 14.

³ *Ibidem*, p. 15.

La segunda parte del poemario *El pulso ardiendo* corresponde al tiempo de la guerra. «Se trata de una producción breve pues la actividad del poeta se concentra, sobre todo, en hacer la guerra, en contribuir a la lucha del pueblo»⁴

Ya en el exilio Sánchez Vázquez continúa su actividad poética y escribe «Sonetos del destierro», que expresan con dramático dolor su forma de experimentar y pensar el exilio justamente como destierro y no como transtierro en la versión de José Gaos:

Ahora bien, para nosotros, así como para la inmensa mayoría de los exiliados que lo vive, sobre todo en los primeros diez o doce años, como destierro, el exilio no es un simple trasplante de una tierra a otra, un hallar en la nueva lo que se ha perdido al dejar forzosamente la tierra propia, sino la pérdida de la raíz, del centro. Es un vivir en el aire, partido en dos, entre la tierra que se pisa y la tierra con la que se sueña volver, es un estar entre lo hallado y lo perdido, absorbido por un pasado que no pasa y un futuro que no llega.⁵

A partir de que la esperanza del regreso a la patria se extingue, los exiliados buscan transformar el destierro en transtierro, obligados por la necesidad de arraigarse en la nueva patria, para poder subsistir. Es a partir de entonces que Sánchez Vázquez da un viraje hacia la filosofía que desarrollará durante más de 79 años hasta su muerte.

ARTE Y FILOSOFÍA

Sánchez Vázquez piensa que su vocación poética terminó cuando decidió dedicarse profesionalmente a la filosofía. Creo más bien que su vocación poética y en general literaria culminó con su quehacer filosófico, riguroso. Esta sublimación filosófica de su poesía constituye el rasgo más original de su filosofar que logra conjuntar arte, argumentación racional y compromiso político en un humanismo crítico y radical.

Para elaborar su original filosofía crítica, Sánchez Vázquez centró su atención en el arte como espacio de reflexión filosófica, por ello sus primeras investigaciones las realizó en el campo de la estética desde una perspectiva marxista, empezando con su Tesis de Maestría en Filosofía «Conciencia

⁴ SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo: *Poesía*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005, p. 35.

⁵ SÁNCHEZ VÁZQUEZ, 2016, p. 31.

y realidad en la obra de arte» (1956). Sánchez Vázquez trabajó durante largo tiempo en la Estética Filosófica, donde su principal contribución fue el desarrollo de una perspectiva marxista crítica, antidogmática e innovadora, que se alejaba del marxismo ortodoxo soviético de los años 50. Dentro de la Estética uno de sus libros más importantes fue «Las Ideas Estéticas de Marx» (1965). La idea central de este libro ampliamente influyente es la siguiente:

El arte se presenta, pues, cualesquiera que sean sus formas históricas concretas, como una expresión de la capacidad creadora del hombre, limitada o negada, hasta ahora, en el trabajo. Esta concepción del arte, que desarrollo en mi libro, por su universalidad, es aplicable a todas sus formas históricas y a las diversas formas particulares de hacer arte. Por ello, no puede aceptarse que el arte se identifique o se reduzca a una forma histórica particular en su devenir histórico.⁶

Pero la creatividad del arte no se presenta sólo en el autor, sino también en el receptor en el intérprete. De manera audaz, en su libro *De la estética de la recepción a una estética de la participación* (2004), Sánchez Vázquez reconoce el papel activo del receptor que puede potenciarse a través de medios digitales. De esta manera, la praxis artística se puede desarrollar tanto por el autor como por el intérprete, promoviendo una verdadera estetización de la sensibilidad del amplio público, lo cual constituye una manera de socialización del arte en el sentido marxista que puede liberar a la obra de arte de su enajenante carácter de mercancía. Esta liberación del arte es una vía primordial para la liberación de la enajenación generalizada que viven los seres humanos en la sociedad capitalista. Este es en última instancia el objetivo fundamental de la estética marxista desarrollada por Adolfo Sánchez Vázquez

MARXISMO Y FILOSOFÍA DE LA PRAXIS

La obra estética de Sánchez Vázquez es el punto de partida y fundamento de su principal y más valiosa contribución: la filosofía de la praxis. Este tema constituye una ampliación y generalización de sus investigaciones estéticas en cuanto que Sánchez Vázquez desarrolla la idea de praxis como actividad creadora y transformadora de la realidad a otros ámbitos de la vida social, principalmente al de la ética y la política. Si bien, la inspiración de esta filosofía de la praxis surge del pensamiento de Marx, la interpretación

⁶ SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo: «Vida y Filosofía» en su libro *A tiempo y destiempo*, México: FCE, 2003, p. 34.

crítica y reflexiva que de él hace Sánchez Vázquez le permite producir un pensamiento verdaderamente original y al mismo tiempo contribuir al desarrollo de un marxismo profundamente humanista y libre de todo dogmatismo y reduccionismo.

La interpretación marxista de Sánchez Vázquez toma como piedra angular los escritos de juventud de Marx, especialmente sus «Manuscritos de 1844». A partir de esta obra, Sánchez Vázquez sostiene que la teoría marxista, lejos de ser una obra meramente cientificista de teoría económica, constituye una interpretación dialéctica de la filosofía, la economía y la historia, que representa una revolución en la concepción epistemológica de las ciencias sociales y de la filosofía. Desde esta perspectiva resulta insostenible la interpretación cientificista de Marx que tanto auge adquirió en los años setentas con Althusser y sus discípulos que consideraban a las obras previas al *Capital*, como inmaduras y literarias, pero no científicas. Por el contrario Sánchez Vázquez sostiene la tesis de que ya en *Los manuscritos de 1844* Marx había delineado los rasgos fundamentales de su proyecto intelectual que culminará en *El Capital*, de tal manera, que entre los escritos de juventud como los *Manuscritos de 1844* y los de madurez, como *El Capital* no hay ruptura sino continuidad progresiva. Creo que esta misma continuidad puede sostenerse en relación a Sánchez Vázquez entre su etapa literaria de juventud y su etapa filosófica de madurez.

Así pues, la revolución teórica de Marx no consiste en una superación de la filosofía para instalarse en la ciencia económica positiva, sino en un círculo crítico que va de la filosofía a la economía y de ésta a la historia y a la filosofía. Esta revolución teórica de Marx implica un cambio radical del concepto de ciencia y del concepto de verdad. La verdad no puede reducirse a una constatación de la teoría con la realidad empírica, aunque esta constatación sea necesaria, no es suficiente. Se requiere además una valoración crítica de esa realidad empírica, que sólo puede hacerse desde la Filosofía. A su vez, la crítica filosófica a la realidad es necesaria, pero no suficiente. La crítica debe continuarse con la propuesta y realización de ideales y utopías en las que los seres humanos puedan desarrollar plenamente sus capacidades físicas y espirituales, puedan ser plenamente libres y así realizar efectivamente su esencial humanidad. Esta realización sólo puede hacerse a través de la praxis ética y política fundada en la ciencia objetiva y la filosofía crítica, esto es en la praxis teórica.

Para Adolfo Sánchez Vázquez la praxis es una actividad creadora fundada en el conocimiento teórico rigurosamente justificado. Pero, precisamente la justificación epistémica de la teoría está en función de su efectividad

para transformar la realidad circundante, de acuerdo a fines y valores ética y políticamente fundamentados. Si no reconocieramos el carácter práctico, sustantivo, real y material de las teorías e interpretaciones, no podríamos pensar que la filosofía puede ser una práctica transformadora, como lo ha sido en el caso de Adolfo Sánchez Vázquez: «La premisa fundamental de la verdadera filosofía de la praxis es verse a sí misma no sólo como una reflexión sobre la praxis, sino como un momento de ella y, por tanto, con la conciencia de que siendo teoría sólo existe por y para la praxis.»⁷

La filosofía como praxis es pues una actividad orientada por valores éticos, políticos, estéticos y epistémicos, cuya concreción exige la transformación de la realidad, la realización de la utopía propuesta. En este sentido la praxis filosófica es una compleja virtud, a la par intelectual y práctica, que integra una pluralidad de valores. Por ello Sánchez Vázquez enfatiza la actividad de filosofar sobre la obra filosófica misma. Filosofar para él «significa cierta relación con un mundo que no nos satisface y, con ella, la aspiración, el ideal o la utopía de la transformación».⁸

CONCLUSIONES

Desde el punto de vista de la filosofía de la praxis, la filosofía, las ciencias, las humanidades y las artes integran de diferentes modos el conocimiento objetivo con el ideal utópico, la justificación epistémica o estética y el compromiso ideológico, ética y políticamente responsable.

Tal visión del quehacer filosófico ciertamente está basada en una interpretación del pensamiento marxista, pero en cuanto interpretación creativa en el marco de la praxis de acuerdo a lo que he argumentado, es una transformación de la tradición marxista y una verdadera aportación filosófica, propia y original. Ésta es, en última instancia, la alternativa que construyó Sánchez Vázquez ante el dilema intelectual y político en que se encontraba en su condición de exiliado al iniciar su actividad filosófica en México hace más de 75 años. En su filosofar Sánchez Vázquez cobró conciencia de que su papel como intelectual comprometido era su alternativa para luchar por la realización de los ideales, valores y utopías de la República española que había sido derrotada por las armas por el franquismo, pero que podrían sobrevivir y desarrollarse por la praxis humanista, tal y como la habían

⁷ SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo: «Una nueva práctica de la filosofía», en *A tiempo y des-tiempo*, p. 326.

⁸ SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo: «El imperativo de mi filosofar» en *Ibidem*, p. 63.

hecho anteriormente Vives, Cervantes o Machado. Así Adolfo se dio cuenta de su pertenencia a una tradición humanista y republicana que se había desarrollado por siglos a pesar de las ideologías y regímenes totalitarios: «la España quijotesca humanista que a lo largo de los siglos, desde Luis Vives y Bartolomé de las Casas hasta Antonio Machado, ha tratado de liberarse una y otra vez — la Guerra Civil ha sido su último y frustrado intento— de su carroña espiritual y su miseria material.»⁹

La praxis humanística de Sánchez Vázquez es sin lugar a dudas una de las expresiones recientes más valiosas de esta tradición. Lo más importante de esta manera de filosofar es precisamente la necesaria integración entre el saber y el hacer, entre la exigencia epistemológica o estética y la honestidad ética y política, en una palabra la congruencia. Adolfo Sánchez Vázquez no sólo ha sido un gran filósofo, un admirado y querido profesor, también ha sido un ejemplo de honestidad intelectual, moral y política, un ejemplo de congruencia. Y es esta gran virtud la que le permite superar el desgarrón del exilio:

Al cabo del largo periplo del exilio, escindido más que nunca, el exiliado se ve condenado a serlo para siempre. Pero la contabilidad dramática que se ve obligado a llevar no tiene que operar forzosamente sólo con unos números: podrá llevarla como suma de pérdidas, de desilusiones y desesperanzas, pero también, —¿por qué no?— como suma de dos raíces, de dos tierras, de dos esperanzas. Lo decisivo es ser fiel —aquí o allí— a aquello por lo que un día se fue arrojado al exilio. Lo decisivo no es estar —acá o allá— sino *cómo se está*.¹⁰

⁹ SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo: «Del destierro al transtierro», en *A tiempo y destiempo*, p. 598.

¹⁰ SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo: «Fin del exilio o exilio sin fin», en *A tiempo y destiempo*, p. 572.

APORTACIONES DE ADOLFO SÁNCHEZ VÁZQUEZ A LA ESTÉTICA MARXISTA

RENZO LLORENTE. Saint Louis University - Madrid Campus

En un texto publicado póstumamente, Karl Marx afirma que «la producción capitalista» es «hostil a ciertas producciones de tipo artístico, tales como el arte y la poesía».¹ Marx, desafortunadamente, no amplía este comentario, y por tanto no es más que una fascinante observación parentética dentro de una obra cuyo tema central es un concepto de la teoría económica. El manuscrito que contiene esta frase de Marx data de 1863; tendría que pasar más de un siglo antes de que otro pensador se lanzara a completar aquello que faltaba en el escrito de Marx: la explicación, desde una perspectiva marxista, de las causas de la hostilidad capitalista al arte. Ese pensador era Adolfo Sánchez Vázquez, y el escrito con el que ofrece la fundamentación marxista de la afirmación de Marx es su ensayo de 1964 «El destino del arte bajo el capitalismo», incluido en *Las ideas estéticas de Marx*, libro del mismo autor publicado el año siguiente.

¹ Citado en SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo. «El destino del arte bajo el capitalismo», *Las ideas estéticas de Marx*, México, D. F., Ediciones Era, 1965a, p. 154. La frase original de Marx puede encontrarse en MARX, Karl. *Theorien über den Mehrwert, Marx-Engels Werke*, Tomo 26, Primera Parte, Berlín, Dietz Verlag, 1965, p. 257: «kapitalistische Produktion ist gewissen geistigen Produktionszweigen, z.B. der Kunst und Poesie, feindlich».

De un total de unas 125 páginas, aproximadamente, «El destino del arte bajo el capitalismo» constituye una aportación muy original a la estética marxista, además de ser uno de los ensayos más brillantes de Sánchez Vázquez en el campo general de la estética. Lo que propongo en este trabajo es, en primer lugar, resumir las tesis centrales de este ensayo fundamental de Sánchez Vázquez y, a continuación, considerar brevemente en qué consiste su originalidad. Al final será evidente, creo, que «El destino del arte bajo el capitalismo» —y *Las ideas estéticas de Marx* en su conjunto— todavía merecen nuestra atención más de medio siglo después de su primera publicación.

* * *

El objetivo de «El destino del arte bajo el capitalismo» es, nos explica Sánchez Vázquez al comienzo de su ensayo, esclarecer «el origen y la esencia de la hostilidad del capitalismo al arte».² Según Sánchez Vázquez, la hostilidad del capitalismo al arte se debe a sus efectos en tres planos distintos. Estos planos son: i) la creación o producción del arte; ii) el consumo o goce del arte; y iii) la división social del trabajo artístico.

Consideremos, en primer lugar, la manera en que el capitalismo resulta hostil a la creación o producción del arte. Para poder entender la base de la hostilidad del capitalismo al arte en este plano, es necesario tener en cuenta que el arte —la creación artística y sus productos— es, en el fondo, un tipo de trabajo humano, y que lo que distingue al arte del trabajo que, aun siendo creador y realizado libremente, no es artístico, es que este último produce algo que satisface una determinada necesidad humana de orden material. La utilidad del arte (el resultado del trabajo artístico), en cambio, «es fundamentalmente espiritual; satisface la necesidad del hombre, de humanizar el mundo que le rodea y de enriquecer con el objeto creado su capacidad de comunicación».³ Así pues, el arte es un tipo de trabajo y se parece a todo trabajo que es creador y que se realiza libremente, pero se distingue de este trabajo al no estar condicionado por las limitaciones derivadas de los requerimientos de un producto que debe satisfacer una necesidad material.

Ahora bien, en el capitalismo la producción está supeditada a las exigencias del mercado, de manera que lo que se valora más es el valor de cambio de los objetos producidos. Con la transformación del trabajo concreto en el

² SÁNCHEZ VÁZQUEZ, 1965a, p. 156.

³ SÁNCHEZ VÁZQUEZ, 1965a, p. 184. Como escribe Sánchez Vázquez en otro ensayo, el arte «satisface, sobre todo, una necesidad general humana de expresión y afirmación» (SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo. «Estética y marxismo», *Las ideas estéticas de Marx*, Ciudad de México, Ediciones Era, 1965b, p. 104).

concepto abstracto de trabajo asalariado —el mecanismo mediante el cual la fuerza de trabajo se distribuye dentro de un sistema capitalista— que se vende y compra, el trabajo se vuelve cada vez más estandarizado y simplificado, y de este modo pierde todo lo que tenía de actividad libre, creadora y artística. En resumen, cuanto más avanzado es el desarrollo del capitalismo en una sociedad determinada, tanto más se convierte el trabajo humano en lo que Marx llamaba *trabajo enajenado*. Tal como escribe Sánchez Vázquez, «La producción material capitalista se opone al hombre justamente por lo que tiene de ser creador; de ahí que sea incompatible con el trabajo libre, creador, y que sólo pueda admitir el que realiza el hombre como una actividad forzada, extraña, no propiamente creadora...».⁴

Ahora bien, el capitalismo intenta, además, someter la creación artística a su sistema de producción material, pero le interesan las obras de arte sólo en cuanto objetos de cambio; y, por esta razón, procura convertir la producción artística en un acto de producción para el mercado, un proceso de creación de mercancías cuyo valor se mide por su valor de cambio, no por sus cualidades estéticas. En definitiva, se propone convertir el trabajo concreto, libre y creador, del trabajo artístico en el trabajo cualitativamente abstracto de *fuerza de trabajo*.

Es por estas razones, entonces, que el capitalismo como sistema socioeconómico es hostil a la creación o producción del arte. Es hostil a la producción de los artistas mismos en la medida en que el interés del capitalismo por la productividad material y las ganancias hace que tienda a valorar el arte sólo cuantitativamente y, por esta misma razón, también a limitar la libertad de creación.⁵ Pero es hostil a la producción o creación del arte también porque destruye la capacidad creadora de los hombres y mujeres trabajadores, una capacidad que es la auténtica fuente del arte popular. Como observa Sánchez Vázquez en un pasaje particularmente notable: «La expropiación capitalista se convierte así en una verdadera expropiación de la capacidad creadora del pueblo desplegada hasta entonces, en forma más o menos rica, en el trabajo y en el arte».⁶ En definitiva, el empobrecimiento del trabajo no artístico conduce a un empobrecimiento de la creación artística.

⁴ SÁNCHEZ VÁZQUEZ, 1965a, p. 182.

⁵ «Cuanto más profundo es el interés por la productividad material de la obra de arte «interés determinado a su vez por el monto del capital invertido, y de los beneficios o pérdidas en juego» tanto más se limita la libertad de creación, tanto más es dirigido el proceso creador y tanto más se intenta ajustarlo a prescripciones que aseguren la aceptación de un público masivo» (SÁNCHEZ VÁZQUEZ, 1965a, p. 218).

⁶ SÁNCHEZ VÁZQUEZ, 1965a, p. 273.

La segunda manera en la que el capitalismo resulta hostil al arte, según Sánchez Vázquez, tiene que ver con sus consecuencias para el consumo o goce del arte: el capitalismo produce personas que ni aprecian ni tienen interés en el arte verdadero, más bien prefieren el empobrecido, estandarizado «arte de masas» (que incluye, por ejemplo, ciertos estilos de novela, parte de la música popular, las telenovelas, y gran parte del cine).⁷ El capitalismo crea esta clase de público por los intereses económicos e ideológicos de su clase dominante. El interés económico se deriva del deseo de la clase dominante de maximizar sus ganancias «de vender tanto como sea posible» un objetivo que se consigue con mucha más facilidad cuando los gustos han sido estandarizados, y la producción puede, en consecuencia, ser uniformizada. Por su parte, el interés ideológico surge del deseo de la clase dominante de «mantener las relaciones enajenantes, cosificadoras, características de la sociedad capitalista», y así facilitar «la tarea de manipular las conciencias en escala masiva».⁸

¿Cómo consigue la clase dominante crear tal público? Hasta cierto punto se genera automáticamente, por decirlo así, dada la organización de la producción ya mencionada: bajo el capitalismo la organización del trabajo debilita y enajena a los trabajadores, convirtiéndolos en unos *hombres—masa* que, «despojados de su riqueza espiritual»,⁹ sólo pueden apreciar y desear consumir el arte de masas (al cual podríamos llamar, dice Sánchez Vázquez, *seudoarte*).¹⁰ Al mismo tiempo, la publicidad y los medios de comunicación se emplean para crear un público que desea y espera lo estandarizado. En palabras de Sánchez Vázquez, «el gusto y el criterio estético del consumidor se halla conformado o adaptado para apreciar determinados productos y descartar otros, justamente aquéllos que tienen más alto valor estético».¹¹

Si resulta, entonces, que bajo el capitalismo el arte de masas sirve a los intereses económicos e ideológicos de la clase dominante, dentro de este sistema socioeconómico el verdadero arte será accesible solamente a una minoría privilegiada. Por esta razón, siempre habrá una brecha que separa al verdadero artista de las masas en una sociedad capitalista. Pero decir esto —que este sistema socioeconómico hace que la mayoría sea incapaz de gozar del arte verdadero y que necesariamente establece un abismo entre el artis-

⁷ Un ejemplo de este fenómeno es, para Sánchez Vázquez, el *star system* que existe en el cine, el cual analiza en una larga nota (n.º 7) en SÁNCHEZ VÁZQUEZ, 1965a, pp. 248-49.

⁸ SÁNCHEZ VÁZQUEZ, 1965a, p. 254.

⁹ SÁNCHEZ VÁZQUEZ, 1965a, p. 255.

¹⁰ SÁNCHEZ VÁZQUEZ, 1965a, p. 242.

¹¹ SÁNCHEZ VÁZQUEZ, 1965a, p. 252.

ta y casi todos los demás— no es sino otra manera de afirmar que el capitalismo es hostil al arte.

El último sentido en que el capitalismo es hostil al arte tiene que ver con las consecuencias de la división social del trabajo artístico en este sistema. La especialización ocupacional extrema que caracteriza a una economía capitalista también afecta a la producción artística, la cual implica «la concentración del poder creador artístico en individuos excepcionalmente dotados» y, por otro lado, «la desposesión del talento creador de grandes sectores de la población trabajadora al enajenar y cosificar su existencia».¹² Esta división del trabajo imposibilita así el desarrollo universal de los seres humanos, y por esta razón debe ser rechazada. Es hostil al arte en particular, por un lado, porque contribuye a la separación del artista de la sociedad y, por otro, porque no deja espacio para el trabajo creador —la fuente del arte popular, anónimo. Si, en cambio, la organización de la producción permitiera un verdadero desarrollo universal de la personalidad, cada persona sería, en cierto sentido, un «hombre-artista»¹³ o una «mujer-artista», y la sociedad podría nutrirse libremente del enorme potencial artístico que contiene.

* * *

Estas son, según Sánchez Vázquez, —y explicadas muy resumidamente—, las causas de la hostilidad del capitalismo al arte. Incluso si «El destino del arte bajo el capitalismo» no hubiera ofrecido más que una exposición y defensa de estos planteamientos, *Las ideas estéticas de Marx* habría cumplido el objetivo que Sánchez Vázquez se propone en el «Prólogo» de este libro, a saber, desarrollar las ideas estéticas de Marx «creadoramente» y «poder sentar (...) las bases de una verdadera estética marxista».¹⁴ En realidad, Sánchez Vázquez no se limita a la argumentación que acabo de resumir, sino que también defiende una idea, presente tanto en el ensayo que estoy comentando como en otras secciones de *Las ideas estéticas de Marx*, que intuitivamente parece correcta, pero que solo resulta absolutamente obvia después de leer «El destino del arte bajo el capitalismo»: esta es, que los intereses de los artistas coinciden con el interés fundamental del proletariado: la abolición del capitalismo y la construcción del comunismo.

En una sociedad comunista, entendida en el sentido marxista clásico, no habría mercado, y por consiguiente ninguna mercantilización del arte, nin-

¹² SÁNCHEZ VÁZQUEZ, 1965a, p. 280.

¹³ SÁNCHEZ VÁZQUEZ, 1965a, p. 279.

¹⁴ SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo. «Prólogo», *Las ideas estéticas de Marx*, México, D.F., Ediciones Era, 1965d, p. 9.

gún interés por el arte en cuanto fuente de ganancias. Además, desaparecería el trabajo enajenado, y el trabajo humano recuperaría la creatividad y las propiedades artísticas de las que ha sido despojado a causa de la organización capitalista de la producción.

Con respecto al goce o consumo del arte, en una sociedad comunista no habría ningún incentivo para generar personas capaces de gozar solamente del arte de masas, y tampoco ningún incentivo para crear y distribuir semejante arte. Dicho de otra manera, en una sociedad comunista se superaría el falso dilema del arte minoritario o arte de masas característico del capitalismo y, en lugar de esas alternativas, se crearía *arte para todos*.¹⁵ Esta política supondría, entre otras cosas, una *desprivatización* —o, si se prefiere, *resocialización*— de la experiencia estética, y llevaría a resolver «la contradicción radical entre posesión privada y función pública y social del arte», la cual surge del hecho de que la obra de arte «reclam[e] una serie infinita de apropiaciones individuales».¹⁶

Por último, una sociedad comunista transformaría la división capitalista del trabajo, y permitiría el desarrollo universal de las personas, para que todos tuvieran la posibilidad de convertirse en seres creadores, esto es, artistas en cierta medida. En definitiva, esta sociedad les devolvería a los hombres y mujeres las posibilidades para la autorealización y expresión personal que la división capitalista del trabajo les ha negado.

Para eliminar la hostilidad al arte del capitalismo, pues, es necesario eliminar el capitalismo: la hostilidad es sistémica —a diferencia de las manifestaciones de esta hostilidad en sistemas socioeconómicos anteriores— y es una hostilidad al arte como tal, y no una hostilidad a las obras de arte que choca con la ideología dominante. El que esta hostilidad sea sistémica no quiere decir, como Sánchez Vázquez subraya en varios ocasiones en su ensayo (y que repite, por ejemplo, en una respuesta a una crítica formulada por Ramón Xirau),¹⁷ que se trate de a una «ley», por decirlo así, que no

¹⁵ SÁNCHEZ VÁZQUEZ, 1965a, p. 261. Como subraya Sánchez Vázquez en la página siguiente, «el dilema «arte de minorías o arte de masas» (...) es un dilema falso» (p. 262).

¹⁶ SÁNCHEZ VÁZQUEZ, 1965a, p. 234; véase también p. 236: «El principio de la propiedad privada entra en contradicción con la función social del arte que tiene que apoyarse en una amplia vinculación entre el artista y el público, es decir, en la posibilidad efectiva de que el goce estético deje de ser patrimonio de una minoría...».

¹⁷ SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo. «A. Xirau: Hacer real una sociedad ideal», en Gabriel Vargas Lozano, *En torno a la obra de Adolfo Sánchez Vázquez (filosofía, ética, estética y política)*, Ciudad de México, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995, p. 366. Para algunos ejemplos de los pasajes en los que Sánchez Vázquez reconoce que se han creado obras de arte bajo el capitalismo, véase SÁNCHEZ VÁZQUEZ, 1965a, pp. 178 y 220.

admitiese ninguna excepción o que imposibilitara la creación de cualquier verdadera obra de arte. Se trata, más bien, de una *tendencia* inherente en el sistema capitalista de producción. En todo caso, la conclusión a la que apunta el análisis de Sánchez Vázquez es que hay que superar el sistema capitalista. No sería desacertado decir que los grandes artistas han reconocido esta verdad implícitamente desde hace mucho tiempo: como señala Sánchez Vázquez, «Todo el arte auténtico que se ha hecho desde el romanticismo hasta nuestros días ha sido un arte a espaldas, en contra, al margen o a despecho del capitalismo».¹⁸ O, para decir la misma idea de otra manera: el arte y los artistas dejaron de tener una relación armoniosa con los ideales y aspiraciones de la burguesía cuando esta clase dejó de ser una «clase ascendente» en el sentido marxista, es decir, una clase cuyos intereses coincidían con los de la sociedad en su conjunto en la medida en que el dominio y prosperidad de esta clase impulsaba el progreso social. Pero aunque muchos artistas ya supieran que poner fin a lo que Sánchez Vázquez llama «la cosificación de la existencia»¹⁹ requiere la abolición del capitalismo, es probable que no todos se dieran cuenta de que sus intereses coinciden, por tanto, con los del proletariado, o que la tarea revolucionaria de establecer los cimientos de un orden social poscapitalista que no sea hostil al arte corresponde principalmente al proletariado.²⁰

* * *

Estas son las tesis y conclusiones esenciales de «El destino del arte bajo el capitalismo», un ensayo que constituye, como he dicho al principio, una brillante contribución a la estética en general y la estética marxista en particular. La originalidad de este ensayo —y de *Las ideas estéticas de Marx*— como una contribución a la estética es bastante evidente: estos escritos ayudaron a afianzar la estética marxista como un enfoque útil e interesante para el análisis de varias cuestiones fundamentales en este campo de la filosofía. (No hay que olvidar que *Las ideas estéticas de Marx* se publicó hace más de

¹⁸ SÁNCHEZ VÁZQUEZ, 1965a, p. 177. Véase también p. 164: «Desde los tiempos de la Revolución Francesa —exactamente, desde el romanticismo—, la burguesía no ha podido contar con un gran arte que se solidarice con sus valores e ideales de clase».

¹⁹ SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo. «Sobre arte y sociedad», *Las ideas estéticas de Marx*, México, D.F., Ediciones Era, 1965e, p. 117.

²⁰ Sánchez Vázquez puntualiza, al abordar la abolición de la enajenación y cosificación de las personas, que «aunque el arte pueda contribuir también a ello, la tarea es, fundamentalmente, de otro orden: es una tarea crítico-revolucionaria que se plantea al nivel de las relaciones reales, materiales, y que corresponde, sobre todo, a la clase social —el proletariado— más interesada en poner fin a toda enajenación» (SÁNCHEZ VÁZQUEZ, 1965a, p. 261). Véase también SÁNCHEZ VÁZQUEZ, 1965e, p. 117.

50 años). Pero ¿cuál es la base de la originalidad de estos textos dentro de la estética propiamente *marxista*?

La respuesta a esta pregunta reside en parte, en mi opinión, en el uso por parte de Sánchez Vázquez del «joven Marx» para esclarecer y entender las ideas del «Marx maduro» (o «Marx tardío»). La periodización del pensamiento de Marx, la cual distingue a un joven Marx de un Marx maduro, está ampliamente aceptada entre los estudiosos de su pensamiento, ya que fácilmente se aprecian distintas etapas en dicho pensamiento tanto con respecto a los temas tratados como en cuanto al estilo de análisis. En la conocida interpretación del pensamiento de Marx defendida por los seguidores de Louis Althusser, el contraste entre el joven Marx y el Marx maduro es la diferencia entre un filósofo humanista principalmente preocupado por el problema de la enajenación y la superación de ella, por un lado, y un científico social que pretende echar los cimientos para la ciencia del materialismo histórico, por otro. (Althusser incluso postuló la existencia de lo que llamaba un «ruptura epistemológica» entre el joven Marx y el Marx maduro²¹.) Ahora bien, aunque muchos tienden a exagerar las discontinuidades y pasar así por alto las similitudes entre los escritos del joven Marx y los del Marx maduro, una periodización de las obras de Marx que distingue a un joven Marx de un Marx maduro tiene sentido, y resulta útil, en muchos contextos. Y aunque no existe ninguna unanimidad acerca del año u obra que marque el fin del joven Marx, todos los estudiosos incluirían los *Manuscritos económico-filosóficos de 1844* entre los escritos del joven Marx.

¿Qué tiene que ver esta periodización del pensamiento de Marx con un análisis de la originalidad del ensayo «El destino del arte bajo el capitalismo»? La afirmación de Marx que Sánchez Vázquez se propone esclarecer y defender —o sea, que «la producción capitalista» es «hostil a ciertas producciones de tipo artístico, tales como el arte y la poesía»— se encuentra en una obra del Marx maduro, la *Historia crítica de la teoría de la plusvalía*. Sin embargo, en su análisis de esta afirmación, Sánchez Vázquez utiliza ideas desarrolladas por Marx con detenimiento en los *Manuscritos económico-filosóficos de 1844*, es decir, en un escrito del joven Marx. Este texto de Marx es el que Sánchez Vázquez analiza fundamentalmente en «Las ideas de Marx sobre la fuente y naturaleza de lo estético» (también incluida en *Las ideas estéticas de Marx*), y utiliza algunos de los planteamientos presentados en ese ensayo para fundamentar su argumentación en «El destino del arte bajo el capitalismo».

²¹ Althusser ofrece un resumen de sus planteamientos en ALTHUSSER, Louis. «Prefacio: Hoy», *La revolución teórica de Marx*, Marta Harnecker (trad.), México, D. F., Siglo XXI Editores, S. A., 1967.

El más importante de estos planteamientos es la tesis que ya he mencionado: que «el arte y el trabajo» tienen, en las palabras de Sánchez Vázquez, «un fundamento común, pues, en definitiva la creación artística no hace más que expresar en toda su plenitud y libertad, y en la forma adecuada, el contenido espiritual que, de un modo limitado, se despliega en los productos del trabajo humano».²² Por tanto, la oposición entre el arte y el trabajo no es una oposición esencial, sino un hecho histórico contingente, resultado del establecimiento de un orden socioeconómico determinado. (Si algunos filósofos sostienen lo primero, como es el caso de Kant, es porque identifican el trabajo enajenado con el trabajo como tal.²³) Esta noción del trabajo y postura acerca del origen del trabajo enajenado es uno de los temas centrales en los *Manuscritos económico-filosóficos de 1844*, el escrito por excelencia del joven Marx. Y es precisamente esta idea, junto con el concepto de enajenación y la antropología filosófica del joven Marx en general, la que proporciona a Sánchez Vázquez la inspiración —y las herramientas— para su excelente análisis de un comentario que se halla en un texto del Marx maduro.

Gran parte de la originalidad de este destacado trabajo sobre estética marxista de Sánchez Vázquez reside, por tanto, en este acierto: la utilización del joven Marx para esclarecer, y de una manera verosímil, el Marx maduro. Cabe subrayar, además, que al ofrecer un argumento tan convincente en «El destino del arte bajo el capitalismo», Sánchez Vázquez contribuye, si bien modestamente y sin proponérselo, a debilitar la postura de los que aprecian una brecha profunda entre el joven Marx y el Marx maduro: Si la explicación marxista más convincente de una afirmación del Marx maduro es una que recurre a unos conceptos desarrollados fundamentalmente en los textos del joven Marx, el supuesto de que existe un abismo entre el joven Marx y el Marx maduro no puede sino parecernos dudoso.

Otro elemento de la originalidad de «El destino del arte bajo el capitalismo» en cuanto a su aportación a la estética marxista lo encontramos en su uso del concepto de la división del trabajo como herramienta de análisis. A diferencia de un tema como, por ejemplo, la enajenación, la división del trabajo es un concepto de gran trascendencia tanto para el joven Marx como para el Marx maduro: a lo largo de su vida, Marx estudió cómo la especialización ocupacional excesiva impedía el desarrollo universal —es decir, la posibilidad de cultivar muchos talentos y capacidades— el cual es, a su en-

²² SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo. «Las ideas de Marx sobre la fuente y naturaleza de lo estético», *Las ideas estéticas de Marx*, México, D. F., Ediciones Era, 1965c, p. 67.

²³ Sánchez Vázquez ofrece un breve resumen de las influentes ideas de Kant acerca de la naturaleza del trabajo en SÁNCHEZ VÁZQUEZ, 1965a, pp. 185-86.

tender, imprescindible para el óptimo desarrollo humano. Sánchez Vázquez sostiene, a partir de una observación del joven Marx, que la división capitalista del trabajo también afecta al arte, y que lo hace adversamente: aunque pueda parecer que favorece la creación del arte al permitir que algunos se dediquen a él exclusivamente, esta forma de organización socioeconómica al cabo no le resulta beneficiosa. Antes bien, este mismo sistema de especialización impide a la mayoría de las personas que realicen un trabajo creador, y así se acaba perdiendo un potencial artístico inmenso. Además, les produce un estado de enajenación, a consecuencia del cual son incapaces de apreciar las obras producidas por los verdaderos artistas. Sánchez Vázquez reconoce que semejante división del trabajo estaba justificada en el pasado, cuando la especialización era necesaria para maximizar la productividad, o cuando algunos tenían que trabajar de una forma excesiva para que otros pudieran dedicarse a la invención, a la gobernanza y al pensamiento; y reconoce igualmente —y merece la pena señalarlo— que la división social del trabajo artístico también estaba justificada en épocas anteriores por estas mismas razones.²⁴ Pero en una época de tecnología avanzada, de automatización, etc., estas razones ya han perdido su validez.

* * *

Los límites del presente ensayo no nos permiten comparar las tesis de Sánchez Vázquez con las de otros autores que también han analizado las cuestiones tratadas en *Las ideas estéticas de Marx*: sería interesante estudiar, por de pronto, el debate entre los marxistas británicos Raymond Williams y Terry Eagleton a propósito de la conveniencia del uso del término «las masas» a la luz de los planteamientos defendidos por Sánchez Vázquez en «El destino del arte bajo el capitalismo»,²⁵ o comparar el enfoque de este ensayo con el que asume el marxista austriaco Ernst Fischer en «El arte y el capitalismo», un extenso capítulo de su libro *La necesidad del arte*.²⁶ No quiero

²⁴ Para un pasaje en el que se aborda esta cuestión, véase SÁNCHEZ VÁZQUEZ, 1965a, pp. 278-80.

²⁵ Véase WILLIAMS, Raymond. «Culture is Ordinary», *Resources of Hope*, Londres y Nueva York, Verso, 1989, pp. 11-12 y EAGLETON, Terry. «Criticism and Politics: The Work of Raymond Williams», *New Left Review* 95, 1976, p. 13. Las afirmaciones de Williams en esta polémica recuerdan, dicho sea de paso, una reflexión de Antonio Machado del año 1937: «las masas humanas son una invención de la burguesía, una degradación de las muchedumbres de hombres... Desconfiad del tópico «masas humanas»» (ALONSO, Monique. *Antonio Machado: poeta en el exilio*, Barcelona, Anthropos Editorial del Hombre, 1985, pp. 149-150; cursiva en el original).

²⁶ FISCHER, Ernst. *La necesidad del arte*, Jordi Solé-Tura (trad.), Barcelona, Ediciones Península, 1978.

dejar de mencionar, sin embargo, a modo ya de conclusión, uno de los componentes de la argumentación de Adolfo Sánchez Vázquez en «El destino del arte bajo el capitalismo» que resulta especialmente útil para la estética marxista, más allá del propósito de este ensayo. Se trata de la insistencia del autor en la relación esencial que existe entre el trabajo no enajenado y el trabajo artístico, una idea ya desarrollada, en menor medida, por el propio Marx. Esta premisa, que entraña cierta desmitificación o renaturalización del arte, puede ser útil a la hora de analizar, desde una perspectiva marxista, la actividad y experiencia estéticas fuera del arte. Sánchez Vázquez ya reconoce la importancia de este campo, o dominio, en su ensayo de 1964, y vuelve a reivindicarla en un texto también de gran interés publicado casi dos décadas más tarde, «Prolegómenos a una teoría de la educación estética».²⁷ Uno de estos campos fuera del arte es lo que él llama «lo estético en la vida cotidiana»,²⁸ una forma de actividad estética que queda fuera del ámbito del trabajo pero que, a diferencia de la actividad artística, no aspira a crear obras de arte. Desde una perspectiva política, es innegable la importancia de esta esfera de actividades. Por tanto, debería ser objeto de estudio para una estética *marxista*, y los conceptos del trabajo y del arte utilizados por Sánchez Vázquez serían útiles, seguramente, para aclarar la naturaleza de este campo de lo estético.

²⁷ SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo. «Prolegómenos a una teoría de la educación estética», *Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas*, México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 1996.

²⁸ SÁNCHEZ VÁZQUEZ, 1996, p. 97.

EL PENSAMIENTO MUSICAL DEL EXILIO: ADOLFO SALAZAR (MADRID, 1890-MÉXICO, 1958)¹

ANTONIO NOTARIO RUIZ. Universidad de Salamanca

INTRODUCCIÓN

En las tradiciones intelectuales españolas no es habitual encontrar ensayos sobre el pensamiento musical fuera del ámbito estrictamente musicológico. Lejos todavía de los estándares epistemológicos de otras tradiciones investigadoras como la anglosajona, la francesa o la germana, todo lo que tiene que ver con la música sigue ocupando un lugar marginal en la tradición española e iberoamericana. De forma que la presencia de este breve ensayo en este volumen es muy de agradecer y hace justicia a todas las personas que contribuyeron a la continuidad del pensamiento musical en el exilio y a las que han investigado sobre la música en esa etapa. Hay que dejar claro desde este momento, que hay aspectos esenciales para el pensamiento musical que van a ser utilizados en este ensayo con menor profusión de lo habitual. Me refiero a los ejemplos estrictamente musicales represen-

¹ Este trabajo se integra entre los resultados del GIR de Estética y Teoría de las Artes (Instituto de Iberoamérica, Universidad de Salamanca), así como de los Proyectos de Investigación *Estéticas híbridas de la imagen en movimiento. Videoarte español y dinámicas identitarias en el mapa global* (PGC2018-095875-B-I00, MICIU 2017-2020) y *El pensamiento español moderno y contemporáneo: estudio y edición de textos inéditos* (USALIB1).

tados en la notación convencional: claves, notas, pentagramas, silencios, etc. Esa representación gráfica del sonido tal vez pueda plantear problemas de lectura que entorpezcan la recepción de este ensayo. Pero su omisión voluntaria no debe hacer olvidar que el pensamiento musical se expresa en sonidos en la mayor parte de los casos. La praxis compositiva e interpretativa no son solo una consecuencia de planteamientos teóricos. No. Es la escucha el elemento que ensambla todo el conjunto del pensamiento musical desencadenándolo, alimentándolo y concretándolo en textos escritos –literarios o musicales– y sonoros. El siguiente ejemplo



puede llevar a quienes lo reconozcan al rico acervo tradicional salmantino, a la adaptación del mismo tema melódico que hizo el compositor francés Jacques Ibert o a la presencia de la misma melodía en un poema de José Miguel Ullán. Se trata de una idea musical: una melodía, un ritmo, una armonía elíptica y una cristalización histórica: *El burro de Villarino*, recogido por Dámaso Ledesma en Villarino de los Aires, cerca de la frontera con Portugal, y publicado en su *Cancionero musical salmantino* en 1907. Esos cuatro compases son expresión de un pensamiento musical que con palabras ocuparía más espacio explicitar. Precisamente al hilo de este y otros datos de la música tradicional, Salazar afirmaba en 1930:

En el admirable *Cancionero* de Olmeda (el punto más alto de nuestros estudios folklóricos) y en el muy bello de Ledesma, duermen futuros compositores que nacerán cuando ese folklore tan intenso y tan nutrido de savia tradicional, uno de los más antiguos en esencias puramente españolas, sea iluminado por los nuevos criterios respecto a la manera de sentir y de tratar el canto popular, de la que *El Retablo de Maese Pedro* y el *Concerto* de Falla, obras en las que la música natural castellana ejerce una influencia notoria, son el primer ejemplo.²

Con solo esta breve muestra musical y el comentario de Salazar queda patente, en mi opinión, la necesidad de ilustrar en notación musical y en sonidos el pensamiento musical. No lo haré así en este ensayo aunque una buena parte de las ideas y reflexiones que configuran el pensamiento musi-

² SALAZAR, Adolfo. *La música contemporánea en España*. Oviedo, Universidad de Oviedo, 1982, pp. 275-76.

cal del exilio en general y el de Adolfo Salazar en particular se pueden representar en notación musical y se pueden hacer sonar.

La dolorosa circunstancia del exilio golpeó a todas las personas que vivieron la Guerra Civil y a las generaciones posteriores: a los que no tuvieron más remedio que romper con su circunstancia española por el hecho en sí de la propia ruptura y por las penalidades que tuvieron que arrostrar en su nueva vida; a los que se quedaron, en una u otra forma, porque perdían con los que se habían visto obligados a irse una parte fundamental de la vida comunitaria del país, de la compleja comunidad que se había visto abocada a una trágica fractura. El futuro quedó trágicamente marcado. Esto fue así en todos los ámbitos sociales incluyendo, claro, los culturales y, por lo que se refiere a este ensayo, en los musicales. En ese exilio brillaron algunos músicos de los que conocemos sobre todo a los compositores, ya que la composición, como indicaba Adorno, es tenida por la cumbre de la vida del arte sonoro.³ Entre ellos estaban los miembros de la denominada como Generación de la República casi al completo: Salvador Bacarisse, Gustavo Pittaluga, Rodolfo Halffter, Julián Bautista, Rosa García Ascot y Gustavo Durán. También había algunos independientes como Roberto Gerhard, María Rodrigo o Jesús Bal y Gay e incluso otros más vinculados con la política activa bien en el Partido Comunista como Carlos Palacio bien en la órbita anarquista como Simón Tapia Colman. Mucho menos numerosa es la nómina de los musicólogos como Otto Mayer-Serra o Eduardo Martínez Torner. Aunque algunos volvieron a España en vida del dictador, caso de Jesús Bal y Gay y Rosa García Ascot, nunca se reintegraron por completo a la vida musical inevitablemente distinta a la anterior a la Guerra Civil. Otros exiliados, como Roberto Halffter, sobrevivieron al dictador, lo que ha permitido una tardía justicia poética traducida en su recuperación a través de conciertos, ediciones y publicaciones. Aunque la vida musical hasta 1939 no alcanzó las cotas de relevancia intelectual y social que tenía en otros países del entorno europeo, el trágico vacío causado por el golpe de Estado fascista y la guerra posterior han lastrado todos los desarrollos ulteriores, distanciando a España del resto de las tradiciones europeas.

En este ensayo se lleva a cabo una revisión de algunos aspectos del pensamiento musical y de la obra de uno de aquellos exiliados que, en mi opinión, es uno de los intelectuales españoles más importantes de la primera mitad del siglo xx: Adolfo Salazar. Pero para su desgracia —y creo que

³ ADORNO, Theodor W., «Mahler. Una fisonomía musical» en: *Monografías musicales*. Trad. Alfredo Brotons Muñoz, Joaquín Chamorro Mielke y Antonio Gómez Schneekloth. Madrid, Akal, 2008, p. 219.

también para la nuestra— su trabajo, al estar centrado en la música, una de las artes más periféricas en la cultura española prácticamente en todos los tiempos, ha pasado casi desapercibido para la mayoría de los españoles. No es difícil constatar que solo las artes plásticas y la poesía han ejercido una verdadera influencia sobre los discursos filosóficos, especialmente en el ámbito de la estética. Si se piensa en Miguel de Unamuno, José Ortega y Gasset, María Zambrano o Adolfo Sánchez Vázquez, nos encontramos con esas presencias plásticas y poéticas pero no con algunas presencias equiparables procedentes del arte musical. Recuérdese la *Vida de Don Quijote y Sancho* de Unamuno, los ensayos de Ortega sobre Goya, Velázquez o los ensayos literarios y *España, sueño y verdad* de María Zambrano.

A ese panorama un tanto desolador para el estamento profesional de la música y para el público, hay que añadir la propia marginalidad social de la misma, condenada durante siglos a una escisión entre los poderes que la disfrutaban, especialmente la aristocracia y la iglesia de un lado, y de otro los usos populares. Como dos caminos completamente paralelos, la música académica o culta y la música popular tuvieron vidas independientes hasta que a finales del siglo XIX comenzaron a escucharse voces a favor de una consideración global e integradora. Músicos intelectuales como Hilarión Eslava, Francisco Asenjo Barbieri, Felipe Pedrell o Tomás Bretón proyectaron llevar a cabo una fusión entre los elementos musicales populares y los académicos. Lo plantearon con un programa amplio de acciones muy concretas en varios ámbitos que suele ser mencionado, de forma un tanto simplificada, como nacionalismo. Su proyecto estaba basado en la investigación histórica, la exploración folklórica, la recepción matizada de algunas influencias internacionales que compensaran el italianismo impuesto por la monarquía desde el siglo XVIII y la composición de obras nuevas que conjugaran todos esos aspectos. Este movimiento confluyó con los nacionalismos políticos que iban naciendo al hilo de la desastrosa situación económica, social y política posterior a la crisis del noventa y ocho, aunque no se puedan identificar sin más las demandas musicales y las urgencias sociopolíticas. El siglo XX iba a nacer, por tanto, con varias tendencias musicales no coordinadas y una mínima élite dispuesta a intentar llevar a cabo un proyecto diferente, con intenciones de alcanzar un ámbito nacional, un proyecto integrador que buscaba establecer la identidad musical colectiva que las circunstancias parecían demandar. Las influencias internacionales también jugaron un cierto papel en esos procesos. Por un lado, toda la energía recibida del wagnerismo que triunfaba en toda Europa y que no tardó en hacerse un hueco entre los aristócratas y burgueses amantes de la ópera, de forma principal en Barcelona y Madrid: la Associació Wagneriana de Barcelona fundada en 1901 y

diez años después la fundación de una asociación idéntica en Madrid. En menor escala se produjo el «contagio» wagneriano en las otras ciudades con capacidad económica y cultural para alcanzar los estándares operísticos: Bilbao, Oviedo y Valencia sobre todo. A la vez, como es de suponer, surgieron los enemigos del wagnerismo que, en parte, coincidían con los defensores del proyecto nacional aunque los límites de la defensa de unos u otros postulados escénico-musicales dependieran de factores muchas veces extra-artísticos, aparte de la conjugación con el gusto, muy arraigado, por la zarzuela incluso en Cataluña y el resto de las regiones levantinas o en el País Vasco. Como último elemento de esta complejidad no se puede olvidar el otro gran momento musical europeo que llegaba desde Francia ya que París se había convertido en la meta de la peregrinación de la mayor parte de los compositores españoles que podían cruzar las fronteras para perfeccionar su formación o para dar a conocer sus obras fuera de España. Isaac Albéniz, Manuel de Falla y Federico Mompou, entre otros, buscaron en las nuevas formas musicales francesas el diálogo con sus expectativas sin duda marcadas por el proyecto de una música nacional española pero no encerrada en los límites de una visión estrecha de lo propio. Todo ese complejo mapa lleno de vectores de fuerzas heterogéneas es el que conoce Adolfo Salazar en su juventud y el que va a escuchar su voz desde 1918 desde las columnas del periódico *El Sol* en el que no dejará de publicar hasta el mismo mes de julio de 1936. Dieciocho largos e intensos años en los que el compositor y crítico madrileño dejó escrita una verdadera estética de la música entretrejida con los juicios sobre las nuevas composiciones que llegaban desde fuera de España y la propia composición nacional. A la vez que realizaba una obra compositiva irregular, publicó algunos libros sobre música que recogían sus puntos de vista compartidos por muchos de los jóvenes músicos y no músicos de la Edad de Plata. Curiosamente, el primero de ellos —*Andrómeda. Bocetos de crítica y estética musical*— fue publicado en México en 1921. Adolfo Salazar aparece, por tanto, como un defensor del proyecto musical nacional heredado de los intelectuales citados y que se había plasmado por completo en una de las obras de Isaac Albéniz, la suite para piano *Iberia* y en todas las obras de Manuel de Falla. El magisterio musical del compositor gaditano influyó en todas las generaciones de los primeros treinta años del siglo xx. Pero esa época es la que presencia otro de los varios magisterios importantes de la cultura española: el de José Ortega y Gasset.

El pensamiento musical del exilio se forja en los años anteriores, inevitablemente. Cada uno de los exiliados comenzará una nueva peripecia vital, un nuevo proceso de investigación artística y, por consiguiente, un diferente diálogo con lo heredado de los años anteriores y de las experiencias previas.

Como característica común a la mayor parte de los músicos está la de la fidelidad a un concepto de lo español, una afirmación de una identidad que no va a estar exenta de las mismas complejidades que ya le aquejaron antes de la tragedia bélica y del exilio. Casi se podría decir que va a haber tantas Españas como artistas exiliados. Cada cual lleva la suya con acentos y matices muy diferentes. Sobresalen sin embargo las referencias al Siglo de Oro, al Quijote y a los poetas del 27. Aparecen los otros matices, los locales, los regionales. Y, poco a poco, cobra cuerpo la nueva circunstancia de cada cual: la francesa para Bacarisse, la mexicana para Halffter o Salazar. Reaparece así el problema de las identidades que se venía planteando desde finales del siglo XIX como ya se ha señalado anteriormente.⁴ Un problema que cada compositor va a intentar solucionar desde los supuestos estéticos que encuentra como más adecuados en cada caso. Salazar se va a integrar por completo en la realidad musical mexicana y va a colaborar en poner en pie una vida prácticamente idéntica a la que tenía en el Madrid del año 1918 en adelante: la crítica musical y la investigación estética e histórica como formas de fundamentación de la vida musical.⁵

ADOLFO SALAZAR Y EL ORTEGUISMO MUSICAL

Aunque a primera vista puede parecer evidente lo que se indica en el título de este epígrafe —la existencia de algún tipo de relación entre el compositor, crítico e historiador de la música Adolfo Salazar Palacios y las ideas de José Ortega y Gasset—, el repaso de la bibliografía, de la documentación y de las investigaciones recientes conduce lejos de esa evidencia. Ni los textos de Salazar ni los de Ortega ni los de los numerosos estudiosos que se han acercado tangencialmente o de lleno a la obra y la vida de Adolfo Salazar nos indican con completa claridad lo que yo pretendo mostrar en este ensayo. Los estudiosos, casi todos musicólogos o musicólogas, no parecen

⁴ Cfr. PERSIA, Jorge de, *En torno a lo español en la música del siglo XX*. Granada, Diputación de Granada, 2003; PIQUER SAN CLEMENTE, Ruth, *Clasicismo moderno, neoclasicismo y retornos en el pensamiento musical español (1915-1939)*. Sevilla, Doble J., 2012 y RAMOS LÓPEZ, Pilar, *Discursos y prácticas musicales nacionalistas*. Logroño, Universidad de La Rioja, 2012.

⁵ Sobre la importancia de la crítica antes del exilio y de la crítica de Adolfo Salazar en particular cfr. CASCUDO, Teresa y PALACIOS, María, *Los señores de la crítica: periodismo musical e ideología del modernismo en Madrid 1900-1950*. Sevilla, Doble J., 2012; PRIETO GUIJARRO, Laura, *Obra crítica de Juan José Mantecón (Juan del Brezo): «La Voz», 1920-1932*. Madrid, Arambol, 2001; y SALAZAR, Adolfo, *Textos de crítica musical en el periódico El Sol (1918-1936)*. Edición y selección de José María García Laborda y Josefa Ruiz Vicente. Sevilla, Doble J., 2009.

conocer lo suficiente a Ortega y aventuran alguna hipótesis o referencia más o menos circunstanciales. Por el otro lado, la filosofía española no ha prestado mucha atención a la música y, salvo excepciones, ha desatendido las relaciones de las ideas de algunos de los filósofos españoles más relevantes con el arte sonoro. Se puede mencionar como excepción la ya citada monografía de Ruth Piquer Sanclemente que intenta enmarcar las lecturas orteguianas en el complejo de las tensiones entre clasicismo y neoclasicismo. Su propuesta, sin duda la más seria entre las que he podido conocer en cuanto a la lectura de los textos orteguianos, toma en consideración solo una parte de estos. Se concede casi toda la importancia a *La deshumanización del arte* y se deja en sombra la doble cadena de influencias que nacen de los artículos en prensa y de las conferencias, amén de la participación de algunos músicos en las tertulias. A esto habría que añadir la variable temporal: no se puede hablar sin más de Ortega al referirse a un momento que a otro porque el propio Ortega mantuvo su pensamiento en permanente evolución.

Una mirada más detenida, como la que propongo aquí, sin embargo, nos revela la consistencia del tema de estudio: las relaciones de Ortega con la vida musical en la obra de Adolfo Salazar. Igualmente, en mi opinión, queda clara la necesidad de un estudio profundo del mismo, cosa que, por desgracia, no puedo llevar a cabo en este ensayo. También se constata, por otra parte, lo problemático de los tres términos de la ecuación que forma el título de este epígrafe: Adolfo Salazar, el orteguismo y más concreto, el orteguismo musical. Porque el sujeto principal de mi investigación, Adolfo Salazar, fue una persona que se podría calificar como muy compleja, contradictoria y, hasta donde podemos comprobar, excesivamente partidista en algunas de sus actividades musicales. Y ese exceso le trajo muchas complicaciones en el convulso panorama de la Segunda República y de la Guerra Civil españolas. Hasta donde he podido averiguar, no existe hasta la fecha una biografía completa del crítico madrileño y solo podemos guiarnos por sus propios textos y por su epistolario, magníficamente estudiado por Consuelo Carredano y editado por la Residencia de Estudiantes. Pero a falta de esa biografía sí se puede afirmar que fue una persona difícil y que su estudio presenta algunas aristas serias. No es, pues, fácil hablar y escribir sobre Adolfo Salazar.⁶

⁶ SALAZAR, Adolfo, *Epistolario. 1912-1958*. Edición de Consuelo Carredano. Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2008. Sobre las polémicas de Salazar con algunos de los músicos coetáneos son hoy insoslayables las siguientes referencias: en relación con los desencuentros con José Subirá, CÁCERES PIÑUEL, María, *El hombre del rincón: José Subirá y la historia cultural e intelectual de la musicología en España*. Kassel, Reichenberg Edition, 2018. Para las polémicas sobre estética musical con Julio Gómez, MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. *Julio Gómez. Una época de la música española*. Madrid, ICCMU, 1999, pp. 343-376;

Tampoco es fácil hablar del orteguismo. A poco que nos acerquemos a esa tradición de pensamiento nos tropezaremos, como en el caso de otros filósofos, con discípulos ortodoxos, otros heterodoxos, unos más críticos, otros radicales, incluso con una cambiante corriente «oficial» de interpretación, etc. Obviamente, no corresponde aquí tomar partido por unas u otras interpretaciones. En algún sentido, sabemos más que lo que pudieron saber unos u otros a la hora del final de la Guerra Civil, y eso tanto sobre ellos mismos como sobre la época. Sus decisiones, tanto antes de la Segunda República como durante la misma, durante la Guerra Civil y después de la misma, nos producen, en muchos casos, perplejidad, tristeza, incluso un profundo disgusto. Pero nunca sabremos qué decisiones habríamos tomado en aquellos momentos o en otros similares. Me refiero, por ejemplo, a la ingenuidad con la que muchos, en contextos similares, confiaban en un final inminente de los conflictos.⁷ El orteguismo, se apellidara como se apellidara, era muy complejo y desempeñaba un papel dominante en una gran parte de la cultura española del primer tercio del siglo xx. Lo fue en sí mismo — acúdase a la lectura de los textos de Ortega y comprueben los cambios, la evolución e incluso la transformación total de algunos de sus enfoques a lo largo de los años que menciona esa complejidad que se ignora muy a menudo. Mucho mayor, todavía, fue la movilidad intelectual y vital del amplio círculo de orteguianos y orteguianas de la primera época. Recuérdense los que pasan por ser los grandes hitos de la construcción y constitución del orteguismo si se piensa en un público amplio: *Meditaciones del Quijote*, *Deshumanización del arte*, *La rebelión de las masas*. Si, al contrario, se piensa en una influencia más estrictamente filosófica habría que añadir las lecciones recogidas en *En torno a Galileo*, *El hombre y la gente*, etc. Pero lo más problemático de todo, lo que no es posible encontrar tal cual en ninguna monografía ni artículo y que reclamo como aportación propia a la investigación es la categoría de orteguismo musical, independientemente de que se pueda conseguir la aprobación del orteguismo de cualquier sesgo o el de los y las musicólogas. Si se puede conseguir que se asiente esta categoría no habrá que perder de vista que sumará a las complejidades orteguianas las propias de la estética musical española de la Edad de Plata y las de la propia música de esa época.

SUÁREZ PAJARES, Javier. «Adolfo Salazar: luz y sombras», en María Nagore; Leticia Sánchez de Andrés; Elena Torres (eds.): *Música y cultura en la Edad de Plata, 1915 -1939*. Madrid, ICCMU, 2009, pp. 199-219.

⁷ En el caso de Salazar ese ingenuo optimismo se prolonga hasta el fallecimiento de su madre en 1940.

Comencemos, pues por Adolfo Salazar. Su labor, a lo largo de toda su vida, fue verdaderamente titánica: compositor, crítico musical, gestor musical e investigador en estética e historia de la música. El esfuerzo intelectual y práctico que desarrolló fue descomunal y le garantizó un papel como protagonista en la vida musical española desde 1915 hasta su exilio y en la mexicana desde 1939 hasta su fallecimiento. Varios son los problemas con los que se tropieza quien quiera abordar la obra y la vida de Adolfo Salazar. Por una parte se encuentra el problema de la recepción de su legado. Este primer problema ha discurrido, en mi opinión, por tres fases. Una es la de la recepción durante el franquismo. Como en el caso de muchos otros intelectuales, incluido Ortega, una parte de sus adeptos, amigos y seguidores optaron por quedarse en España al finalizar la Guerra Civil y no en todos los casos por afinidad con el nuevo rumbo social y político que traía aparejada la victoria franquista. Esta situación permitió que, de forma más o menos tímida, autores como Federico Sopena, Antonio Fernández Cid o el sacerdote Higinio Anglés fueran citando las obras de Salazar e incluso que llegaran a publicar algunas de las mismas como *Conceptos fundamentales de la historia de la música* en Revista de Occidente.⁸ También llegaron a hacerse eco de su fallecimiento con sendas necrológicas en la prensa en 1958. El segundo capítulo de la recepción se escribe después de la muerte del dictador y consiste, de forma principal, en la publicación de obras de Adolfo Salazar. En muy poco tiempo fueron apareciendo muchas de ellas en la colección de música de Alianza Editorial. En ese momento ha sido fundamental el papel de Emilio Casares Rodicio, Catedrático de Historia y Ciencias de la Música en la Universidad Complutense que acompañó las publicaciones de los primeros textos escritos sobre el compositor y crítico madrileño con estudios y gestiones en torno a la recuperación del legado salazariano. Se enmarca este segundo capítulo en el intento de la cultura y la política española postfranquista por recuperar algo de lo mucho perdido tras la finalización de la Guerra Civil y por estrechar lazos con la cultura española del exilio. El tercer capítulo, ha comenzado una vez que la recuperación inicial durante la Transición ha finalizado. Ahora se siguen publicando algunos textos aunque ya no en Alianza Editorial y, sobre todo, han proliferado los estudios, los artículos de investigación e incluso algunas tesis doctorales. Es en esta fase en la que las aristas que presenta la vida de Salazar dificultan su recuperación partidaria. Ni la nostalgia republicana ni cualquier otra corriente historiográfica pueden evitar tropezar con los momentos críticos de su vida a pesar de su compromiso republicano patente en el hecho de que fuera nombrado como Secretario de la Junta Nacional de Música y

⁸ La edición actualizada es SALAZAR, Adolfo. *Conceptos fundamentales en la historia de la música*. Madrid, Alianza Editorial, 2004.

Teatro creada por el gobierno republicano en 1931.⁹ Se hace imposible soslayar los enfrentamientos de Salazar con compositores y musicólogos así como el desencanto con la actividad republicana ya desde fechas tan tempranas como el propio 1932. Es cierto que Salazar no abandonó el diario *El Sol* como Ortega ni dimitió de su cargo renegando de la República, pero sufrió un duro revés al comprobar la imposibilidad de llevar a cabo sus proyectos.

Además de las complejidades de la recepción de la obra de Salazar después de 1939, ha sido muy problemático también el episodio de su salida de España durante la Guerra Civil.¹⁰ Muchos de sus adversarios, sin embargo, permanecieron en Barcelona o Madrid durante toda la guerra asumiendo, en muchos casos, responsabilidades culturales a favor de la población civil o de milicianos y militares. Este es el caso del ya mencionado José Subirá o del compositor Rodolfo Halffter.¹¹ Casares rescata esta frase de Salazar: «Soy republicano por convicción, liberal por inclinación y demócrata por extracción; soy hijo del pueblo y al pueblo pertenezco, pero no a la masa».¹² El caso es que Adolfo Salazar, después de la salida de Madrid, sobre la que no he encontrado muchos datos, y de pasar por La Habana y Puerto Rico, consigue llegar a Washington donde contará con el apoyo del embajador Fernando de los Ríos. Pero el 9 de marzo de 1939 llega a Veracruz y, salvo pequeñas estancias fuera, quedará vinculado a México hasta su muerte. Se instaló en Ciudad de México donde en muy poco tiempo conseguirá rehacer su actividad y realizarla con la misma energía desbordante que ya había desplegado en Madrid. En esta etapa se va a producir la ruptura con Ortega y Gasset pero solo después de que se confirme el regreso del filósofo a la España franquista. A pesar de esa ruptura, Salazar va a seguir siendo profundamente orteguiano y, como su maestro, sin dejar de dedicar mucho tiempo a la investigación, no abandonó nunca la colaboración en prensa escrita en publicaciones como *El universal*, *Excelsior* o *Novedades*. También corresponde a esta etapa su contacto con algunos músicos españoles exiliados como Jesús Bal y Gay o Rodolfo Halffter y la defensa desde las columnas de la prensa de las obras y los proyectos del

⁹ PALACIOS, María, *La renovación musical en Madrid durante la dictadura de Primo de Rivera: el Grupo de los Ocho* (1923 - 1931). Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2008, p. 288.

¹⁰ También su amigo y colaborador Óscar Esplá abandona Madrid en otoño de 1936 y no vuelve hasta tiempo después de finalizada la guerra aunque por razones diferentes. Cfr. OTAOLA, Paloma, *Correspondencia de Óscar Esplá a Eduardo del Pueyo: perfil de una amistad*. Alicante, Instituto de Cultura «Juan Gil Albert», 2001.

¹¹ Cfr. IGLESIAS, Antonio. *Rodolfo Halffter (Tema, Nueve décadas y Final)*. Madrid, Fundación Banco Exterior, 1991.

¹² CASARES RODICIO, Emilio, «Introducción a la obra histórica de Adolfo Salazar» en Adolfo Salazar, *La música en la sociedad europea*. Madrid, Alianza Música, 12, 1982, p. 15.

compositor mexicano Carlos Chávez. En muy poco tiempo consigue convertirse en una figura respetada por toda la comunidad musicológica internacional, como queda claro en su correspondencia, que combina cartas a prestigiosos investigadores como Gilbert Chase, Isabel Pope, Benvenuto Terracini o André Verchaly, y otras a sus amigos españoles, especialmente a Ernesto Halffter con quien, no obstante, aparecen diferencias con trasfondo político. Salazar no dejó de pensar en volver a España aunque el fallecimiento de su madre acabó con la ingenuidad con que juzgaba los acontecimientos posteriores a la guerra.

¿En qué sentido se puede hablar de un orteguismo musical? En mi opinión, hay un punto de partida que tiene un carácter completamente personal en las vivencias no solo de Salazar sino de toda la generación joven desde comienzos del siglo xx hasta finales de los años veinte. Me refiero al gran atractivo que acompañaba a Ortega y Gasset y a la capacidad de seducción de su oratoria y de sus ideas. Jesús Bal y Gay lo recuerda de esta forma: «A los dieciséis años cumplidos, en una librería del Cantón Grande de La Coruña, encontré los dos primeros tomos del *El espectador*, de Ortega y Gasset: una de las conmociones intelectuales más grandes de mi vida». ¹³ Y ya en Madrid ese deslumbramiento orteguiano es todavía más explicitado por el propio Bal y Gay:

Al final, [...] se levantó a hablarnos don J[osé] O[rtega] y G[asset]. Nos habló del espíritu juvenil de nuestra época, de nuestra misión en la vida, de cómo los hombres de su generación, cuando tenían nuestra edad, trataban de imitar hasta en los andares a las personas mayores, mientras que ahora las personas mayores adoptaban un aire juvenil y deportivo. Quizá también reiteró sus teorías sobre el origen deportivo del Estado, sobre la hora de España que estábamos viviendo, etc. Era la primera vez que le oía un discurso: impresión inolvidable. La perfección de los períodos, la entonación elocuente pero no retórica, y aquella voz magnífica de violonchelo estradivarius... Era un orador peligroso, porque —lo mismo que sucede en sus escritos— lo musical de la frase —ritmo armonioso, abundancia de matices vocales— tenía un encanto que podría hacernos descuidar las ideas mismas como a veces nos sucede en el teatro en verso. No enardecía —ni jamás lo hubiera pretendido él— pero persuadía, subyugaba. Ello explica algunas de las antipatías —envidias— que despertó entre ciertos tribunos o aspirantes a ello. ¹⁴

¹³ VILLANUEVA, Carlos, *Jesús Bal y Gay: tientos y silencios, 1905-1993*. Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2006, p. 39.

¹⁴ *Ibíd.* p. 599.

La escena está descrita con perfección y no hace falta un esfuerzo especial para imaginar la continuidad de ese influjo orteguiano en tertulias y en corrillos, animada por las lecturas de los artículos publicados por el filósofo en *El Sol* o por los libros. El orteguismo lo ocupó casi todo interpelando a unos y otros pero también generando propuestas nuevas, algunas veces de carácter institucional que sirvieron como apoyo y soporte para los jóvenes con inquietudes artísticas o literarias. Más difícil es el problema de las iniciativas musicales. Pero, en cualquier caso, las cartas de Salazar dejan clara la cercanía entre José Ortega y él. Por ejemplo en su mediación a favor de los poemas lorquianos o en la solicitud de apoyo que realiza a favor del compositor y crítico José Mantecón¹⁵. En las publicaciones de *Revista de Occidente* va a encontrar Salazar estímulo para iniciar sus propias investigaciones, por ejemplo a partir de Worringer. Y la propia actitud hacia Falla, sin pretender ignorar el propio valor del músico gaditano y la estrecha relación que mantiene con Salazar, es orteguiana en sus consecuencias. Casi se podría afirmar que Manuel de Falla es a la música española lo que Ortega a la cultura general y a filosofía en particular. Ambos demuestran en la práctica concreta y casi que diaria, que hay otras formas de hacer las cosas diferente a la que parecía ser consustancial a lo español y a los españoles. Uno en Alemania y otro en Francia han encontrado los modelos que les permitirán afirmarse como diferentes respecto a lo que rechazan de la herencia española. Es cierto que en música ya estaba Issac Albéniz componiendo en esa dirección pero fallece muy pronto y no alcanza a influir como Falla. Salazar va a leer a Falla en términos orteguianos, aunque no lo explícite en esos mismos. Y esa forma de leer la contemporaneidad va a continuar así en el exilio y será la que ponga en práctica también, salvando todas las distancias, con el compositor mexicano Carlos Chávez.

En definitiva, lo que propongo es entender el orteguismo musical como una síntesis de las ideas y propuestas orteguianas con las de Felipe Pedrell, Francisco Asenjo Barbieri, Tomás Bretón, etc. Consistiría en la creación de un españolismo musical no castizo sino universalizable; en la huida de lo chabacano tanto como del culto acrítico a las tradiciones musicales; en la confianza ciega en el elitismo frente a los gustos de las masas, etc. En definitiva, en una buena parte de los principios salazarianos que se comprueban en sus obras del exilio y que proceden de la etapa anterior. Tal vez por eso, para encabezar su obra *Música y Sociedad en el siglo XX*, Salazar eligió una

¹⁵ SALAZAR, Adolfo, *Epistolario. 1912-1958*. Edición de Consuelo Carredano. Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2008, pp. 97 y 110.

frase de *La rebelión de las masas*.¹⁶ Quede pues este breve ensayo como una aproximación al pensamiento musical del exilio y en concreto al de uno de sus protagonistas, Adolfo Salazar, el gran amigo de Federico García Lorca y de Manuel de Falla, el compositor que no compuso, el crítico musical que se impuso a sí mismo silencio, republicano que no pudo llegar a poner en pie su ideal musical en España pero que contribuyó con mucha generosidad a engrandecer la vida musical en México.

¹⁶ SALAZAR, Adolfo, *Música y sociedad en el siglo XX. Ensayo de crítica y estética desde el punto de vista de su función social*. Sevilla, Doble J, 2007, p. i.

EL POLVO DE LOS PANTEONES. ARTE, CULTURA Y CIVILIZACIÓN EN J. D. GARCÍA BACCA

ALBERTO FERRER GARCÍA. Universitat Jaume I

1. LA ELEVACIÓN DE FISIOCOSMOS A TECNOCOSMOS: DE LENGUA A LENGUAJE

En las primeras páginas de *La ideología alemana* (1845-46), Marx y Engels, diagnostican al hombre como aquella singular criatura que *está afectada de lengua*¹. Y lo está por sentir *la inaguantable necesidad de intercambio con los demás hombres*. El hombre convive en colectividad por la palabra: habla porque tiene la necesidad de hablarse; de hablar y de que le hablen.

¹ «Al "espíritu" le ha caído de antemano la maldición de hallarse "afectado" de materia que, en el caso presente, lo son capas de aire en movimiento, tonos... Brevemente: está afectado de lengua» (MARX, Karl & ENGELS, Friedrich. *Die deutsche Ideologie*, en MEGA I/5, s. 19-20). Citado y traducido por García Bacca en *Curso sistemático de filosofía actual*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1969, p. 72. Obsérvese que ya en la misma duplicidad que abre el término «*Sprache*» —ajeno por completo a la meticulosa distinción que va a ocuparnos— García Bacca se inclina al traducirlo por *lengua* mientras que Wenceslao Roces lo hará, sin embargo, por *lenguaje*: «El "espíritu" nace ya tarado con la maldición de estar "preñado" de materia, que aquí se manifiesta bajo la forma de capas de aire en movimiento, de sonidos, en una palabra, bajo la forma del lenguaje» (Montevideo-Barcelona, Ediciones Pueblos Unidos-Grijalbo, 1974, p. 31).

No es este, sin embargo, el punto en el que ahora nos interesa ahondar, sino en el confinamiento que supone para el hombre el surgimiento de un habla que «es razonable; mas no prospectivamente racional»². Y no lo es porque tal novedad, tal *hallazgo* —la *lengua*— necesita, para serlo, ser elevada por la aparición de ese otro *invento* —e insisto: *invento*, creación; no *tara de nacimiento*, ni *maldición*— que es el *lenguaje*:

producto-creación, invención enmaterializada del hombre que, por él —por el lenguaje, no por la lengua—, ha inventado la manera de hacerse él, a sí mismo, *diverso* de los animales, y de sí mismo en cuanto animal-racional. La lengua nos *distingue* de los animales; por el lenguaje *nos hacemos diversos* de ellos. La lengua es una manera *hallada* de convivir en colectividad; el lenguaje es la manera «inventada» de consernos en *Sociedad*.³

El surtimiento del *habla* resulta natural y necesario entre realidades plurales que precisan convivir —entre los *lenguados*, como los llamará García Bacca. Sin embargo, el lenguaje no es ninguna necesidad natural de estos. Ese nuevo órgano que llegan a darse, es —enteramente— un capricho *anti-natural*; el lenguaje es una *transfiguración* de aquel habla: una versión de esa lengua corriente forzada «a lenguaje "inventado" —inventado, doblemente: en cuanto a elementos (palabras) y en cuanto a conceptos»⁴.

Todo «lenguaje es *diverso* de la lengua por ser el lenguaje creación emergida de la lengua —cual de base terrena necesaria, mas no suficiente»⁵. Razonable, decíamos, mas no racional. Lo natural, el habla, debemos tomarlo —debiera servirnos— cual escalones (*epibasis*) que, una vez ascendidos, volvieran a lo real —a ese mismo habla— *material en bruto*: bases para nuestros pies, *vehículos* (*hormè*) que nos *trans-portaran* más allá de la naturaleza —*base terrena necesaria, mas no suficiente*. Si el hombre llega a hacerse *diverso* —y no sólo *distinto*— de lo natural es porque, su disconformidad con el *universo*, con aquel material básico que se le entrega, le ha llevado a desarrollar aquella otra capacidad de darse a sí mismo un *mundo* habitable por el *lenguaje*. Y por ello, por *hablar y hacer hablar a las cosas de lo que él está haciendo de ellas*, eleva el hombre aquel *fisicosmos* de lo natural a *tecnocosmos* suyo.

No otra es la función del *lenguaje*; de un lenguaje que se vive, se mueve y se es en las *metáforas*: «*Metáfora* es levantar una palabra corriente de su

² GARCÍA BACCA, 1969, p. 72.

³ GARCÍA BACCA, 1969.

⁴ GARCÍA BACCA, Juan David. «Transcribir, traducir, transfigurar» (1975), *Ensayos y estudios (II)*, Caracas, Fundación para la Cultura Urbana, 2004, p. 92.

⁵ GARCÍA BACCA, 1969, p. 75.

nivel corriente a otro diverso, hablando en los dos con palabras del mismo nivel total, y recayendo la palabra-metáfora al nivel común, apenas la suelte la sutil mano de ese ilusionista verbal que es el poeta»⁶; que «el corazón del lenguaje es la poesía»⁷ —y la poesía, nos dice García Bacca siguiendo a Heidegger, es *meta-física*, es saber *inventar*, saber «*dar nombres fundadores del Ser y de la esencia de las cosas*, y no un *decir* cualquiera, sino precisamente aquel que por *primigenia* manera saque a luz pública todo aquello de lo que después, en el lenguaje *diario*, hablamos nosotros con redichas y manoseadas palabras»⁸.

El lenguaje late en las metáforas, en las imágenes poéticas. En la lengua «el lenguaje no late; repite frases hechas, convencionales, rutinarias, superficiales. Lenguaje en estado epi-dérmico: patente, no latente; repitente, no latiente»⁹. «La *lengua* no es *lenguaje*»¹⁰; es una *encerrona*. El hombre nace —está y permanece— encerrado en ella —en sus estructuras lógicas; que, dice García Bacca, *lengua y lógica nacen a la una, fundidas, confundidas: λόγος (lengua-y-lógica)*. Se encuentra aquel finitado y definido —aunque sin sentirse encerrado; complacido de ordinario— en aquella lengua fisiológica, filogenética, ontogenética, que se realiza en una serie de vocales y consonantes incapaces de darnos jamás un *metalenguaje* que, por el componente de *metá* —de *trans-*, *super-*, más allá...— se haga *diverso* de aquella lengua natural. Pero, en una entrevista de 1979 —en el punto en que el diálogo vira a propósito de las tensiones entre lenguaje y realidad—, afirma nuestro filósofo que, aunque las lenguas —los idiomas— nos aprisionan, *no es una prisión tal que no haya manera de escaparse*; dándonos la clave para cumplir con nuestra huida: «La gran manera de evadirse de un idioma es creando un conjunto de fórmulas de orden superior»¹¹; un *lenguaje simbólico* —«un lenguaje no pronunciable ni gramatical»¹².

⁶ GARCÍA BACCA (1975) 2004, p. 93.

⁷ GARCÍA BACCA, Juan David. *Parménides · Mallarmé; Necesidad y Azar*, Barcelona, Anthropos, 1985, p. 52.

⁸ HEIDEGGER, Martin. *Hölderlin und das Wesen der Dichtung*, V. Trad. de García Bacca en *Hoelderling [sic] y la esencia de la poesía, seguido de Esencia del fundamento*, México, Séneca, 1944, p. 37.

⁹ GARCÍA BACCA, 1985, p. 52.

¹⁰ GARCÍA BACCA, Juan David. *Transfinitud e inmortalidad*, Caracas, Josefina Bigott, 1984, p. 35.

¹¹ [GARCÍA BACCA, Juan David] OLAVARRÍA, Jorge; RIU, Federico; PAGALLO, Giulio y APARICIO, ANTONIO. «Entrevista con D. García Bacca», *Resumen* 321 (1979), p. 57.

¹² GARCÍA BACCA, Juan David. *Infinito, transfinito, finito*, Barcelona, Anthropos, 1984, p. 112.

Pues los *lenguajes* «no son ni legibles en voz alta ni pronunciables letra a letra; nota a nota; signo a signo. [...] No *hablan*, pero *dicen*. Y *dicen* maravillas»¹³. Y dicen las maravillas que el hombre, evadido de su finitud, les haga decir; «tratando elementos del natural de manera artificial —cual al mármol lo trata el escultor; a colores, el pintor»¹⁴. Y dicen maravillas por resistir tal grado de diversidades que la identidad natural de una lengua real —*distinta*— no aguanta: todo invento —y me da igual del tipo que este sea: que tan invento es el arado como *L'Angélu*s de Millet— *diversifica* por deshacer la identidad real natural y borrar las distinciones naturales entre cosas; aquellas propiedades de *un mismo* ser. Identidad natural se transustancia, se transfinita, por el componente *metá* del lenguaje, en identidad superior, en *conjunto de fórmulas de orden superior*: tipo nuevo de identidad «entre hombre creador (de creaturas *suyas*) y creaturas (de *su* creador)»¹⁵.

El *lenguaje* habla (1) de inventos, de su soldadura en tecnocosmos; (2) de lo natural (de que habla la lengua), mas en cuanto material en bruto, con disponibilidades para la forma nueva de inventos, y, por ello, habla de la transformación de lo natural en sobrenatural, de lo natural en humano —humanización progresiva de lo natural—; (3) y habla haciéndose *diverso* de la lengua —inventando lenguajes simbólicos.

[...] Que el hombre es diverso —porque se ha hecho diverso de lo natural, y de sí en cuanto natural—, queda mostrado por la presencia y eficiencia de lenguaje frente a lengua... El hombre creador habla de manera *diversa* a la del hombre natural; y, si habla de lo mismo, lo hace de diversa manera.¹⁶

Y lo hace de diversa manera por no *hablar* sino *decir*; por haber sabido inventar ese *hablar* de la *lengua* con *lenguaje*: un *hablar* que es un *decir*. Y lo hace «mediante lenguaje nuevo, no [...] condicionado y delimitado [...] por anatomía y fisiología [...], sino nueva: *negativamente* tal, por no componerse de dentales...; así que sin "palabras" y sin sintaxis gramatical de ellas. *Positivamente* nueva, según sintaxis relacional o estructural»¹⁷. El lenguaje natural —la lengua— quedará entonces en el hombre cual *comodín*.

¹³ GARCÍA BACCA, *Transfinitud e inmortalidad*, p. 35.

¹⁴ GARCÍA BACCA, *Infinito, transfinito, finito*, p. 112.

¹⁵ GARCÍA BACCA, 1969, p. 77.

¹⁶ GARCÍA BACCA, 1969, p. 76.

¹⁷ GARCÍA BACCA, Juan David. *Tres ejercicios literario-filosóficos de antropología*, Barcelona, Anthropos, 1984, pp. 45-46.

Pero, además, aquella novedosa *sintaxis relacional* —«andamiaje muy afín con lo que el estructuralismo quiere encontrar en el lenguaje»¹⁸—, advierte García Bacca, implica un *salto cualitativo (metábasis)*, de nivel, de género a género; un auténtico salto *dialéctico*: paso por discontinuidad de un *λόγος* hablado con lengua a un *λόγος* hablado en lenguaje —término inasequible por continuidad y continuación del mismo proceso. El hombre creador —el *poeta*— habla —con aquel hablar que es un *decir*— de manera *diversa* a la del hombre natural: no *por vía de continuidad* sino por *revelación deslumbrante y sorpresiva*. Volviendo a Marx: la continuidad nos restringe a la naturaleza; y este «comportamiento limitado de los hombres hacia la naturaleza condiciona el limitado comportamiento de unos hombres para con otros, y éste, a su vez, su comportamiento limitado hacia la naturaleza, precisamente porque la naturaleza apenas ha sufrido aún ninguna modificación histórica»¹⁹. En definitiva: «las relaciones restringidas para con la naturaleza dependen, cual de condición, de la forma social, y a la inversa»²⁰. Pero, bien al contrario, la *revelación deslumbrante y sorpresiva* se da sin restricciones.

La identidad entre *tecnocosmos* y hombre *social* es el estado de relación *sin restricciones* entre hombre y naturaleza, resultando equivalentes humanización de la naturaleza: su elevación de fisiocosmos a tecnocosmos (a creatura del hombre) y naturalización del hombre por socialización del hombre natural y del fisiocosmos, al elevarlo a tecnocosmos. Tal es el *límite* al que apunta, cual flecha en vía de tránsito, y al que dirige eficazmente, cual vector o dirección de un movimiento, el proceso dialéctico.²¹

El límite —y *límite* debe entenderse aquí como *fin* o *término*; no como restricción— hacia el que al hombre creador le vale la pena *forjarse en bala* —o *cual flecha en vía de tránsito*—, dirigiéndose a él eficazmente en virtud del carácter vectorial de su ideas, es aquel *tecnocosmos* sin restricciones; asequible sólo mediante ese proceso dialéctico que le exige un acto de *creación* intransferible, un acto de *novedad* —que «lo esencial de toda dialéctica es el "diá", el tipo de movimiento a través de los *lógoi* o razones de todas las cosas»²²: *hablar* y *hacer hablar a todas las cosas de lo que estemos haciendo de ellas*.

¹⁸ RUMAZO, Lupe. *Rol Beligerante*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2003, p. 158.

¹⁹ MARX & ENGELS, 1974, p. 32.

²⁰ MARX & ENGELS, 1969, p. 78.

²¹ GARCÍA BACCA, 1969, p. 78.

²² GARCÍA BACCA, Juan David. *Invitación a filosofar*, vol. I, México, La Casa de España en México, 1940, p. 64.

2. LENGUAS MUERTAS Y LENGUAJES VIVIENTES: EL DÍA EN QUE SE APAGÓ EL FUEGO SAGRADO DEL TEMPLO DE VESTA

Todo lo anterior no ha sido sino un preludio para llegar —y llegar siendo capaces de apreciarla en toda su magnitud— a la siguiente afirmación de García Bacca: «Un objeto cultural, bien lleno de espíritu objetivo, es un lenguaje viviente. [...] Una lengua muerta es siempre un objeto de civilización, relleno únicamente de espíritu objetivado. La distancia es inmensa»²³. Y lo es porque —como hemos podido apreciar— mientras la lengua se limita —con aquella doble limitación: anatómica y fisiológica— a repetir frases hechas, convencionales, rutinarias, a hablar *con redichas y manosedas palabras*, el lenguaje *late: da nombres que fundan el Ser y la esencia de las cosas*; que su corazón era la poesía —y aquel el oficio de esta.

La poesía no es un lenguaje viviente, *es el lenguaje*. Y si esta es el corazón de aquel, este es el corazón del *espíritu*: de un espíritu que, por aquel mismo lenguaje, levanta toda creación corriente de su nivel ordinario a otro diverso (espíritu objetivo), hablando con nuevas palabras —*artificiales* siempre: inventadas, resignificadas— del mismo nivel total (lenguaje viviente), y recayendo la *palabra-metáfora* —la creación— al nivel común (espíritu objetivado), a aquel habla extemporáneo (lengua muerta), *apenas la suelte la sutil mano de ese ilusionista verbal que es el poeta filosofante (Dichterphilosoph)*. La cultura, por ser *el alma propia del espíritu objetivo*, hablará con un habla que *no habla pero dice*: el habla propia del lenguaje; y si la civilización es *el alma del espíritu objetivado* hablará con el habla muerta de una lengua, de un idioma: con el lenguaje propio de un grupo humano ya exánime.

Líneas más abajo de las ya anteriormente citadas observa García Bacca: «Inclusive cuando se ha llegado a dominar perfectamente, cosa muy rara, el griego clásico, nos sería imposible a todos nosotros [...] entrar en un templo griego sintiendo lo que los griegos, que creían en sus dioses, auténticamente sintieron»²⁴. Y es que el dominio de una lengua no implica la experiencia del lenguaje; de aquel *lenguaje viviente* que habitaba un templo griego, romano o habita un mandir o una mezquita. Aquella es la distancia inmensa de la que nos advertía nuestro filósofo: *conocer una civilización no implica habitar en su cultura*. Es más: resulta imposible.

²³ GARCÍA BACCA, Juan David. *Antropología filosófica contemporánea*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1957, p. 129.

²⁴ GARCÍA BACCA, 1957, p. 130.

Nadie venera ya a la desmembrada *Niké de Samotracia*, ni teme enloquecer al clavar su mirada en los ojos —o en lo poco que queda de ellos— del Dioniso de los *mármoles de Elgin*, tendido en el *British Museum* —sus lugares propios son ahora la reposada serenidad de un museo en el que no aletea el más imperceptible hálito de vida. El templo era la morada viva del lenguaje, pero el museo es el féretro de una lengua que yace exangüe. Las piezas citadas —en su día *objetos culturales*— han pasado a ser *objetos de museo, de civilización*: algo completamente irrevivible por no estar en conexión, dice García Bacca, con ninguna *alma individual contemporánea* —ya ni colectiva— que los vivifique; que, para volver a la vida, aquellos dioses necesitan de devotos —siquiera de uno se tratase— que les rindan pleitesía. Y no los tienen: nadie deposita ya su fe en ellos; y por no creer nadie ya en ellos, nadie puede entrar en un templo griego y sentir, auténticamente —con realidad de verdad—, lo que el pío heleno sentía al entrar en aquellos. Tales dioses han quedado *pasmados* en *Iliada* y *Odisea* —allí la lengua, la materialidad del lenguaje, puede estar, y efectivamente está, presente; allí, en las citadas obras literarias, los dioses continúan *hablándonos*, pero ya no nos *dicen* nada. Lo que un griego pudiera llegar a experimentar en el *pronaos*, hoy queda reducido a la fijeza de lo impreso en un volumen. Pues que desaparezca la viveza de un lenguaje no implica que se pierda su materialidad, la lengua; y a la inversa: que perdure una lengua no implica que se mantenga la viveza del lenguaje que le dio la vida. Lengua es realidad susceptible de permanecer *fosilizada*. Y los dioses griegos son para nosotros *fósiles*: «estructura rellena durante una época con material viviente, estructura en que, por causas especiales, el material ha dejado de ser viviente, mas ha permanecido ella misma rellena con otro material no viviente»²⁵; material no viviente es tanto *Iliada* u *Odisea*, como los *mármoles de Elgin*. Un *objeto de civilización* es, pues, un *fósil* relleno tan solo de *espíritu objetivado*.

En el templo de una religión viviente, [...] o bien en un lenguaje que sea lenguaje vivo, [...], podemos vivir y habitar plenamente, con absoluta intimidad y con sinceridad sentimental. La lengua no es de ninguno de nosotros; no es de nadie; la usamos todos, la modelamos cuando hablamos, podemos expresar y vivir en ella nuestros sentimientos, vibramos con los sentimientos de quien escribió una novela u obra literaria, o simplemente la gacetilla del diario; podemos revivirla íntegramente, poblarla sentimentalmente, porque, en rigor, una lengua viva es una realidad en la que se encuentra presente el *espíritu objetivo*, el *espíritu encarnado y viviente en ella*.²⁶

²⁵ GARCÍA BACCA, Juan David. *Sobre el Quijote y don Quijote de la Mancha*, Barcelona-Pamplona, Anthropos-Gobierno de Navarra, 1991, pp. 364-365.

²⁶ GARCÍA BACCA, 1957, p.130

De que García Bacca leyó *El origen de la obra de arte* de Martin Heidegger —y de que lo hizo antes de escribir su, ya citada, *Antropología filosófica contemporánea*— nos ha quedado constancia en su reseña de *Holzwege*, publicada, en 1951, en la *Revista Nacional de Cultura*²⁷ —editada por el Ministerio de Educación de Venezuela—; de la que era asiduo colaborador. De qué manera y en qué tanto influyera la una en la otra es ya especulación con la que yo he de cargar por mi cuenta y riesgo.

Allí Heidegger plantea la escisión entre *tierra* y *mundo* como la problemática subyacente a toda obra de arte —no otra cosa, creo, y perdónenme los heideggerianos más ortodoxos (y háganlo también los garcíabacquianos de tal tipo si es que los hubiera), hace nuestro filósofo al plantear la escisión entre *universo* (significado) y *mundo* (sentido) como la problemática subyacente a toda *creación*, a todo *invento*, a todo *artificio*, a toda (¿caso no son rasgos de ella todo lo anterior?) *obra de arte*. Ciertamente que Heidegger incide en que la *tierra* no remite a «la representación de una masa material sedimentada en capas»²⁸, pero ¿caso el *material en bruto* en el que, para García Bacca, el mundo troca el universo remite a ese tipo de *masa material sedimentada*?

A lo que remite, más bien, es a aquella *materia valiosa* para *creaciones*, para aquellos *productos* que conformarían nuestro mundo funcionando mucho mejor que esa *materia natural* que nos da el universo. Mal que le pese a Heidegger —en el hipotético caso de haber tenido ocasión de haberle leído; cosa de la que sí no tenemos constancia— por, probablemente, estar —al menos en este punto— demasiado *tecnificado* el lenguaje de García Bacca, pero, ¿caso no *funciona mejor* el color en aquel *par de botas de campesino* de Van Gogh que en aquella *materia natural* que son los pigmentos de carbono, óxidos de hierro, arcilla...? Por trocar la *materia natural* en *materia valiosa* las *cosas* se vuelven *obras*; y «ser-obra significa levantar un mundo»²⁹. Levantar, por espontánea inventiva, *universo-tierra* a *mundo* es la problemática que subyace a toda obra de arte. Así en García Bacca, y también en Heidegger. Y el ejemplo paradigmático de tal escisión viene a ser en ambos el mismo: aquel *lenguaje viviente* que resulta la *obra-templo*.

Un templo griego [...] simplemente está ahí, se alza en medio de un escarpado valle rocoso. El edificio rodea y encierra la figura del dios y dentro de su oculto asilo deja que ésta se proyecte por todo el recinto sa-

²⁷ GARCÍA BACCA, Juan David. «*Holzwege*, por Martín Heidegger», *Revista Nacional de Cultura* 84 (1951), pp. 219-220.

²⁸ HEIDEGGER, Martin. «El origen de la obra de arte», en *Caminos de bosque*, trad. de Helena Cortés y Arturo Leyte, Madrid, Alianza, 2001, p. 30.

²⁹ HEIDEGGER, 2001, p. 31.

grado a través del abierto peristilo. Gracias al templo, el dios se presenta en el templo. Esta presencia del dios es en sí misma la extensión y la pérdida de límites del recinto como tal recinto sagrado. Pero el templo y su recinto no se pierden flotando en lo indefinido. Por el contrario, la obra-templo es la que articula y reúne a su alrededor la unidad de todas esas vías y relaciones en las que nacimiento y muerte, desgracia y dicha, victoria y derrota, permanencia y destrucción, conquistan para el ser humano la figura de su destino. La reinante amplitud de estas relaciones abiertas es el mundo de este pueblo histórico; sólo a partir de ella y en ella vuelve a encontrarse a sí mismo para cumplir su destino.³⁰

El templo sencillamente *está ahí* porque no tiene la *utilidad* del *útil*. Su función es bien diversa. Entender que levantar *universo* a *mundo* es sencillamente *tecnificarlo* —en el sentido más llano del término: trocar *materia* en *útil*— sería reducir la poética que esa búsqueda de eficiencia de lo tecnológico (τέχνη) esconde en García Bacca y que se encuentra más próxima a la *teogonía heideggeriana* que a cualquier reduccionismo científico.

El templo *simplemente está ahí* por no presentarse como un añadido arquitectónico (mundo) en un escenario dispuesto, en una realidad natural (universo) —aquel *escarpado valle rocoso*—, sino por *alzarse* en él. *Gracias al templo, el dios se presenta en el templo* abriendo y modificando las relaciones constitutivas del hombre; haciendo de aquel espacio un lugar donde poder *vivir y habitar plenamente, con absoluta intimidad y con sinceridad sentimental* —que decíamos con García Bacca. A partir del templo se abre el espacio en el que el hombre trasciende su propia existencia: la *religión viviente*; la presencia del *espíritu objetivo*, del *espíritu encarnado y viviente en ella*. En él se pierden los límites del hombre y del propio recinto; por ello no resulta un simple añadido ni un mero útil: abre una constelación que desata lo más genuino del hombre. Una obra de arte es aquello que abre un espacio, que *levanta un mundo*.

Pero, nos advierte Heidegger, *el templo y su recinto no se pierde flotando en lo indefinido, reposa sobre su base rocosa* —sobre la *tierra*, sobre la *naturaleza*— y «al reposar sobre la roca, la obra extrae de ella la oscuridad encerrada en su soporte informe y no forzado a nada»³¹. Tenemos *pedra sobre pedra*; pero por un lado la *pedra telúrica*, la *pedra* como material (*material en bruto*), y sobre ella la *pedra edificada*, la *pedra* como mundo (*materia valiosa*). Entre la una y la otra dimensión no hay antagonismo ni distancia: es *lo mismo* lo que se convierte en *lo otro*. Por ello la *pedra* se nos hace *habitabile*; por eso el templo se nos torna casa de íntima y sincera sentimentalidad.

³⁰ HEIDEGGER, 2001, pp. 29-30.

³¹ HEIDEGGER, 2001, p. 31.

Lo oscuro de la tierra es aquello que de reluctantemente tiene la materia: aquello inaccesible intelectualmente, aquel *soprote informe*, aquello con lo que la razón choca y el lenguaje es incapaz de traducir. La tierra, en Heidegger, el universo, en García Bacca, no es potencia de *desvelamiento*; es algo encerrado a la espera del desocultamiento al que el mundo le fuerza, que «"la naturaleza ama (*philei*, le gusta) ocultarse (*kryptesthai*)". Mas si descubre sus secretos la técnica, si el hombre, transnaturalizándose, los descubre, la naturaleza ya no los ocultará. Se somete a tal tratamiento artificial en los instrumentos»³² —o, mejor digamos, *en las obras*; para evitar así que alguien se nos espante.

Allí alzado, el edificio aguanta firmemente la tormenta que se desencadena sobre su techo y así es como hace destacar su violencia. El brillo y la luminosidad de la piedra, aparentemente una gracia del sol, son los que hacen que se torne patente la luz del día, la amplitud del cielo, la oscuridad de la noche. Su seguro alzarse es el que hace visible el invisible espacio del aire. Lo inamovible de la obra contrasta con las olas marinas y es la serenidad de aquélla la que pone en evidencia la furia de éstas. El árbol y la hierba, el águila y el toro, la serpiente y el grillo sólo adquieren de este modo su figura más destacada y aparecen como aquello que son.³³

El templo —la *obra-templo*— es un *lenguaje viviente por levantar un mundo*, por, *alzándose*, hacer frente a los fenómenos naturales y en ello *mostrar* la *resistencia* de la piedra. *Resiste* la piedra labrada por las manos del hombre; aquella que constituye la realidad del templo ostenta, en tanto que material, simplemente su *dureza*. De igual manera, la luz se presenta en el templo no como un fenómeno susceptible de ser comprendido —*aparentemente una gracia del sol*— sino como una realidad concreta anclada a él, que *su seguro alzarse es el que hace que se torne patente la luz del día*. Aquello que nosotros supondríamos como predicados teóricos, Heidegger nos los hace depender de la realidad misma del templo y, a través de él, se nos aparecen *como aquello que son*; pero concedámosle a García Bacca el quiebro terminológico de cariz antifenomenológico, y si la piedra del templo adquiere su *resistencia* a costa de los callos de nuestras manos, si el brillo y la luminosidad de esta no es aquella aparente gracia del sol, aquello que se reúne a su alrededor no puede aparecer *como aquello que es sino como aquello que el hombre le ha hecho que sea, como el rostro que él le ha dado* —aunque ni siquiera lo haya tocado: *árbol, hierba, águila, toro, serpiente, grillo...*; realidades que, ahora, al depender de la obra-templo, ostentan, en realidad de verdad, *su figura más destacada*. Que «es el templo, por

³² GARCÍA BACCA, Juan David. *De magia a técnica*, Barcelona, Anthropos, 1989, pp. 110-111.

³³ HEIDEGGER, 2001, p. 30.

el mero hecho de alzarse ahí en permanencia, el que le da a las cosas su rostro y a los hombres la visión de sí mismos»³⁴.

Aquello a lo que García Bacca da el nombre de «universo» y Heidegger llama «tierra», los griegos llamaron muy tempranamente «φύσις»: lo que «ilumina al mismo tiempo aquello sobre y en lo que el ser humano funda su morada»³⁵. Y *fundar* no remite a una operación de corte intelectual, sino al carácter integral de dotarse a sí mismo de un *espacio vital*, de una *morada*, que no se tiene; de ese *ecosistema* sentimental y lingüístico al que llamamos «*mundo*», y en el que uno, como en ningún otro lugar, *se siente como en casa*. Si el templo es un *lenguaje viviente* lo es justamente por brindarnos fundar nuestra morada, nuestro *suelo natal*: allí donde *habitar plenamente, con absoluta intimidad y con sinceridad sentimental*.

La tierra es aquello en donde el surgimiento vuelve a dar acogida a todo lo que surge como tal. En eso que surge, la tierra se presenta como aquello que acoge. / La obra templo, ahí alzada, abre un mundo y al mismo tiempo lo vuelve a situar sobre la tierra, que sólo a partir de ese momento aparece como suelo natal.³⁶

Además, φύσις «es principio y causa que nos hace *moverse y reposarse* por sí mismo a aquel en quien propiamente se hallare»³⁷. En consecuencia, la tierra sobre la que edificamos jamás es algo estable sino el espacio donde combaten fuerzas antagónicas; la batalla propia que ha de librar aquel lenguaje que quiera fundar un *pueblo histórico*, un *mundo*: «cada palabra esencial lucha por sí misma la batalla y decide qué es sagrado o profano, grande o pequeño, atrevido o cobarde, noble o huidizo, señor o esclavo»³⁸. El templo no es algo que se incorpora a un paisaje ya disponible, *se da su paisaje* —es algo activo y por eso algo vivo y en lo que vivir. Y por dárselo, todo lo previamente presente, encuentra su *sentido* en aquella referencia: da a los hombres y a las cosas la *estatura* de sí mismos. Dioses y hombres encuentran su dimensión, su diferencia, en el interior del espacio que el templo *erige* —y «erigir quiere decir abrir la rectitud, en el sentido de esa medida que orienta a lo largo del trayecto y bajo cuya forma lo esencial nos da las directrices»³⁹.

³⁴ HEIDEGGER, 2001, p. 30.

³⁵ HEIDEGGER, 2001, p. 30.

³⁶ HEIDEGGER, 2001, p. 30.

³⁷ GARCÍA BACCA, *Infinito, transfinito, finito*, p. 66.

³⁸ HEIDEGGER, 2001, p. 31.

³⁹ HEIDEGGER, 2001, p. 31.

Al alzarse en sí misma, *abre* —al igual que se abre una falla sobre la tierra— *un mundo*; un mundo que el templo trata de mantener en la serena inamovilidad de su permanencia. Y

un mundo no es una mera agrupación de cosas presentes contables o incontables, conocidas o desconocidas. Un mundo tampoco es un marco únicamente imaginario y supuesto para englobar la suma de las cosas dadas. *Un mundo hace mundo* y tiene más ser que todo lo aprensible y perceptible que consideramos nuestro hogar. Un mundo no es un objeto que se encuentre frente a nosotros y pueda ser contemplado. Un mundo es lo inobjetivo a lo que estamos sometidos mientras las vías del nacimiento y la muerte, la bendición y la maldición nos mantengan arrobados en el ser. Donde se toman las decisiones más esenciales de nuestra historia, que nosotros aceptamos o desechamos, que no tenemos en cuenta o que volvemos a replantear, allí, el mundo hace mundo. [...] Desde el momento en que un mundo se abre, todas las cosas reciben su parte de lentitud o de premura, de lejanía o proximidad, de amplitud o estrechez. En el hecho de hacer mundo se agrupa esa espaciosidad a partir de la cual se concede o se niega el favor protector de los dioses. Hasta la fatalidad de la ausencia del dios es una de las maneras en las que el mundo hace mundo.⁴⁰

El mundo, nos dice Heidegger, no es una *cosa* —un objeto que pueda ser contemplado; de lo contrario, nosotros, como observadores, deberíamos estar fuera de él y dejaríamos de ser aquello que somos: *ser-que-está-siendo-en-mundo* (*Sein-in-der-Welt*)—, sino el espacio donde aparecen las cosas —donde estas se *manifiestan*; donde estas *hacen lo que nosotros hacemos de ellas*, nos dice García Bacca. El hiato entre nosotros y las cosas que hay en el universo se soslaya cuando *se hace un mundo*; y la función de la obra-templo estriba en mantener *abierto lo abierto del mundo*: esa perenne posibilidad de *estar-en-él*. Pero nada de ello sería posible sin la *elaboración*, sin la *creación*.

Habíamos dicho con Heidegger que el templo era *pedra sobre piedra*, pero tales piedras habían dejado de ser *distintas* para ser *diversas*: la una se le brindaba al hombre, mas a la otra le era impuesta una forma que la naturaleza no había ofertado al constructor que la labraba. Pero también sucede así hasta en el más vano empleo técnico. ¿Entonces, qué diferencia opera entre la piedra labrada del templo y, v. gr., una rueda de molino? La materia, en el caso del *útil* —la citada rueda—, es una realidad hecha a partir de un material, de tal manera que el utensilio pone la materia a su servicio. Es lo que desaparece en el momento de la plenitud de su uso: deja de ser piedra tallada para ser rueda de molino; esa es su *fiabilidad*: nos garantiza el éxito en su empleo.

⁴⁰ HEIDEGGER, 2001, pp. 31-32.

Sin embargo, en el caso de la *obra-templo*, la piedra no deja de ser piedra, «en ningún lugar de la obra está presente algo semejante a un material»⁴¹: se realiza aquello que constituye la materia de la que está hecha; *realza* la singularidad de la misma. El artista, el creador, *usa* el material pero no lo *desgasta*; da sentido sin consumir el significado —lo *oculta* para hacerlo *lucir*.

La obra se retira a la tierra y en ella hace emerger la tierra misma. Mientras que en el utensilio se da una cierta *continuidad* con la tierra, la obra *se orienta* a ella; a lo primigenio, a lo elemental, a lo primitivo, a lo *primero* y *primario*: «a ese estado básico [...] de la realidad, condición necesaria tan sólo para que de ella surjan, *porque sí*, novedades en ser y novedades en nada»⁴². Es en el espacio que abre la obra de arte donde se muestra la complejidad del material del que está hecha.

Sobre la tierra y en ella, el hombre histórico funda su morada en el mundo. Desde el momento en que la obra levanta un mundo, crea la tierra, esto es, la trae aquí. Debemos tomar la palabra crear en su sentido más estricto como traer aquí. La obra sostiene y lleva a la propia tierra a lo abierto de un mundo. *La obra le permite a la tierra ser tierra.*⁴³

La obra lleva al universo a lo abierto de un mundo en el que el hombre funda su morada —*trae aquí la tierra*. La discrepancia estriba solamente —aunque no vayamos a entrar ahora en ella— en cómo se traiga aquí esa tierra: lo que en Heidegger implica una empresa mayeútica —un dar a la luz lo que se engendra en el interior de aquella— en García Bacca es un ejercicio de violencia —un someterla al tratamiento artificial en instrumentos.

El mundo es la abierta apertura de las amplias vías de las decisiones simples y esenciales en el destino de un pueblo histórico. La tierra es la aparición, no obligada, de lo que siempre se cierra a sí mismo y por tanto acoge dentro de sí. Mundo y tierra son esencialmente diferentes entre sí y, sin embargo, nunca están separados.⁴⁴

No se trata, nos advierte Heidegger, de una *vacía unidad de opuestos* que nada tienen que ver entre sí. El mundo reposa sobre la tierra —descansa sobre el universo— aspirando a imponerse, a anular aquella dimensión te-

⁴¹ HEIDEGGER, 2001, p. 34

⁴² GARCÍA BACCA, Juan David. *Invitación a filosofar según espíritu y letra de Antonio Machado*, Mérida, Universidad de los Andes, 1967, p. 103.

⁴³ HEIDEGGER, 2001, p. 33.

⁴⁴ HEIDEGGER, 2001, pp. 34-35.

restre. La tierra, continúa Heidegger, es lo cerrado, lo opaco, lo telúrico. Así es también el universo de García Bacca: el límite en que retroceden todas nuestras elucidaciones. El mundo, por el contrario, es lo abierto: no tolera la realidad cerrada del universo. Y sin embargo, la tierra es aquello que lo acoge; es, paradójicamente, *una abertura cerrada sobre sí*. Hay una dependencia del mundo respecto a la tierra: en ella ha de descansar necesariamente toda construcción suya —*el templo y su recinto no pueden perderse flotando en lo indefinido*. Tierra y mundo, universo y mundo, no son —ni pueden ser— realidades acopladas; sólo son lo que están siendo en la medida en que permanecen enfrentadas, vinculadas por aquella forma prelógica del *pólemos*: «Este enfrentamiento entre el mundo y la tierra es un combate»⁴⁵. Una peculiar forma de relación en la cual «los elementos en lucha se elevan mutuamente en la autoafirmación de su esencia»⁴⁶; al afirmarse uno de sus extremos, por un movimiento inverso y proporcional, el otro es también realzado.

«*El combate*, decía el viejo Heráclito, *es el padre de todas las cosas*». Combate se dice en griego *pólemos*, de donde viene nuestra «*polémica*»; y *polémica*, o guerra en forma y con medios de *pólemos*, está íntimamente emparentada con la palabra, y significado, de *problema*, que es igual que arma arrojadiza (*ballein, pro*): balística aplicada ya; aún no ciencia de proyectiles. / De manera que, sin torcer el pensamiento venerable de Heráclito, podríamos afirmar que la *polémica* y la *problemática* son padres de todas las cosas.⁴⁷

Que todo sea visto según el aforismo heraclitiano —al que también está refiriéndose Heidegger—, continúa diciéndonos García Bacca, presupone reducir todo a temas y problemas: «a blancos puestos como blancos o metas a que tirar»⁴⁸, hacia las que *forjarse en bala*; deshaciendo con ello toda fijeza en dogmas, en fórmulas definitivas conseguidas por rendición incondicional o absoluta. Si el *pólemos* es el padre de todas las cosas, no hay —por no poderlos haber— ni vencedores, ni vencidos.

Al afirmarse la tierra no niega al mundo sino lo *realza*; y de igual sucede a la inversa. La tierra sólo aparece como *lo cerrado* porque el mundo se presenta como *lo abierto*: hay *universo* porque hay *mundo*; y *mundo* porque hay *universo*. Se trata de un antagonismo incesante, anterior a cualquier forma de lógica, donde —por la forma de *polémica*— ninguno de los extremos resulta

⁴⁵ HEIDEGGER, 2001, p. 35.

⁴⁶ HEIDEGGER, 2001, p. 35.

⁴⁷ GARCÍA BACCA, Juan David. *Antología del pensamiento filosófico venezolano*, tomo I, Caracas, Ministerio de Educación, 1954, p. 11.

⁴⁸ GARCÍA BACCA, 1954, p. 11.

vencedor, ni vencido. Y la obra de arte —el templo, en el caso que nos ocupa—, dice Heidegger, «al levantar un mundo y traer aquí la tierra [...] enciende esa lucha»⁴⁹. No sólo la *enciende*, sino que la mantiene cual *llama-siempre-viva*. «El ser-obra de la obra consiste en la disputa del combate entre el mundo y la tierra»⁵⁰. El ser-obra de esa realidad a la que hemos llamado templo consiste en custodiar *siempre-viva* —como guardaban las vírgenes vestales el fuego sagrado en el templo dedicado a la diosa romana de la tierra, el fuego y el humo— la llama del eterno combate lidiado entre nuestro mundo y el universo.

Que toda obra de arte, nos advierte García Bacca y nos puntualiza Heidegger, *parece hecha para llagarnos y no para sanarnos; para arrobarnos, mas no para robarnos*. No hay obra de arte si hay pasividad; y los *útiles* son pasivos. Los *útiles* nos pertenecen, pero a las obras les pertenecemos: son activas, son el espacio abierto donde renovadamente se nos da a ver aquel perenne antagonismo; aquella lucha esencial. E incido en aquello de que *nos la da a ver*: no nos la resuelve, no logramos por ella comprenderla —tiene algo de la opacidad propia de la tierra que como material constituye su naturaleza. Ahora se entiende entonces que la obra no sea nunca un objeto sino un *combate*, una *tensión* entre la materialidad sin significado de la tierra y la plenitud de sentido del mundo: la obra es algo que *obra*. Se agita, y en ese agitarse se da a ver su *obrar*, su latido: el latido del *lenguaje-siempre-vivo* —de la poesía, que «*todo arte es en su esencia poema*»⁵¹.

En resumidas cuentas, lo específico de la obra de arte —y del templo en tanto que obra de arte— es que en ella no se nos muestra algo inerte —una lengua muerta— sino la batalla no extinguida y actuante —un lenguaje viviente— entre *universo* y *mundo* —donde lo fundamental no es su vínculo sino el abismo que media entre ambos. Esto nos distancia a la creación propiamente artística de aquella otra producción a cuya realidad hemos llamado *útil*.

En el templo, *hasta la fatalidad de la ausencia del dios es una de las maneras en las que el mundo hace mundo*. Hasta la ausencia del dios es un lenguaje viviente, la fatalidad real aquí es la ausencia de la *llama-siempre-viva* de aquel citado combate: que se apague —o nos apaguen— el fuego sagrado de Vesta. En el templo, por ser obra, vive y habita el fuego sagrado del *pólemos* y, en la medida en que lo habita, este permanece como un lenguaje viviente;

⁴⁹ HEIDEGGER, 2001, p. 35.

⁵⁰ HEIDEGGER, 2001, p. 35.

⁵¹ HEIDEGGER, 2001, p. 52.

y, es más, justamente por ello, podemos nosotros *vivirlo* y *habitarlo* con *sinceridad sentimental*. Apagado el fuego se apagó el lenguaje; y por ya no mantenerlo deja de ser el templo un *lenguaje viviente* —objeto de cultura— y decae en *lengua muerta* —objeto de civilización.

El *Prometeo encadenado*, de Esquilo, que es nada menos que el drama de la redención, tal como lo vivían religiosamente los griegos, que se representaba por miles de actores ante miles de espectadores, ¿quién de nosotros lo podrá vivir con la emoción sincera de un clásico? Lo podemos revivir literariamente; imaginarlo, jamás sentirlo.⁵²

Aquella vivencia religiosa, la emoción sincera de los griegos, ha quedado —para nosotros— reducida a pura mitología literaria. Lo cual viene a corroborar aquello que anteriormente ya habíamos dicho: que desaparezca la viveza de un lenguaje no implica que se pierda su materialidad, la lengua. Por ello, pueden, en una obra literaria —bien sea la ya citada, o la *Iliada*, la *Odisea*...—, continuar cantándose —y hacerlo en una *lengua muerta*— las gestas de aquellos dioses que un día dejaron de presentarse para siempre en sus templos. La vivencia —siempre *literaria*, *imaginativa*; sin la *emoción sincera* de los clásicos— no depende ahora de ellos, sino de la agudeza del actor que nos represente aquel drama épico.

Incluso el creador que toma como punto de partida un *objeto de civilización* no lo *revive*, no lo puede habitar con la sinceridad sentimental, vivirlo como lo vivió el individuo que originariamente le dio una vida de la que ahora carece: cuando Modigliani crea aquella *Tête* —que terminó rematándose, recientemente, en Christie's (New York) por 34.325.000 \$— no está *reviviendo* el arte de la civilización cicládica; no está *sintiéndolo*, pues no puede más que *imaginarlo*: tomarlo como *material en bruto*, como *materia valiosa* para un *objeto cultural* que sí estará relleno de vida, de *lenguaje*, de *espíritu objetivo*, pero aquellas figurillas de entre el 3.000 y el 2.000 a. n. e. yacen, no muertas —que de estar muertas las emplearíamos como *útiles*— pero sí *pasmadas*, no *vivibles* por nosotros —*revivibles literariamente* a lo sumo; con el tipo de reviviscencia modiglianesca—, rellenas nada más que de *espíritu objetivado*. Como tampoco podrá, por cierto, el generoso comprador que gastó aquella ingente fortuna en la *Tête* de Modigliani vivirla como la vivió él; pero ya volveremos a ello más adelante. En definitiva, y es lo que ahora nos importa: *resulta imposible* —y nos resultará siempre—, con realidad de verdad, *revivir instituciones y prácticas*.

⁵² GARCÍA BACCA, 1957, p. 131.

Más tarde o más temprano, todas terminan *pasando a la historia*. No hay cultura —ni objeto cultural producto de aquella— que sea eterna: que al *espíritu objetivo* no se le puede retener. «El derrumbamiento de un mundo o el traslado a otro es algo irremediable, que ya no se puede cambiar. Las obras ya no son lo que fueron»⁵³. Todas tienen su período de duración, su *época* —que García Bacca fija en torno a unos mil años—; después pasan al *museo*. Ese había sido el sino de los dioses griegos —y es el *destino* de todo *pueblo histórico*—: de *templo* a *museo* —y, en el mejor de los casos, a *lengua muerta* en literatura. Se vive un proceso de peculiar *desacralización*.

Lo que sucede en ese *derrumbamiento de un mundo* —de una *cultura* y de su *época*—, nos dice Mircea Eliade⁵⁴, es que los actos que para el «arcaico», guardaban una significación de sacramentos, valor, sentido, de misterios, de actos de comunión con el Ser, con la Realidad última, con la Vida, y eran «epifanías» o «teofanías»: manifestaciones o revelaciones de Dios; para el *hombre moderno* —el «profano»— son meros «objetos de civilización», desprovistos de todo contenido y sentido, y rellenos nada más de un *espíritu objetivado* que está *pasmado*. Un *objeto de cultura* está condenado —y esa es, sin lugar a dudas, su *tragedia entitativa*— a ser *desacralizado* cuando, tarde o temprano, acontezca el irremediable traslado de un mundo a otro. Pues tal proceso —el de *desacralización*—, dice García Bacca, es tan solo «síntoma de que estamos cambiando de época. Ese conjunto de cosas que antes estaban en su lugar y únicamente en su lugar [...], van pasando a [...] lugares que llamaríamos sencillamente profanos. En realidad estamos matando el espíritu objetivo y haciendo que [éste] descienda simplemente a espíritu objetivado»⁵⁵. Por ello ahora puedo tomarme sin ningún escándalo —o casi sin ninguno— una copa —y, si se tercia, una botella— de *Möet Chandon* en el ábside de aquel *bar lounge chapel* en el que John Pawson ha transformado un viejo hospital-monasterio de Tel Aviv.

Cuando en algunas partes del mundo se tiene por ápice [...] el que en un mismo edificio religioso se vayan turnando diversas confesiones para celebrar sus misas o ceremonias, [...] en realidad es un mínimo de cultura, de espíritu objetivo; se ha transformado simplemente un edificio religioso en hotel [...], en que todo el mundo puede entrar y vivir cómodamente.⁵⁶

⁵³ HEIDEGGER, 2001, p. 29.

⁵⁴ Cf. ELIADE, Mircea. *Traité d'histoire des religions*, París, Payot, 1949, p. 40.

⁵⁵ GARCÍA BACCA, 1957, p. 133.

⁵⁶ GARCÍA BACCA, 1957, p. 133.

El hotel no es, como lo era el templo, *morada* para el hombre. Hotel, frente a *morada*, es algo de paso, no propio y, por tanto, de lo que uno puede salir y entrar con mayor facilidad. Mientras que la *morada* es el lugar propio de la *absoluta intimidad* y la *sinceridad sentimental*, el hotel remite a lo *público* y a aquello *enteramente neutral, amorfo, anodino*. A los residentes temporales de un *hotel* damos el nombre de *turistas*. En un hotel, «en un espíritu objetivado, y en sus productos, estamos siempre de turistas, más o menos informados, más o menos curiosos; pero sin poder vivirlos propia y auténticamente»⁵⁷ —que un turista no puede sentir la cama del hotel donde duerme como suya, ni puede llamar «mío» a ninguno de los objetos que la habitación componen. Hotel, parecía obvio, es pues el lugar donde aquellos se alojan. Y «el turista —sea dicho ya con toda la rudeza, compatible con la urbanidad— es un hipócrita»⁵⁸.

Toda historia, y la Historia misma, es, en realidad de verdad, dice García Bacca, *turismo retrospectivo*. «No nos es real-vivientemente posible ser habitantes, autóctonos: domiciliarnos en ellas. Creer en, a ellas; confiarnos en ellas; fiarnos de ellas; fiarles realmente algo de lo nuestro. Como real y sinceramente lo hicieron los habitantes, los domiciliados, los autóctonos de ellas»⁵⁹. No nos es posible, ni queremos realmente que nos lo sea —y por ello el turista resulta un hipócrita—, habitar en aquellas historias en las que solo estamos, y podemos estar, *de pasada*.

El turista *es* turista y *va como* turista porque no toma en serio la época anterior, la cultura exánime; porque sabe que el *turismo retrospectivo* es inofensivo óptica y ontológicamente: no convierte el ser de uno en el del otro, ni hace hablar la obra del uno en la del otro —como la *Tête* de Modigliani no podría, aunque quisiese, hablar con su lengua el *lenguaje-ya-no-viviente* de la civilización cicládica.

3. DE CÓMO EL ENIGMA DEL ARTE SALVA NUESTRA ALMA DEL ESPÍRITU

Si García Bacca —y por ende también nosotros— ha «insistido en estas dos formas: de *espíritu objetivo* en conexión con cultura, y *espíritu objetivado* en conexión con civilización, es porque entre ambos términos medios se esca-

⁵⁷ GARCÍA BACCA, 1957, p. 133.

⁵⁸ GARCÍA BACCA, Juan David. *Filosofía de la música*, Barcelona, Anthropos, 1989, p. 584.

⁵⁹ GARCÍA BACCA, *Filosofía de la música*, p. 584.

lonan dos extremos: el *espíritu subjetivo* [*sic*] y el *espíritu absoluto*»⁶⁰. Es tiempo pues de deternos —quiera sea someramente, que no más nos permitirá el espacio— en esos dos extremos; el uno *interior*, el otro *superior*.

«El espíritu subjetivo [*sic*] es la manera como nuestra alma individual, la de cada uno, puede estar viviendo la cultura y en la civilización. [...] Este es el que hace que vivamos y estemos siendo con espíritu subjetivo [*sic*] viviente, real, en un templo o en una obra de arte»⁶¹. El espíritu subjetivo, nos dice García Bacca, habita en nosotros cuando dejamos de sentirnos *personas jurídicas*, y nos sentimos *individuos* —*miembros, fieles*; sentimos, en definitiva, ser *parte de* instuciones y prácticas—: órganos vivos de una viviente colectividad —a la que habíamos llamado *Sociedad*. Vivimos *la* cultura —por *apropiarse* nuestra alma del espíritu objetivo— y nos vivimos *en* la civilización —que también la vida, las leyes, las obras... decaen a *productos*, a objetos de civilización y estos, habitados por un espíritu objetivado, se nos hacen invivibles, pero no nos abandonan; a no ser, claro está, que nosotros los forcemos a ello. Pero ante estos últimos uno sólo puede estar como *turista*, y si «*el espíritu subjetivo* [*sic*] *es la manera como el individuo viviente participa real y plenamente en la cultura o en el espíritu objetivo*»⁶², parece que aquello de vivir *en* la civilización es más una carga a la que el espíritu subjetivo debe hacer necesariamente frente, que uno de sus posibles desenvolvimientos.

Toda cultura debe, necesariamente, *cargar* —en el sentido de *hacerse cargo*— con aquellos *huecos del espíritu*: con aquellas realidades bien presentes en las que ya no habita un espíritu viviente y a las que hemos llamado «objetos de civilización». Y si ya no habita en aquellos un espíritu vivo es por no sernos dado verter en estos, íntegramente, nuestra personalidad: dejándonos *arrobar* por ellos —que así nos lo habían advertido Heidegger y el propio García Bacca. Bien al contrario, surge un «objeto de cultura» cuando nuestra alma *asciende* a ese estado del espíritu en el que el subjetivo se apropia del objetivo: cuando le es dado habitar, *en cuanto yo extático*, en una realidad viva que le arroba. «El *espíritu subjetivo* [*sic*] [...] es la manera como el individuo vive en un universo de cultura, en comunión con el espíritu objetivo»⁶³. Un *universo de cultura* que es, en realidad de verdad, un *mundo*.

Los objetos culturales, podríamos decirlo así, *son los frutos del espíritu subjetivo; los objetos de civilización, los huecos de aquel*. O, dicho de otro modo, objeto cultural es aquella realidad que mi espíritu es capaz de absorber, digerir y asi-

⁶⁰ GARCÍA BACCA, 1957, p. 133.

⁶¹ GARCÍA BACCA, 1957, p. 133.

⁶² GARCÍA BACCA, 1957, p. 135.

⁶³ GARCÍA BACCA, 1957, p. 135.

milar —el espíritu objetivo es absorbido, digerido y asimilado, *transustanciado*, por el subjetivo—, mientras que un espíritu objetivado, un objeto de civilización, me resulta —y me resultará siempre— inasimilable, por no poder nadie «habitar sentimental ni realmente en semejantes universos, cuyo lugar propio sería el museo»⁶⁴.

Pero «el espíritu objetivo no es [...] algo individual; siempre que nos sumergimos en él desaparece nuestra individualidad, y entran a funcionar categorías superindividuales: miembro, parte, individuo de una colectividad»⁶⁵. *Sentirse miembro es sentirse parte viva*, y no pueden sentirse tales aquellos turistas transitorios —*de paso en*; que es lo totalmente opuesto a sentirse *parte de*— que, en la Acrópolis, y según excusión organizada por agencia, toman fotografías sin temor a irreverencias, hablan en voz alta sin nadie que por ello proteste, y, al menor descuido del *guía* —terrible pero esclarecedor término en el que no ahondaré—, se guardan cualquier piedrecilla —para ellos pura materia telúrica— a modo de *recuerdo* —que es, en realidad de verdad, una presencia inversa: no deja en ellos el templo constancia, sino ellos constancia de que estuvieron en el templo. El *espíritu subjetivo* nunca puede habitar en aquella *conciencia de ganado* —por recuperar la terminología marxiana—; ni él puede habitar en ellos, ni ellos en semejantes universos.

En ellos el arte pierde su *aura* —aquel contra el que, por cierto, tan duramente arremetería Benjamin—, su *sentido último*, lo que de *enigma* hay en él —en la *creación*. «Las reflexiones precedentes tratan del enigma del arte, el enigma que es el propio arte. Lejos de nuestra intención pretender resolver el enigma. Nuestra tarea consiste en ver el enigma»⁶⁶. Y consiste en ello por no ser otra la función del arte que la de hacer aparecer lo extraordinario en lo ordinario; el sentido en el significado; de la tierra levantar un mundo: ponernos en contacto con una dimensión que rompe la homogeneidad de la vida cotidiana. Aquello también era lo propio de aquella religión viva, de aquella *vivencia* de lo divino, que ya no opera. Pero hoy el arte ha quedado reducido a una *visita*, a un recorrido *turístico*, a un *consumible* —a pura *distracción*—; y con ello ha cancelado aquella categoría heideggeriana que García Bacca recoge y que constituye la *verdad real de verdad*: el misterio. Que «el misterio [...] penetra y domina como tal todo el ser-aquí del hombre. [...] La auténtica no-esencia de la verdad es el misterio»⁶⁷.

⁶⁴ GARCÍA BACCA, 1957, p. 135.

⁶⁵ GARCÍA BACCA, 1957, p. 135.

⁶⁶ HEIDEGGER, 2001, p. 57.

⁶⁷ HEIDEGGER, Martín. «De la esencia de la verdad», en *Hitos*, trad. de Helena Cortés y Arturo Leyte, Madrid, Alianza, 2007, p. 164.

La verdad real, la que nos mantiene y sustenta, es la que tiene como reverso necesario el *misterio*. El misterio es la estructura profunda, la infraestructura, de la verdad, real de verdad.

Que algo tenga misterios, que en un orden reine el misterio, no equivale, pues, al hegeliano de que *en la noche todos los gatos son pardos*; la existencia del misterio es la garantía de que la realidad tiene solidez, profundidad, que podemos apoyarnos realmente en ella, sin hundirnos.⁶⁸

El hombre, para García Bacca, es un ente sumamente complejo, compuesto, en primera instancia, por su *cuervo* —realidad que se halla anclada a aquellotra de *universo* y que constituye, de algún modo, su *tragedia entitativa*: tener que *ser como es* en un cosmos que *es como es*. Pero, además, su realidad se escinde en aquel polémico término —aquí no en su uso ordinario— de *alma* que, a su vez, se desdobra en una de corte *vegetativo* —aquel «campo» en el que, para la física moderna, toda realidad se halla necesariamente sumergida— y otra *individualmente consciente* «que se trueca en universal, cuando por su fase de *espíritu subjetivo* [*sic*] se pone en conexión con la cultura, con el mundo de la cultura; que se amplía exteriormente, cuando con su propia alma está habitando, más o menos de turista, en un universo de civilización»⁶⁹ —mas sin perder nunca su *individualidad*. Por ese rasgo de su alma de hacerse individualmente consciente llega a *vivir y habitar plenamente, con absoluta intimidad y con sinceridad sentimental*, en aquellotra realidad que él mismo se daba y a la que dimos el nombre de *mundo* —en contraposición con aquella hosca e inhabitable que era el *universo*.

Cuando nuestra alma, ascendida al estado de espíritu subjetivo, se apropiaba de aquel *espíritu objetivo* repleto de vida, se daba la *cultura* —y las obras propias de esta—: *lenguaje viviente* en el que habitar y desenvolverse el hombre —su *mundo*. Sin embargo, habíamos visto también que los mundos podían venírsenos abajo —es más, era algo connatural de estos: como es connatural a todo hogar quedar algún día deshabitado—, y cuando aquello sucedía nuestra alma en estado de espíritu subjetivo trataba de aletear en una atmósfera de *espíritu objetivado* que se le hacía irrespirable. Aquellos productos que permanecían en nuestro *campo*, y que en su día lo hicieron repletos de contagiosa vida mas ahora lo hacían de manera exánime —inhabitados e inhabitables por nosotros— dábamos el nombre de «objetos de *civilización*». De ellos continuábamos hablando, pero lo hacíamos ahora con *lengua muerta*:

⁶⁸ GARCÍA BACCA, Juan David. «Los puntos sobre las íes | Valor vital de las ideas. Fe, razón y misterio», *Asomante* 4 (1952), p. 9.

⁶⁹ GARCÍA BACCA, 1957, p. 139.

podíamos llegar a conocerla a la perfección pero nos era imposible devolverla a la vida.

A esos «objetos culturales», a esas creaciones repletas de vida, habíamos dado el nombre de *obras de arte* y su función era la de mantener aquella *llama-siempre-viva* de la inextinguible batalla entre la cerrazón de una *tierra* que a la fuerza nos brinda un desabrido *significado* y la apertura de un *mundo* que la dota de *sentido*. Cuando en los objetos se apagaba aquella llama *pasaban a la historia* y los conservábamos, con más o menos veneración, en aquel lugar al que habíamos llamado *museo* para que aquel subgénero humano al que dábamos el nombre de *turistas* rondase con curiosidad entre ellos. Lo mismo sucedía con las funciones y prácticas: aquello que pasábamos a denominar *civilización*.

Todo ello: la cultura objetiva —*mundo viviente*—, la civilización objetivada —*mundo yacente*—, los productos de la una y de la otra —*obras, objetos, útiles*—, e incluso nosotros mismos —no sólo en tanto que cuerpos con almas vegetativas locados en universo sino también en cuanto almas individualmente conscientes puestas en estado de espíritu subjetivo—; puede quedar reabsorbido, según Hegel, por aquel supremo aspirador al que llama *Espíritu absoluto* y que nos brinda una paradójica cosmovisión racional y razonable de nuestras *vivencias* a costa de perder las mismas. Negarse a reducir aquellas a ese conglomerado *cultucivilizatorio* al que llamamos *Espíritu absoluto* es negarse a la Razón en favor del *misterio*; de la Vida: de la espontaneidad, de la creación, de la novedad —del arte. Es afirmarse en aquella *vivencia* del *espíritu subjetivo* que se deja *arrobar* por el *espíritu objetivo* en cuanto *yo extático*. Por ello, frente a aquel, García Bacca se opondrá categóricamente —al igual que Unamuno *más bien vital y sentimentalmente que por razones*— planteándonos la comunión con un espíritu al que vamos a llamar *personal* y que aletea entre colectividades vivas y obras muertas, olvidándose de sí a ratos, pero sin jamás perderse, *ganando así el mundo entero y también su alma*: recobrando inmediatamente su personalidad y su individualidad. Que «nuestra individualidad, nuestra conciencia, las podemos mantener, si lo queremos, contra toda clase de reabsorciones, aunque sea contra y en el espíritu absoluto, o inclusive contra Dios en persona»⁷⁰.

Que nuestra vida sensitiva y vegetal inferior está siendo [...] en un medio, en un ambiente que nos desborda. Nuestra alma individual consciente por su faz de espíritu subjetivo [*sic*], está viviendo en un mundo que nos rebasa: en el mundo de la cultura, de la lengua, del arte, de la religión

⁷⁰ GARCÍA BACCA, 1957, p. 138.

viviente; y estamos viviendo, moviéndonos y siendo parecidamente por nuestra alma, cuando se sumerge, un poco en plan de turista, en un universo de espíritu objetivado: de cultura ya muerta, de pura civilización; está desbordándose de su propia individualidad hacia un universo absolutamente infinito y abierto.

*Somos, pues, una finitud que está moviéndose, viviendo y siendo en una Infinitud.*⁷¹

⁷¹ GARCÍA BACCA, 1957, p. 139.

MARÍA ZAMBRANO Y RAMÓN GAYA: EL PAPEL DEL ARTE EN LA RAZÓN POÉTICA

BEATRIZ CABALLERO RODRÍGUEZ. Universidad de Strathclyde, Glasgow

RESUMEN

La relación entre el pensamiento y la palabra en María Zambrano ha sido ampliamente estudiada, no en balde, el símbolo y la metáfora son dos de los pilares sobre los que se cimenta la arquitectura de la razón poética. Otro aspecto igualmente fundamental para su obra es la relación entre razón poética y arte. El objetivo de este artículo es contribuir a dilucidar dicha relación. Para ello, nos serviremos de los conceptos de *aletheia* y de arte creador, tal y como han sido desarrollados por Martin Heidegger y por Ramón Gaya respectivamente. La propuesta de este estudio es que la razón poética se erige como marco de racionalidad y se sirve de los principios del arte creador como uno de sus pilares.

INTRODUCCIÓN

Para muchos investigadores, con sus escritos sobre arte, María Zambrano no hace, ni pretende hacer, historia del arte, ni estética, entendida esta última como filosofía o crítica del arte.¹ ¿Por qué aborda entonces el

¹ Véanse, por ejemplo, los trabajos de MURCIA SERRANO, Inmaculada. «De la carne al espíritu: El color en María Zambrano y Ramón Gaya», en Diego Romero de Solís, Jorge López Lloret, Inmaculada Murcia-Serrano (coords.), *Variaciones sobre el color*, Sevilla, Univer-

tema del arte, y especialmente de la pintura, una y otra vez a lo largo de los años?

Para Inmaculada Murcia Serrano, su tratamiento del arte es subjetivo. Según Murcia Serrano, tanto en el caso de la pensadora como en el de su amigo y frecuente interlocutor, el pintor Ramón Gaya, sus escritos sobre arte se caracterizan por «la evocación subjetiva del que ama el arte» de manera que «el rigor y la objetividad de la interpretación artística termine sustituyéndose por la aparición despreocupada de asuntos que más tienen que ver con deleites estéticos que con el interés académico por desvelar aspectos novedosos de la historia del arte.»² Por su parte, Pedro Chacón coincide en subrayar la primacía de la subjetividad al indicar que «la visión de un cuadro no dejó de ser nunca para María Zambrano, ante todo, una experiencia personal».³

Esta visión contrasta con la de otros especialistas, como Jesús Moreno Sanz, para quien Zambrano sí desarrolla una teoría estética a partir de «la imagen creadora».⁴ Otro ejemplo lo constituye Cécile Micheron, según la cual la razón poética en sí misma constituye una nueva estética.⁵ Queda clara, por tanto, la falta de acuerdo en este punto.

Ciertamente, ni Zambrano ni Gaya se afanan por hacer una aportación a la historia del arte. En el caso particular de la pensadora veleña, su relación con el arte es personal y subjetiva en tanto que enfatiza y advoca el aspecto experiencial. No obstante, aunque no cabe duda de que Zambrano opta por una aproximación nada objetiva ni científica, sino más bien subjetiva y filtrada a través del prisma del simbolismo, su acercamiento al arte

sidad de Sevilla, 2007, pp. 161-186, p. 163; también en «Fundamentos estéticos del pensamiento de Ramón Gaya», en Rocío de la Villa Ardura (dir.), *Sociedades en crisis. Europa y el concepto de estética*, Ministerio de Cultura, Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación, 2011, pp. 146-158, pp. 148-50. También CHACÓN FUERTES, Pedro. «Presentación a *Algunos lugares de la pintura*», en Jesús Moreno Sanz (ed.), *María Zambrano. Obras completas*, vol. IV: II, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de lectores, 2019a, pp. 153-165, p. 153.

² MURCIA SERRANO, 2007, p. 163.

³ CHACÓN, 2019, p. 155.

⁴ Según Moreno Sanz, las claves esenciales de esa estética, expuestas en *El misterio de la pintura española en Luis Fernández*, fueron a partir de entonces «ininterrumpidamente» desarrolladas «hasta *De la aurora y Los bienaventurados*». MORENO SANZ, JESÚS. «*El ángel del límite y el confín intermedio*», en *El ángel del límite y el confín intermedio. Tres poemas y un esquema de María Zambrano*, Madrid, Endymion, 1999, pp. 11-79, pp. 29-30.

⁵ MICHERON, Cécile. «Introducción al pensamiento estético de María Zambrano: Algunos lugares de la pintura», *Logos. Anales del Seminario de Metafísica*, 36, 2003, pp. 215-244.

constituye mucho más que un mero regodeo en el deleite estético. Muy por el contrario, como bien señala Pedro Chacón, «Aquella búsqueda de una «razón poética» resulta en Zambrano indisociable de lo que podemos denominar una «razón pictórica»». ⁶ Explorar hasta qué punto esto es así es precisamente el propósito del presente estudio.

Aunque es cierto que Zambrano publicó un solo libro específicamente dedicado a la reflexión sobre la pintura, el bien conocido *Algunos lugares de la pintura* (1989), este hecho no debe interpretarse como indicio del interés tangencial de la autora sobre este tema, sino más bien, como ejemplo de las dificultades y peculiaridades a las que está sujeta la publicación de su obra, punto que el amplio aparato crítico que acompaña a la edición de sus *Obras completas* pone claramente de manifiesto.

En primer lugar, hay que tener en cuenta que dicho libro recoge ensayos escritos desde 1933 hasta 1989, lo que evidencia que el detenimiento en la experiencia estética y sus reflexiones sobre la pintura y el arte la acompañan a lo largo de prácticamente toda su labor como pensadora. Además, como bien señala el Anejo que incluye su edición en las *Obras Completas*, estos ensayos no constituyen una recopilación exhaustiva de los escritos que versan sobre la pintura y mucho menos sobre la expresión artística. ⁷ Lejos de tratarse de un caso aislado, si tenemos en cuenta sus alusiones a la música, la escultura, la arquitectura, la poesía y la literatura, entonces queda patente que las menciones a las distintas creaciones artísticas y a sus creadores aderezan su amplia trayectoria filosófica. No obstante, *Algunos lugares de la pintura* se trata de un libro sin duda representativo del acercamiento de la autora no ya solo a la pintura, sino incluso al arte en sentido más amplio y que —aunque sin ánimos de exhaustividad— logra llamar la atención sobre el papel de esta temática en general en su pensamiento.

Desde este punto de vista, el arte se convierte en uno de los temas recurrentes de sus escritos. Lo que propongo en este artículo es que estas alusiones reiteradas se deben a que el arte se erige como uno de los pilares sobre los que se cimenta su razón poética; no en vano, como bien ha argumentado Chacón en relación a la pintura ⁸ —y en mi opinión de manera extrapolable al resto de expresiones artísticas—, le otorga un lugar privile-

⁶ CHACÓN FUERTES, Pedro. «La pintura como lugar de revelación en María Zambrano», *Aurora: Papeles del Seminario María Zambrano*, 16, Barcelona, 2015, pp. 28-41, p. 32.

⁷ CHACÓN FUERTES, Pedro. «Anejo a *Algunos lugares de la pintura*», en Jesús Moreno Sanz (ed.), *María Zambrano. Obras completas*, vol. IV: II, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de lectores, 2019b, pp. 617-760, pp. 618-619.

⁸ CHACÓN, 2015, pp. 28-41.

giado, como espacio de revelación del ser, punto este en el que nos detendremos más adelante.

LA RAZÓN POÉTICA COMO MARCO

Son muchos los intelectuales y artistas que, tras las consecuencias —a una escala sin precedentes— del belicoso siglo xx, desplegaron una crítica mordaz contra los excesos de la razón sistematizada y sistematizadora dominante. Al igual que gran parte de las corrientes del pensamiento occidental de ese periodo, como el surrealismo, el existencialismo, el deconstruccionismo, la teoría crítica de la Escuela de Frankfurt y el feminismo de segunda ola, la razón poética constituye una reacción contra la racionalidad hegemónica, a la que todos ellos coinciden en considerar moralmente deficiente.

Según nos dice Zambrano en *Pensamiento y poesía en la vida española* (1939), publicado en el contexto de la derrota republicana, «los breves pasos en que hemos acompañado a la razón en su caminar por nuestro angosto mundo de Occidente, son suficientes, creo yo, para poder advertir que la razón se ensoberbeció».⁹ Para ella, no cabe duda de que la soberbia y el absolutismo de la razón están íntimamente vinculados a la proliferación de los fascismos y totalitarismos que asediaron el siglo xx. Esta crítica se convertirá en uno de los hilos conductores de su obra. Por otra parte, en *Los intelectuales en el drama de España* (1937) también nos dice:

del largo pasado racionalista nos ha quedado la prueba de que la razón ha podido alcanzar resultados positivos. Se trataría, por tanto, de descubrir un nuevo uso de la razón, más complejo y delicado [...]. Acercar, en suma, el entendimiento a la vida, pero a la vida humana en su total integridad.¹⁰

Esto es clave. En primer lugar, Zambrano deja claro que su propósito no es prescindir de la razón, sino de alguna manera humanizarla, por un lado, prescindiendo de sus excesos y por otro, ampliando su ámbito de legitimidad epistemológica. Así, una gran parte de su actividad como pensadora la dedica a ensanchar la razón reclamando el valor epistemológico de otras formas de conocimiento como, por ejemplo, la poesía, los sueños, la

⁹ ZAMBRANO, María. *Pensamiento y poesía en la vida española*, en Jesús Moreno Sanz (ed.), *María Zambrano. Obras completas*, vol. I, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de lectores, pp. 553-656, p. 569.

¹⁰ ZAMBRANO, María. *Los intelectuales en el drama de España*, en Jesús Moreno Sanz (ed.), *María Zambrano. Obras completas*, vol. I, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de lectores, pp. 119-514, p. 200.

mística y —tal y como argumentaré a lo largo de estas páginas— el arte. En segundo lugar, al hacer esto, Zambrano excede los confines de la filosofía, de manera que, aunque bien es cierto que su actividad como pensadora nació dentro de ese ámbito, Zambrano pronto se dio cuenta de su insuficiencia. En consecuencia, —volviendo a la cita— dedicó la mayor parte de su pensamiento precisamente a «descubrir» ese nuevo uso de la razón.

Lo que distingue a nuestra autora de otras corrientes de pensamiento coetáneas es que no se limita a preguntarse qué es la racionalidad y cuestionar su alcance. Zambrano va un gigantesco paso más allá y ofrece una alternativa constructiva a la racionalidad que critica: la razón poética.

¿Qué es entonces la razón poética? En palabras de la propia Zambrano, «De la razón poética es muy difícil, casi imposible, hablar. Es como si hiciera morir y nacer a un tiempo; ser y no ser, silencio y palabra».¹¹ Si bien Zambrano insistió en la casi imposibilidad de hablar sobre de la razón poética, pasó casi toda su carrera haciendo precisamente eso. De hecho, dedicó las tres primeras décadas de su obra a teorizar sobre la necesidad de la razón poética y sobre cuáles deberían ser sus rasgos claves. En cualquier caso, no será hasta la segunda mitad de la década de los años 60, cuando a partir de la publicación de *El sueño creador* (1965) Zambrano llegue a lograr el ejercicio pleno de su razón poética, cuyo máximo exponente posiblemente sea *De la aurora* (1986).

Abordar aquí en la profundidad que se merece la tan debatida cuestión de qué es la razón poética excede, sin duda, por su complejidad y extensión, el alcance de este artículo. No obstante, también es cierto que cualquier análisis de la obra de Zambrano parte de una interpretación concreta, a menudo implícita, de qué es la razón poética. Por ejemplo, al hilo de su investigación respecto al acercamiento de nuestra ensayista a la pintura, Elide Pittarello nos dice que su interpretación de la misma siempre constituye «the application of her philosophy to a branch of visual arts».¹² Queda claro entonces que, Pittarello parte de la razón poética como un tipo de filosofía. Otras respuestas a la pregunta de qué es la razón poética son posibles. A su vez, el contenido de dichas respuestas marcará de manera decisiva la interpretación de cuál es la posición del arte dentro de la razón poética.

¹¹ ZAMBRANO, María. *Notas de un método*, en Jesús Moreno Sanz (ed.), *María Zambrano. Obras completas*, vol. IV.II, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de lectores, 2019, pp. 23-149, p. 121.

¹² PITTARELLO, Elide. «About Painting and Dialectical Images of María Zambrano», en Xon Ros y Daniela Omlor (eds.), *The Cultural Legacy of María Zambrano*, Cambridge, Legenda, 2017, pp. 156-170, p. 156.

Así pues, conviene comenzar por señalar que la argumentación que prosigue descansa sobre una premisa que actúa a modo de piedra angular: la interpretación de que la razón poética como un logos, como un nuevo marco de racionalidad desde el que pensar y, crucialmente, desde el que percibir y actuar; un marco que a su vez alberga múltiples y diversas formas de conocimiento del ser que incluyen, como ya se ha señalado, la poesía, los sueños, la mística y, por supuesto, el arte. La razón poética no solo hermana la filosofía con la poesía, sino que, apelando al origen etimológico de esta última, *poiesis*, en el sentido de creación, aspira a dar lugar a sinergias que las superen. Dicho de otra manera, la pregunta de qué es la razón poética es indisociable de qué hace o, mejor aún, qué posibilita hacer la razón poética. En este contexto, el propósito de este artículo es detenernos en la esfera de la actuación desde la perspectiva de la creación y, por ende, del arte, como uno de los pilares que posibilitan el ejercicio de la razón poética.

EL PAPEL DEL ARTE

Es hora de plantearnos qué es el arte para Zambrano, para así poder esclarecer mejor la cuestión de qué papel juega el arte dentro de su razón poética. Para ello, primero nos detendremos brevemente en la influencia de Heidegger y, luego, recalaremos en Gaya como interlocutor zambrano, con quien, en palabras de Pedro Chacón «mantuvo estrecha sintonías».¹³

Arte como acontecimiento de la verdad y revelación de lo sagrado

Heidegger abre su conocido ensayo «Kunstwissenschaftlichen Gesellschaft» (presentado por primera vez en 1935) con una pregunta provocadora: ¿cuál es la esencia del arte? Para responderla, nos hace un recorrido por las respuestas tradicionales —que el origen del arte radica o bien en el artista o bien en la obra— para revelar la aporía que encierran: que ninguno de los dos puede ser sin el otro.¹⁴

Para el rector de la Universidad de Friburgo, el arte está íntimamente ligado al concepto griego de *aletheia* —la interpretación de la verdad como des-ocultamiento—,¹⁵ pues, en su opinión, una obra determinada se puede

¹³ CHACÓN, 2019a, p. 156. Véase también CHACÓN FUERTES, Pedro. «Ramón Gaya - María Zambrano: Afinidades electivas», *Aurora: Papeles del Seminario María Zambrano*, 7, Barcelona, 2011, pp. 39-58.

¹⁴ HEIDEGGER, Martin. «El origen de la obra de arte», en *Camino de bosque (Holzwege)*, Helena Cortés y Arturo Leyte (trs.), Madrid, Alianza, 2018, pp. 11-62, p. 11.

¹⁵ Remito al lector a HEIDEGGER, Martin, *De la esencia de la verdad: Sobre la parábola de la caverna y el Teeteto de Platón*, Alberto Ciria (tr.), Barcelona, Herder Editorial, 2012, donde

considerar arte solo en tanto produzca este desencubrimiento. Según Heidegger, «Cuando en la obra se produce una apertura de lo ente que permite atisbar lo que es y cómo es, es que está obrando en ella la verdad.»¹⁶ A lo que inmediatamente añade: «En la obra de arte se ha puesto manos a la obra la verdad de lo ente.»¹⁷ En definitiva, Heidegger entiende el arte como el «acontecimiento de la verdad».¹⁸ De manera comparable, Zambrano insiste en que el arte es aquel que «ha captado indeleblemente la «esencia» de la cosa real», lo sagrado, su secreto.¹⁹ Al igual que para el filósofo alemán, según Zambrano, es en la creación artística donde se revela el ser, la verdad, aunque esto lo matizaremos más adelante.²⁰

Por su parte, Zambrano responde a la pregunta por el origen del arte en los siguientes términos: «El arte comenzó por ser un modo de ocultamiento y de contacto con lo no humano, con lo temible sagrado, adorno y máscara; máscara con sentido mágico».²¹ De aquí se desprende que para Zambrano el arte es tal en tanto que capta lo sagrado, el sustrato más profundo de lo real, su entrañamiento. Por tanto, no es de sorprender que Jesús González de la Torre, pintor y amigo de la escritora, resuma sus recuerdos de las conversaciones que mantuvieron al respecto afirmando sencillamente que Zambrano «ve el arte a través del prisma de lo sagrado».²²

Por otra parte, el arte, mediante la máscara, con su capacidad de expresar lo inefable mediante un juego de ocultación y revelación, se presenta como un modo de contacto con lo sagrado. Así, la máscara cumple una triple función. Zambrano explica la necesidad de la máscara en los siguientes

el filósofo aborda en profundidad el tema de la verdad como *aletheia*. Véase también el ya mencionado *Caminos de bosque*, donde se detiene más en la relación entre el arte y la *aletheia*.

¹⁶ HEIDEGGER, 2018, p. 25.

¹⁷ HEIDEGGER, 2018, p. 25.

¹⁸ HEIDEGGER, 2018, p. 29.

¹⁹ ZAMBRANO, María. *Algunos lugares de la pintura*, en Jesús Moreno Sanz (ed.), *María Zambrano. Obras completas*, vol. IV.II, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de lectores, 2019, pp. 167-353, p. 195.

²⁰ Véase el mencionado artículo de CHACÓN, 2015; también BUNDGÅRD, Ana. «La creación al modo humano o el rostro de la nada: María Zambrano y Nietzsche,» en Jesús Moreno Sanz y Fernando Muñoz Vitoria (eds.), *María Zambrano 1904-1991: De la razón cívica a la razón poética*, Madrid, Amigos de la Residencia de Estudiantes/ Fundación María Zambrano, 2004, pp.467-84, p. 408.

²¹ ZAMBRANO, 2019, p. 186.

²² GONZÁLEZ DE LA TORRE, J. «La luz de la pintura en María Zambrano: Estética e imágenes», en José Luis Mora García y Juan Manuel Moreno Yuste (eds.), *Pensamiento y palabra en recuerdo de María Zambrano (1904-1991): Contribución de Segovia a su empresa intelectual*, Valladolid, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 2005, pp. 153-67, p. 155.

términos: «La máscara es instrumento de trato con lo sagrado, y lo sagrado devora y es devorado.»²³ En un primer momento, la máscara oculta, pero no por completo. Es así como la máscara media el contacto con lo temible sagrado, salvaguardándonos, al tiempo que nos da acceso de manera parecida a la protección que podemos usar para observar un fenómeno tan potente como un eclipse, pues precisamente en tanto que oculta y filtra también revela. Seguidamente, añade: «La máscara es signo de participación activa».²⁴ Esta participación activa que permite e, incluso, demanda el arte es precisamente, como veremos más adelante, uno de los puntos que lo caracteriza.

Arte creador y poiesis

Dada la proximidad en la manera de concebir el arte entre Zambrano y Gaya,²⁵ así como la influencia mutua a la que dieron lugar los muchos intercambios entre ambos exiliados,²⁶ los escritos de Gaya, sin duda meritorios en sí mismos, también nos aportan valiosas claves para comprender no ya el pensamiento de la filósofa respecto a la pintura, sino incluso el papel del arte respecto a la razón poética.²⁷

En este sentido, conviene recordar aquí la contraposición que el artista murciano establece en *Velázquez, pájaro solitario* (1963) entre el arte artístico y el arte creador o, dicho de otra manera, entre el arte, que solo es cosa, obra, «Arte nada más»²⁸ y el arte que produce creación viva, es decir, genuinamente creador. Esta distinción resulta esclarecedora, en tanto que recuerda al contraste que Zambrano establece entre poesía y *poiesis*. Dicho de otra manera, solo la poesía que a su vez también es *poiesis*, y por tanto arte creador, tiene cabida dentro de la matriz de la razón poética.

²³ ZAMBRANO, 2019, p. 186.

²⁴ ZAMBRANO, 2019, p. 186.

²⁵ Chacón ha estudiado en profundidad la sintonía entre ambos autores respecto al arte y concluye, de manera convincente, que radica en que los dos coinciden en identificar lo real con lo sagrado, concepto clave también para el presente análisis, 2011, pp. 39-58.

²⁶ Mediante fechas de publicación, con hitos biográficos y encuentros entre los dos pensadores, Pittarello empieza a apuntar una reconstrucción de los puntos y direcciones en los que ambos se influenciaban entre sí. Véase PITTARELLO, 2017, pp. 161-162. No obstante, todavía queda pendiente una investigación exhaustiva a este respecto.

²⁷ La influencia entre Gaya y el Zambrano, además de extensa y profunda, parece haber sido mutua. No es el momento de detenernos en este punto. Para ahondar más remito al lector al listado de los libros que versan sobre la comparación del pensamiento de ambos disponible elaborada por Laura Mariáteresa Durante. Véase MARIÁTERESA DURANTE, Laura. «Epílogo», en Isabel Verdejo y Pedro Chacón (eds.), *Y así nos entendimos*, Valencia, Pre-textos, 2018, pp. 255-269, p. 261.

²⁸ GAYA, Ramón. *Obras completas*, Nigel Dennis (ed.), Valencia, Pre-Textos, 2010, p. 105.

Zambrano y el pintor murciano coinciden al concebir el arte en términos de su relación con la verdad, la revelación; y no con la belleza, como había venido haciendo la tradición platónica. El arte creador se distingue, según Gaya, porque contiene «el secreto vivo, interno, de la realidad.»²⁹ Lo que logra este tipo de arte —y de artista, cuya personificación para Gaya sería Velázquez— es «vaciar la realidad de todo su sobrante sin haber tocado, alterando en nada su corteza externa, y poder llegar así hasta el centro de su luz escondida.»³⁰ Se trata de una distinción en la que continúa profundizando en la *Naturalidad del arte (y artificialidad de la crítica)* (1975), argumentando la capacidad del arte creador para «no propiamente copiar la realidad, sino... revelarla.»³¹ En definitiva, para revelar el ser oculto, íntimo, sagrado de lo real. Zambrano, por su parte, se muestra muy cercana a esta posición.

De manera similar al arte creador de Gaya, Zambrano habla de la «obra de creación»³² y del «arte verdadero»³³, respecto a los que despliega una constelación semántica que gira en torno a la ocultación, el secreto, el misterio, lo sagrado, que establece en contraste con la revelación y la desvelación.

Aunque la razón poética que hace Zambrano se sustenta en el ejercicio creador y revelador del lenguaje, que —al igual que el arte creador— posibilita la revelación del secreto, del misterio del ser, de lo sagrado, hay suficientes indicios en la obra de Zambrano, y especialmente en sus escritos sobre el arte, para afirmar que la razón poética no está limitada a la palabra. Murcia Serrano señala cómo del trabajo de Zambrano se deduce la intuición de que «también la imagen podría compartir con ella [la palabra] el privilegio de «mostrar», nunca mejor dicho y con idéntica legitimidad, la experiencia de lo inefable.»³⁴ Pero es posible ir más allá.

Secreto³⁵

La verdad, lo sagrado del ser está oculto en tanto que se encuentra en el sustrato más profundo de la realidad, no visible a lo largo de nuestra

²⁹ GAYA, 2010, p. 134.

³⁰ GAYA, 2010, p. 136.

³¹ GAYA, 2010, p. 934.

³² ZAMBRANO, 2019, p. 321.

³³ ZAMBRANO, 2019, p. 311.

³⁴ MURCIA SERRANO, 2007, p. 166.

³⁵ El secreto —junto con lo sagrado— constituye una de las piedras angulares en el acercamiento zambraniano al arte. Remito al lector al artículo «El papel del secreto en el concepto de arte de María Zambrano» (*Aurora: Papeles del Seminario María Zambrano*, 21, Barcelona, 2021, pp. 4-12), donde abordo el tema con más detalle.

interacción cotidiana con el mundo. No cabe duda de que la filosofía se ha esforzado por desentrañar los secretos del ser, pero ha sido en vano.

En *La naturalidad del arte*, Gaya articula una crítica de los excesos y limitaciones de la filosofía y a favor del arte, que contiene ecos claros del discurso zambrano:

(Acaso la filosofía, en su obsesión por la luz, aferrada, condenada, autocondenada a ese noble delirio suyo de la luz, no ha podido, como en cambio pueden la religión y la creación, detenerse a tiempo ante tal o cual santa zona de oscuridad, esas zonas que guardan con tanto celo algunas muy evidentes verdades indemostrable, y que, claro, no pueden ser tocadas, analizadas, iluminadas, sino tan sólo percibidas en la oscuridad).³⁶ [Los paréntesis son del autor]

Para Gaya, el arte es el medio más apropiado para esta revelación de la verdad porque, según nos dice en *Velázquez, pájaro solitario*, «la expresión es, diríamos, destructora, la expresión habla, descubre, revela, y quedaremos siempre maravillados de su poder, pero más tarde caeremos en la cuenta de que allí, en lo expresado, algo aparece como *roto*.»³⁷ Aunque pudiera parecer que esta declaración descalifica a la poesía, acto seguido añade, específicamente una aclaración a este respecto: «La Poesía, consciente de ese peligro, ha luchado sin descanso por *callarse* aquello que quería decir.»³⁸, exonerándola así de los excesos de la palabra.

A primera vista, puede parecer que mientras que Gaya insiste en la importancia de preservar la naturaleza velada del secreto, Zambrano se esfuerza por encontrar vías para comunicarlo y compartirlo, tal y como lo expresa en su texto de juventud «Por qué se escribe» (1934).³⁹ Sin embargo, la distancia que aparentemente les separa en este punto no es tal.

De manera similar, Zambrano también articula explícitamente cómo la filosofía, víctima de su celo iluminador, en última instancia nos deslumbra sin ofrecer ninguna vía de acceso al misterio. En palabras de la propia Zambrano, «la filosofía es claridad pura, esa luz que deja atrás, más que ninguna otra, enigma y secreto». ⁴⁰ Sin embargo esto no disuade a la filosofía —o más bien a los filósofos— de su empeño en la búsqueda de la verdad. Según

³⁶ GAYA, 2010, p. 937.

³⁷ GAYA, 2010, p. 134.

³⁸ GAYA, 2010, p. 134.

³⁹ ZAMBRANO, María. *Hacia un saber sobre el alma*, en Jesús Moreno Sanz (ed.), *María Zambrano. Obras completas*, vol. II, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de lectores, 2016, pp. 743-858, p. 446.

⁴⁰ ZAMBRANO, 2019, p. 216.

Zambrano, «La verdad que la filosofía persigue se nos dice ser llamada *aletheia* [...] es decir, sin velo»⁴¹. A continuación, en lo que constituye una divergencia significativa para con Heidegger — y una concomitancia clara con Gaya—, Zambrano pasa a explicar como para mantener el secreto, para acceder a lo sagrado sin desacralizarlo, es imprescindible mantener el velo, tal y como lo hace la palabra velada que ofrece la poesía.

Mientras que la filosofía utiliza el concepto, la palabra en busca de la exactitud y claridad, el arte creador, huyendo de la literalidad y de la mimesis, emplea la imagen, el sonido y la plasticidad del lenguaje para mostrar el sustrato de lo real que de otra forma permanece oculto. Esta matización respecto a la relación entre la filosofía y la *aletheia* esclarece por qué, como decíamos más arriba, la relación a través del arte con este sustrato sagrado de lo real es dual: de un lado lo oculta y de otro lo revela. Se trata de una tensión que Zambrano subraya en repetidas ocasiones. Así lo expresa en *Algunos lugares de la pintura*: «Y un secreto que, mostrado, lo sigue siendo, es un misterio. Y así, aun los secretos de la vida humana son misterios cuando el arte los toca».⁴² Como hemos visto, la paradoja que presenta solo es aparente. La capacidad de la poesía de expresar lo inefable a través de la palabra velada debe extenderse también a las otras artes, puesto que todas comparten un uso del lenguaje (no necesariamente del verbo) que posibilita la revelación de la verdad del ser sin recurrir a la fulgurante claridad de la razón discursiva, que más que desvelar, lo que hace es deslumbrar y con ello romper el misterio. Así, al igual que ocurre con Gaya, en ese mismo ensayo —significativamente recogido en *Algunos lugares de la pintura* y titulado «Apuntes sobre el lenguaje sagrado y las artes»— Zambrano se asegura de precisar que «en otro medio diferente del que eminentemente ocupa, se da la palabra poética y aun la retórica en las llamadas artes, y en singular modo en el de la pintura.»⁴³

En definitiva, la pintura, la música, la poesía y todo arte creador, así como también por otro lado la mística, constituyen ámbitos de acercamiento a lo sagrado. Esta doble vía de acceso, la mística y la artística, no es casual para Zambrano, sino que existe una estrecha relación entre ambas, pues —tal y como explica en relación con el caso de la pintura— «La pintura no es hija de la luz de la filosofía diáfana, transparente, sino de la luz religiosa de los misterios.»⁴⁴

⁴¹ ZAMBRANO, 2019, p. 228.

⁴² ZAMBRANO, 2019, pp. 295-296.

⁴³ ZAMBRANO, 2019, p. 231.

⁴⁴ ZAMBRANO, 2019, p. 111.

Zambrano reivindica propuestas comunicativas y epistemológicas compatibles con los ámbitos del silencio y la penumbra, ámbitos en los que reside el ser. Es bien conocida la carta de 1944 a Rafael Dieste, en la que compara la razón poética a «una gota de aceite». Menos citadas, tal vez, son las líneas que le siguen: «Razón poética... es lo que vengo buscando. Y ella no es como la otra, tiene, ha de tener, muchas formas, será la misma en géneros diferentes».⁴⁵

Esto es fundamental para entender a Zambrano, porque es precisamente a lo que aspira que ocurra en el seno de la razón poética. El papel del arte en la razón poética se hace patente si aceptamos la premisa de la que hemos partido, que la razón poética es un marco de racionalidad que alberga dentro de sí numerosas y diversas formas de conocimiento y de expresión, a las que aquí alude como géneros, que incluyen, por ejemplo, la poesía, los sueños, la intuición, el delirio, la guía y por supuesto, también el arte.⁴⁶

¿CÓMO MIRAR UNA OBRA DE ARTE Y CÓMO LEER LA RAZÓN POÉTICA?

Al igual que ocurría con Heidegger, para Zambrano tampoco queda duda de que la esencia del arte trasciende a la obra y al artista. Pero, para ella, esta esencia del arte no reside en su capacidad de des-velar lo sagrado, sino en su capacidad de dar acceso, implicando en este proceso al que lo contempla. No hay arte sino es mirado y visto: «Revelación es visión que manifiesta algo.»⁴⁷ La implicación del que mira es crucial. En palabras de la pensadora: «Pero esta expresión de lo inexpresable no puede darse sino estableciendo una relación, la relación que la máscara hermética, que la máscara sagrada significa: la participación.»⁴⁸

En ese sentido, el arte, el arte creador, que incluye a la poesía, nos ofrece una vía de acceso (aunque no la única); pero se trata de un camino que exige la involucración activa del receptor —bien sea lector, espectador, oyen-

⁴⁵ Citado en MORENO SANZ, Jesús. «Cronología de María Zambrano», en Jesús Moreno Sanz (ed.), *María Zambrano. Obras completas*, vol. VI, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de lectores, 2013, pp. 45-126, p. 79.

⁴⁶ Décadas después, Zambrano alude también a los distintos géneros como modos de conocimiento en ZAMBRANO, María. *De la aurora*, en Jesús Moreno Sanz (ed.), *María Zambrano. Obras completas*, vol. IVI, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de lectores, 2018, pp. 199-371, p. 133.

⁴⁷ ZAMBRANO, 2019, p. 205.

⁴⁸ ZAMBRANO, 2019, p. 184.

te...— en la búsqueda de significado; hasta el punto de que Zambrano llega a afirmar que:

el arte verdadero disipa la contradicción entre acción y contemplación, pues es una contemplación activa o una actividad contemplativa, una contemplación que engendra una obra, de la que se desprende un producto.⁴⁹

Una vez más, al igual que ocurre con la razón poética, la pregunta de qué es el arte para Zambrano solo puede abordarse si también nos preguntamos qué hace el arte.

En su ensayo «Una visita al Museo del Prado» recogido en *Delirio y destino* y en *Algunos lugares de la pintura*, Zambrano afirma: «El arte que se ve como arte, es distinto del arte que hace ver»⁵⁰. Es este último, el arte que hace ver, reminiscente del arte creador de Gaya, el que le interesa a la pensadora. Pero no solo basta con un arte que contenga la capacidad de hacernos ver, sino que además hay que saber mirar. Para ella, «Saber mirar debe de ser saber mirar con toda el alma, con toda la inteligencia y hasta con el llamado corazón, lo cual es participar, la esencia contenida en la imagen, volverla a la vida».⁵¹ Además, el arte constituye el acontecimiento de la verdad personal, en tanto que lo sagrado únicamente se devela para un ser humano concreto y solo, siempre y cuando, sepa mirar.

La mirada y la participación son primordiales, tanto para la revelación de la verdad, como para el ejercicio de la razón poética. No es, pues, de sorprender, que en su recorrido por el legado zambraniano, Rosa Mascarell —artista y documentalista de la escritora durante los últimos años de su vida— diga que, según recuerda, Zambrano utilizaba con asiduidad «pulir la mirada» como «expresión-ejercicio une dos mundos, el del arte y el de la filosofía, que al fin y al cabo es un solo mundo, el de la creación humana.»⁵² Expresión, arte, ejercicio, mirada son todos elementos que precisamente en tanto que alejados de la filosofía pura que la autora critica, están íntimamente ligados están íntimamente ligados a la matriz de pensamiento creador que persigue.

⁴⁹ ZAMBRANO, María. *La confesión: Género literario y método*, en Jesús Moreno Sanz (ed.), *María Zambrano. Obras completas*, vol. II, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de lectores, 2016, pp. 71-129, p. 122.

⁵⁰ ZAMBRANO, 2019, p. 190.

⁵¹ ZAMBRANO, 2019, p. 196.

⁵² MASCARELL DAUDER, Rosa. «Porque todo arte es poesía o... no es. María Zambrano», *Aurora: Papeles del Seminario María Zambrano*, 17, Barcelona, 2016, pp. 68-76, p. 69.

Al igual que ocurre con la lectura de los textos que despliegan la razón poética zambranaiana, en los que contenido y estilo convergen mediante el uso de estrategias como la imagen, el símbolo,⁵³ la metáfora,⁵⁴ la contradicción y la digresión, para convertir al lector en un agente activamente implicado en la co-creación de significado, este entretejido de elementos encuentra su correlato en el arte.

LA RELACIÓN DEL ARTE CON LA RAZÓN POÉTICA

Al analizar la razón poética desde este prisma, se desprende que una de las funciones de la razón poética es precisamente la de producir un marco de racionalidad que albergue expresiones intersubjetivas que permitan compartir el secreto sin por ello destruirlo. De lo dicho hasta ahora se desprende que la razón poética brinda un marco de racionalidad que propicia la revelación del ser. La poesía, la pintura, la música en tanto que arte creador son todas muestras de ello.

Si el arte creador constituye una forma de entrañamiento, de encarnación de la realidad sagrada del ser, y además requiere la participación activa del espectador para su revelación, cabe preguntarse: ¿es el arte creador lo mismo que la razón poética? ¿pueden ser sinónimos? Mi respuesta es inequívocamente negativa.

Entonces, ¿cuál es la relación entre el arte creador y la razón poética? Para concluir en «La destrucción de las formas», Zambrano explica el arte como el mirar a partir de un logos. Nos dice: «las artes plásticas desde Grecia nos darán visiones; su punto de partida estará en la mirada, en una mirada interior que el pensamiento había conquistado previamente. Mirada y visión en la distancia que corresponde al logos. Logos que es diferencia y distancia, especificación de la realidad.»⁵⁵ Por otra parte, también sugiere que cada logos, cada forma de mirar, dará lugar a su propio arte. Por eso,

⁵³ El símbolo destaca como el modo predilecto de Zambrano mediante el cual interpretar el arte. Gaya, por el contrario, consideraba que Zambrano hacía un excesivo uso del simbolismo, lo que le llevó a anotar en su diario que «las personas dadas al simbolismo como María cambian la realidad por sus símbolos». GAYA, 2010, p. 468. Estemos o no de acuerdo con la crítica de Gaya, lo que sí queda de manifiesto es que Zambrano traslada a su reflexión sobre la pintura y, con ella, al arte, los mismos elementos clave que conforman el lenguaje de la razón poética.

⁵⁴ Para ahondar en la relación de la metáfora con la pintura en Zambrano, véase PITTARELLO, 2017, pp. 157-164.

⁵⁵ ZAMBRANO, 2019, p. 184.

el arte al que ella se refiere, el arte que tiene cabida dentro de la razón poética, solo puede ser un arte creador al estilo del que identifica Gaya.

En resumidas cuentas, el arte —en sus múltiples modalidades— se señala como uno de los modos de revelación de esta verdad entrañada; una verdad cuyo sentido no puede ser meramente estético ni conceptual. Ni siquiera le basta con un sentido experiencial pasivo. Como hemos visto, la mirada cobra una importancia capital. Pero hay que ir más allá.

Lo que distingue a la razón poética de la filosofía o la poesía no es únicamente su manejo ejemplar del lenguaje, ni tampoco que con él consiga transmitir lo que de otra manera sería inefable, sino más bien que nos ofrece un marco de racionalidad eminentemente basado en la experiencia y en la performatividad desde el que les otorga legitimidad epistemológica a otros modos de conocimiento como los sueños, los delirios, la guía, la intuición, y el arte. Tal y como concluye Chacón, para Zambrano, «la verdadera creación artística fue siempre «un medio de conocimiento y de revelación».⁵⁶

De ahí que la clave de la relación entre arte y razón poética radique en que, tal y como Zambrano explica en «La «Guía», forma del pensamiento» (1943), la revelación sólo adquiere pleno sentido cuando se incorpora a la vida, cuando se convierte en verdad vivida. En palabras de la pensadora: «Es la verdad naciente y renaciente, operante, la que sólo cobra su sentido al ser vivida, al transformar una vida».⁵⁷ Es decir, para que el ejercicio de la razón poética pueda ser considerado como tal, esa comunión con lo sagrado, la revelación a la que se accede a través de cualquiera de las formas de conocimiento que alberga la razón poética, debe ser integrada a la realidad propia para transformarla. Así, la participación en el arte desde el marco de la razón poética amplía el horizonte de posibilidad mediante el contacto con lo sagrado y mediante el ejercicio de la creatividad, desde el que visualizar otras manifestaciones posibles del ser.

Sus escritos sobre el arte, lejos de constituir un tema tangencial, constituyen uno de los pilares sobre los que se construye la razón poética. Al subrayar las íntimas conexiones del arte con otras de sus grandes preocupaciones, como la transcendentalidad y la educación, se pone de manifiesto una vez más el carácter activo y actuante del arte creador y de su papel dentro de la razón poética. Mascarell nos recuerda como incluso, durante

⁵⁶ CHACÓN, 2015, p. 40.

⁵⁷ ZAMBRANO, María. *Hacia un saber sobre el alma*, en Jesús Moreno Sanz (ed.), *María Zambrano. Obras completas*, vol. II, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de lectores, 2016, pp. 421-578, p. 480.

sus últimos años de vida, Zambrano mantuvo la esperanza en el potencial de la educación y del arte: «En este sentido, —explica Mascarell— pensaba Zambrano que el arte tiene un papel ejemplar, por la *poiesis*, por el hacer con método que implica el arte y que ayuda al crecimiento personal *puliendo la mirada*.»⁵⁸ No hay que olvidar que, tal y como Mascarell indica, se enseña y se aprende a mirar.⁵⁹ Por tanto, la interacción con el arte, el arte creador en tanto que constituye un ejercicio clave para pulir la mirada, contiene dentro de sí la capacidad transformadora que le permite a la razón poética pasar al ámbito de la performatividad.

Parafraseando la reflexión sobre la democracia que Aranguren nos plantea en su *Ética y política* (1963), en la que según indica «la democracia no es un status en el que instalarse, sino más bien más una conquista de cada día, una aspiración»,⁶⁰ de manera similar, la razón poética no es un estado en el que instalarse, sino también una conquista, una práctica diaria, una forma de vida. Por eso, la pregunta de qué es la razón poética es indisoluble de qué hace.

CONCLUSIÓN

En resumen, la pregunta de qué es la razón poética es sin duda necesaria; nos permite obtener una comprensión conceptual, aunque limitada; porque, en efecto, estamos examinando un tipo de racionalidad poliédrica desde las coordenadas de otra, que por citar la conocida metáfora marcusiana, podríamos calificar de unidimensional. Dicho de manera más directa, la razón poética, si solo se entiende, entonces se medio-entiende, puesto que habitar el espacio de la razón poética significa comprenderla, vivirla y hacerla. Es en este sentido que el arte creador, posibilita, no ya la concepción, sino el ejercicio de la razón poética. Así, el arte creador, abre la puerta a un modo de conocimiento capaz de respetar el secreto, a la vez que también ofrece formas de expresión para la potencialidad creadora inherente a la razón poética.

No es mi intención sugerir aquí la coincidencia completa entre el pensamiento de Zambrano y Gaya. Los separan notables y bien conocidas diferencias. Por ejemplo, mientras que ambos coincidían en subrayar el genio de Velázquez, Zambrano le reprochaba a Gaya que no reconociera a Zurba-

⁵⁸ MASCARELL, 2016, p. 72.

⁵⁹ MASCARELL, 2016, p. 73.

⁶⁰ LÓPEZ ARANGUREN, José Luis: *Ética y política*, en Feliciano Blázquez (ed.), *Obras Completas*, vol. 3, Madrid, Trotta, 1995, p. 111.

rán como artista creador, siendo para Zambrano su máximo exponente entre los pintores. Otra diferencia notable radica en que la reflexión de Zambrano sobre el arte está en gran medida mediatizada por el simbolismo, en ocasiones anclado en premisas erradas, tal y como pone de manifiesto Chacón,⁶¹ mientras que en Gaya prepondera siempre la relación con lo real.⁶²

Pese a estas divergencias, como hemos visto, resulta iluminador recurrir a la obra de Gaya para esclarecer las reflexiones de Zambrano respecto al arte, en particular en relación con sus conceptos de secreto y de arte creador.

Me gustaría finalizar reproduciendo aquí las palabras que el pintor murciano le dedica a la pensadora en su breve escrito «Ramón Gaya: he pintado ese momento»,⁶³ publicado con motivo de la entrega del Premio Cervantes a la ensayista en 1989. Para él, María Zambrano, pertenece al grupo de «Estas buenas y extrañas personas —creadoras naturales de pensamiento, de poesía, de pintura, de música— más que *hacer* tal o cual cosa, parecen serla, sin más.»⁶⁴ Incluso llega a establecer una comparación con Velázquez, su más admirado pintor, encarnación para él del artista creador, y así concluye que «María Zambrano es, pues, una de esas criaturas... creadoras».⁶⁵

Pese a su carácter indudablemente elogioso y congratulatorio,⁶⁶ no se trata de un mero halago a la belleza de su lenguaje o a la originalidad de su pensamiento, sino que constituye el reconocimiento de que, a través de su ejercicio, la razón poética de la autora recoge y encarna también los valores del arte creador.

⁶¹ CHACÓN, 2011, pp. 57-58.

⁶² Para un análisis más detallado de sus divergencias, véase CHACÓN, 2011, pp. 56-58.

⁶³ Texto publicado originalmente en el diario *ABC* el 23 de abril de 1989 y recogido en la recopilación de los textos que ambos se intercambiaron, GAYA, Ramón. *Y así nos entendimos*, Isabel Verdejo y Pedro Chacón (eds.), Valencia, Pre-textos, 2018, pp. 234-235.

⁶⁴ GAYA, 2018, p. 234.

⁶⁵ GAYA, 2018, p. 235.

⁶⁶ La admiración era mutua, pues a su vez Zambrano veía en los cuadros de Gaya la consecución del arte creador que este perseguía. Véase ZAMBRANO, 2019, pp. 286-294; también CHACÓN, 2015, p. 32.

REMEDIOS VARO: MOVIMIENTO EN EL ESPACIO¹

ANDREA LUQUIN CALVO. Universidad Internacional de Valencia (VIU)

El trabajo de la artista exiliada Remedios Varo (Anglés, Gerona 1908 - Ciudad de México, México 1963), uno de los más potentes dentro del arte español del siglo xx, es una creación compleja que arroja múltiples significados e interpretaciones. En este sentido, el acercamiento a su obra se ha realizado (en la mayor parte de los monográficos que existen sobre su figura), entre los derroteros del misticismo, el surrealismo, la magia y hasta el esoterismo. Estos elementos han jugado, indudablemente, un papel predominante en la apropiación de su trabajo. Sin negar su presencia (son parte innegable en la iconografía de la pintora), limitar a ellos el acercamiento a la obra de Varo pronto demuestra que no bastan por sí mismos para abarcar la complejidad del mundo creado por la artista. Como ocurre en el caso de la pensadora María Zambrano, cuya interpretación en clave mística en ocasiones distorsiona y aparta la vista del significado político de su trabajo,²

¹ Este trabajo forma parte del proyecto de investigación *El legado filosófico del exilio español de 1939: razón crítica, identidad y memoria* (FFI2016-70009-R).

² Especialmente interesantes en la interpretación política del pensamiento de María Zambrano son los trabajos de CABALLERO, Beatriz. *María Zambrano: A Life of Poetic Reason and Political Commitment*, Reino Unido, University of Wales Press, 2017 y de SÁNCHEZ CUERVO, Antolín. «Dos interpretaciones del fascismo: Ortega y Gasset y María Zambrano», *Bajo pa-*

la obra de Varo también nos pide acercarnos a ella bajo otra perspectiva: la de quien investiga la construcción del espacio y de la propia identidad en el exilio.

En esa investigación podemos encontrar fácilmente de qué manera la captura del movimiento ocupa un lugar central en el trabajo artístico de Varo. Esta representación no es casual. Siguiendo a la pensadora Hannah Arendt es necesario que todo ser humano posea un lugar en el mundo (identificado por la alemana como un estatus político) a partir del cual actuar. De esta manera nos proyectamos (nos construimos) en el espacio. Esta proyección se ejemplifica en una acción clave: *el movimiento*. Pero, en el exilio, el sujeto es lanzado fuera de su espacio (identificado como patria, casa, hogar, sociedad): se le arrebató su mundo. De esta forma pierde el lugar que le permite actuar, proyectarse y encontrarse a sí mismo: pierde su capacidad de movimiento.

Esta pérdida del mundo será la razón por la cual la constitución y significado del espacio como sustento de nuestras acciones será una de las representaciones centrales dentro de la obra de Remedios Varo, así como será también la causa del registro constante del movimiento en su composición plástica. Los viajes y viajeros en tránsito permanente plasmados en su trabajo reflejan su idea del espacio como sustento de nuestras acciones, pero, también, las implicaciones de su disolución en el exilio. Los espacios oscuros de su pintura siempre se abren a los viajeros que se encuentran en busca de un lugar, *su lugar*. Así, como lo señalaría Octavio Paz, en la pintura de Varo «el espacio no es una extensión», no se refiere a la mera geografía o la frontera de la que se sale en el exilio sino «el imán de las apariciones».³ Apariciones que se centran en personajes que, justamente, aparecen en movimiento constante a través de tránsitos en espiral, escaleras, casas rodantes o transportes fantásticos. En todas esas representaciones, Varo reivindica la libertad negada al sujeto ante la pérdida del espacio. Lo que importa es poder así «seguir contando una historia que tenga sentido para uno mismo y para los otros acerca de aquel que uno es»⁴ desde esa ruptura con el mundo que se conoció y dejó de habitarse en el exilio.

labra. Revista de filosofía, n.º 13, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2017, pp. 61-75 y «El exilio de María Zambrano y la política oculta», *Aurora. Papeles del Seminario María Zambrano*, n.º 15, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2014, pp. 56-62.

³ PAZ, Octavio. «Apariciones y desapariciones de Remedios Varo», *Corriente Alterna*, Madrid, España, Siglo XXI - Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 51.

⁴ BENHABIB, Seyla. «Fuentes de la identidad del yo en la teoría feminista contemporánea», *Laguna Revista de Filosofía*, n.º III, Tenerife, Universidad de la Laguna, 1995, p. 173.

De esta forma, Remedios Varo no deja de formular constantemente en su obra hipótesis de investigación sobre la manera en que convertimos al espacio en el lugar que habitamos (en el sentido más radical del significado de la *ética*), a través de lo que consideramos diversas *leyes o principios del movimiento* que conforman su particular reflexión sobre la condición del sujeto en el espacio y la (re) construcción de su identidad cuando experimenta la pérdida de su mundo. Estos principios permiten entender la importancia del espacio como sostén de nuestras acciones y abren la aparición de una serie de personajes en su pintura (a veces una versión de ella misma) que, en su movimiento, recuperan la capacidad de buscar, encontrar, construir y significar un espacio propio después de la ruptura vivida.

Se trata así de un tema (la recuperación de un mundo y de la vida trunca) presente como constante en el pensamiento del exilio y que encuentra en la obra de la pintora una de sus representaciones artísticas más logradas y, quizá, menos abordadas dentro de la expresión plástica de los artistas del exilio español.

PRIMER PRINCIPIO O DEL MANTO TERRESTRE: EL ESPACIO ES EL SUSTENTO DE NUESTRAS ACCIONES Y NARRACIONES.

El encuentro con el espacio en la obra de Remedios Varo comienza con uno de sus trabajos más conocidos: *Bordando el manto terrestre* (1961). En el cuadro encontramos la imagen del espacio (el manto) que toma forma (un mundo) a través de tejido (una acción que encontramos en numerosos cuadros de la artista como *Tres destinos* o *La tejedora de Verona*, ambas obras de 1956) que realizan un grupo de mujeres (autorretrato de Varo). En esta imagen se condensa el significado del espacio que transmitirá constantemente la obra de la pintora. A través de hilos que crean seres, casas, torres y medios de transporte, encontramos la visión de un mundo que toma forma a través de la acción de sus protagonistas: es la representación de la manera en cómo se habita y se construye el mundo en el universo de Remedios Varo.

Esta temática no es extraña. Uno de los temas más frecuentemente invocados al hablar del exilio contemporáneo es *el espacio*. La serie de exilios generados durante el siglo xx no solo apuntan a la nostalgia por la patria perdida (considerada como nuestro espacio de pertenencia), y a la incertidumbre ante el encuentro de una nueva patria o lugar de residencia, sino que también señalan *al sentido de la pérdida irrevocable de todo espacio*. Esta sensación se arraiga en una crítica al espacio construido en la modernidad por la razón instrumental. Recordemos que, para Adorno, la actual civilización técnica surgida del espíritu de la Ilustración y de su concepto de razón re-

presenta un dominio sobre el mundo (el espacio) que implica, a la vez, un dominio irracional sobre el ser humano. La idea es sencilla: si el conocimiento científico —técnico que nos lleva a construir el espacio moderno se vincula con la esencia de la realidad, entonces todo lo que no lo es se convierte en irrelevante para ese proyecto moderno. Asumir así el proyecto de la razón instrumental lleva consigo el dominio de la lógica de la identidad. De esta forma, la pluralidad del mundo se ve reducida a un único concepto o elemento, con el fin de hacer manipulables los objetos y los seres que habitan el espacio. El peligro de esta visión es su posibilidad de justificar cualquier acción, aunque esta implique un terrible coste humano, porque lo concreto se convierte en completamente superfluo para el proyecto general. La lógica del dominio vale así también para el ser humano que, en nombre del progreso, convertido en mero ser contingente, puede ser nulificado, silenciado o exiliado. En el cuadro *Modernidad* (1936) Remedios Varo capta esta representación espacial: una fría ciudad de rascacielos, una calle, un puente y una máquina (locomotora negra) que imprime la velocidad con que han sido desplazados los habitantes de este cuadro sin personajes ni rostros. En ese silencio sin vida del espacio, nos damos cuenta de hasta qué punto nuestro mundo se nos vuelve extraño y se vuelve inhabitable.

De esta forma, las condiciones de organización del espacio por medio de la razón instrumental robaron a cientos de miles de personas la posibilidad de habitar el mundo. Los diversos fenómenos autoritarios surgidos en la modernidad (como el totalitarismo), no serían sino la muestra y la peor manifestación de esta actitud de dominio del sujeto y de la razón sobre el espacio. Como lo explicaría Hannah Arendt, la pérdida de espacio vivida en el siglo xx es feroz, pues no se trataba de la pérdida de *un* mundo común, sino de la desaparición de *todo* mundo común y, con ello, de las condiciones esenciales de toda libertad a manos del *totalitarismo*. El totalitarismo, nos dice Arendt, es como una barra de hierro que comprime a las personas hasta asfixiarlas, hasta eliminar el espacio que existe entre ellas: hasta evitar cualquier acción libre (movimiento) sobre él. El exilio es una más de las formas en que esta política lograr arrebatarse la libertad al sujeto, suprimiendo su espacio de aparición.

La importancia del espacio en la obra de Varo queda así remarcada: su trabajo llama nuestra atención al espacio porque *el peso del sentido se encuentra en él*. La mirada de la pintora en *Bordando el manto terrestre* se dirige hacia lo negado y nulificado en el exilio: habitar, construir el espacio. El ser humano está obligado a actuar siempre, a decidir, a elegir en el espacio. Cada una de nuestras acciones va conformando un sujeto cuyo sentido se encuentra, también,

en la *narración* de dichas acciones. *Praxis* y *lexis* (actos y palabras), son las vías a través de las cuales el ser humano es capaz de aparecer frente a otros y constituirse en el *quién* de la acción. Para ello, siguiendo a Hanna Arendt, es necesario tener un lugar en el mundo desde el cual habitar y narrar la vida para poder aparecer en el mundo y dar respuesta al *quién* que somos. En este sentido es que debemos considerar al espacio como el lugar de constitución de la identidad, mediante la narración de nuestra historia. Un relato que se materializa en la pintura mediante el hilo de las bordadoras de Varo.

Remedios Varo nos muestra así en su pintura el peso del significado del espacio en la construcción de este *quién* que somos. Pero aún más: Varo se convierte en la pintora que, contrariamente a lo que se podría señalar, pintó lo racional (el significado del espacio) en el mundo surrealista de su pintura, precisamente, cuando lo irracional se apoderaba de nuestro mundo para expulsarnos, para privarnos de un espacio como sostén de nuestras acciones.

La obsesión de Varo por plasmar en su espacio diversas construcciones como casas, casas transporte, torres y habitaciones debe de leerse bajo estos términos. Así, el espacio en las obras de Remedios Varo no refiere a la sola localización de los objetos y los seres que habitan ese espacio en su lienzo, sino al *sentido que se construye en él*. No en vano Octavio Paz señala como en la obra de Varo «el espacio no es una extensión sino el imán de las apariciones»⁵ que nos permite construir un mundo y revelar nuestra identidad.

SEGUNDO PRINCIPIO O DEL HOMO RODANS: EL SUJETO ES UN VIAJERO

Si el espacio es el «margen de juego» que necesitamos para poder actuar libremente, debemos entender que la identidad que se construye en él no es algo dado, sino el resultado del movimiento humano. Para Hannah Arendt «actuar, en su sentido más general, significa tomar la iniciativa, comenzar, poner algo en movimiento».⁶ De esta forma desplazarse por el espacio es un acto de libertad que nos constituye y, por ello, un derecho fundamental: «De todas las libertades específicas que se nos pueden ocurrir al oír la palabra libertad» —escribe Arendt en *Hombres en tiempos de oscuridad*—, «la libertad de movimiento es, desde el punto de vista histórico, la más antigua y también la más elemental. El hecho de poder ir hacia donde queramos es el gesto prototípico del ser libre, así como la limitación de la libertad de movimiento

⁵ PAZ, 2003, p. 51.

⁶ ARENDT, Hannah. *La condición humana*, Barcelona, Paidós, 1994, p. 191.

ha sido desde tiempos inmemorables la condición previa a la esclavitud».⁷ De esta forma, para la filósofa «tanto la acción como el pensamiento se dan en la forma de movimiento y, por tanto, la libertad sirve de fundamento a ambos: libertad de movimiento».⁸

Los personajes de Remedios se mueven: la pintora coloca en primer plano al sujeto y su voluntad (como puede observarse en sus obras *Hacia acuario* de 1961, *Arquitectura vegetal* de 1962, *Ascensión al monte análogo* de 1960, *La llamada* de 1961, *Vagabundo* de 1957, *El trovador* de 1959 o *Catedral vegetal* de 1957). La vida consiste en el movimiento del ser humano porque «El hombre anda, viaja, porque es un ente abierto, extravertido» —nos dice José Gaos— «que tiene fuera de sí las condiciones de su vida, de su ser».⁹ El sujeto considerado a partir de este «movimiento» resulta estar caracterizado como un ser viajero: viajamos en el espacio y en el tiempo, dirá María Zambrano, porque nuestra naturaleza consiste en salir de sí misma, en encontrar sus posibilidades en ese inmenso espacio que se abre ante nosotros: un espacio que convierte precisamente a la vida humana en viajera.¹⁰

Los seres que pueblan los cuadros de Remedios Varo son precisamente viajeros constituidos por el movimiento. Su escultura *Homo Rodans* quizá sea la mejor encarnación de esta idea en su obra. *Homo Rodans* es el único texto¹¹ que la pintora publicó acompañado de su también única escultura. Esta obra asemeja a un esqueleto que se encuentra realizado con huesos de pollo, pato y raspas de pescado unidas por alambre. Varo identifica así a este esqueleto-fósil con el *Homo Rodans*, un humano cuyas extremidades terminan en una rueda gigante. La pintora busca con su trabajo la ruptura de los límites de

⁷ ARENDT, Hannah. *Hombres en tiempos de oscuridad*, Barcelona, Gedisa, 1990, p. 19.

⁸ ARENDT, 1994, p. 19.

⁹ GAOS, José. «Orígenes de la filosofía y de su historia», *Obras Completas*, Tomo II, México, UNAM, 1991, pp. 50-51.

¹⁰ «... el hombre en su ser no puede permanecer allí donde ha llegado, sino que la vida humana es de tal condición que exige que el hombre viva como viajero que no se afincan en parte alguna y que todo lugar sea, casi al mismo tiempo, de llegada y de partida». ZAMBRANO, María. «La reforma del entendimiento», *Senderos, Obras Completas IV*, Tomo I, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 2011, p. 437.

¹¹ Remedios Varo escribe en *De Homo Rodans* (1965) un tratado firmado por el antropólogo alemán Dr. Halikcio von Fuhrängschmidt, científico que se propone corregir las equivocadas teorías realizadas por otros científicos. Con esta obra, la artista se propone realizar una crítica a la ciencia y al positivismo que promueve verdades absolutas, optando por la creatividad, la relatividad y la fantasía. Tanto en CASTELL, Isabel. *Cartas sueños y otros textos*, México, Era, 2002, pp. 89-96 como en MENDOZA BOLIO, Edith. «A veces escribo como si trazase un boceto»: los escritos de Remedios Varo, Madrid, Iberoamericana, 2010, pp. 193-198, se reproduce el tratado de Varo.

la razón instrumental o científica al proponer que este *Homo Rodans* sea el predecesor el *Homo Sapiens*.¹² Un *Homo Rodans* que, en otra vuelta de tuerca, también podría proclamarse como el sucesor del *Homo Sapiens*: un descendiente de aquellos seres que, *sin tierra* (quizá los exiliados), intentaron buscar una nueva forma de movimiento y libertad en el espacio.

El *Homo Rodans* no será el único descendiente de los *sin tierra* que reclaman su libertad: los personajes cuyas extremidades terminan en rueda serán una constante que aparece en la pintura de Varo como ocurre en *Hacia acuario* (1961), *Vagabundo* (1957), *Los caminos tortuosos* (1958) o *La felicidad de las mujeres* (1956).

TERCER PRINCIPIO O DE LOS MEDIOS DE TRANSPORTE: LOS BARCOS SON UN PEDAZO FLOTANTE DE ESPACIO

Si hablamos de viajeros, hay un espacio construido que cobra especial significado en la obra de Remedios Varo: *el barco*. Un barco que protege en el espacio oceánico es similar a la visión de la casa que protege en el espacio terrestre según lo expresa Michel Foucault en su ensayo *Espacios Diferentes*, ya que «El barco es un pedazo flotante de espacio, un lugar sin lugar, que vive por él mismo, que está cerrado sobre sí y que al mismo tiempo está librado al infinito del mar...».¹³ En este sentido, el ser humano siempre «ha sentido que vivir es viajar en un medio impropio, este mundo... Ha sentido este mundo, no como tierra firme, sino como elemento fluctuante, y su vida en él como navegación justamente...».¹⁴ La figura del barco nos muestra así la necesidad permanente del ser humano por encontrarse en el espacio, fuera de sí, porque la vida humana es viaje, movimiento.¹⁵ Este simbolismo no

¹² «... escribí un pequeño tratado de antropología (imitando un viejo manuscrito) para demostrar que el antecesor del Homo Sapiens fue esa figurita que hice, a la que llamo Homo Rodans (porque termina en rueda)», declaraciones de Remedios Varo en VARO, Beatriz. *En el centro del microcosmos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1990, p. 228. También en un fragmento de una carta (fecha en México el 11 de noviembre de 1959) destinada «a un científico no identificado», Remedios Varo apunta «Mi quinta vértebra lumbar se mostraba muy rebelde y dolorosa. Esto me impedía pintar, pero he aprovechado para escribir unas notas antropológicas muy documentadas, pues hace ya tiempo que quería señalar el hecho, ignorado hasta el presente, de que el antecesor del Homo Sapiens es el Homo Rodans...» CASTELL, 2002, p. 85.

¹³ FOUCAULT, Michel. «Espacios Diferentes» *Estética, ética y hermenéutica*, Obras esenciales, Volumen III, Barcelona, Paidós, 1999, p. 432.

¹⁴ BACHELARD, Gastón. *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica, 1965, pp. 55-56.

¹⁵ La imagen del ser humano como un ser viajero que construye el mundo es una

pasa inadvertido para Remedios Varo. El detalle de trasportes y naves que constantemente se encuentra en sus cuadros se convierte en un fuerte símbolo de la libertad. Los personajes que pueblan sus lienzos han tenido que diseñar sus propios medios de transporte ante la pérdida de espacio en que se ven envueltos y su necesidad de buscar un lugar: tejen, bordan y construyen artefactos mecánicos con tal de poder continuar navegando. Para metaforizar la idea del barco, la pintora crea fantásticos medios de transporte semejantes a bicicletas, huevos, sombrillas o paraguas. Cuadros como *La exploración de las fuentes del río Orinoco* (1959), *Locomoción acuática (Taxi acuático)*, (1963) o *La huida* (1961), buscan así reclamar un espacio propio, un espacio de libertad para seguir apareciendo en el mundo y navegar por los mares.

De los medios creados por los protagonistas de las obras de Varo para moverse en el espacio, *el paraguas o la sombrilla y la rueda* poseen un significado especial como elementos de desplazamiento para la pintora. Con respecto a la rueda, hemos ya mencionado uno de los trabajos más interesantes de la pintora: el *Homo Rodans*. En el tratado antropológico que realiza la pintora, Varo nos cuenta cómo también, junto al descubrimiento del esqueleto del *Homo Rodans*, se encontró el que quizá debemos considerar el primer paraguas. La hipótesis surge en la investigación de la artista: se trata de bastones que decidieron desarrollar alas. El paraguas es resultado de una evolución de los bastones que, buscando alternativas cuando el ser humano empezó a caminar erguido y no necesitarles, decidieron mutar. De esta forma Varo presenta en muchas de sus pinturas al paraguas como un acompañante, un apoyo para personajes que desean escapar de un destino que no han pedido (que es también el de la guerra, el exilio). El paraguas como medio de auto-transporte aparece con especial importancia en *La huida* (1961), metáfora de la propia liberación de la pintora que traslada su vida, una vez más, al lienzo.¹⁶ Los protagonistas del cuadro parten en un vehículo fantástico navegando hacia una montaña: se trata de un paraguas vuelto al revés, que se convierte en un barco con alas cuyo timón se asemeja a un bastón que la navegante (Varo) controla, estableciendo la dirección, la velocidad y el recorrido del transporte. Ese mismo paraguas aparece cerrado en *Los caminos tortuosos* (1958) como un medio de defensa de una mujer que, autónoma, con extremidades convertidas en ruedas, busca liberarse de una figura masculina que la acecha.

expresión constantemente recurrida en la literatura: baste mencionar a *La Odisea*, en donde el sujeto (Ulises), gracias a su astucia, da nombre en su viaje, por mares y tierras, al espacio. Volveremos a esta obra y su simbolismo más adelante.

¹⁶ Remedios se casó en 1930 con Gerardo Lizárraga, pintor y compañero de estudios en la Academia de San Fernando de Madrid. Ambos se encuentran retratados en este trabajo.

Pero también el barco puede aparecer en la obra de Remedios Varo amenazado. En *La travesía* (1935), un barco navega en medio de lo que parece ser un naufragio. En la embarcación encontramos un burro sonriente, una camisa que no recubre ningún cuerpo y un mástil en cuyo extremo aparece una escultura clásica de una cabeza. Estos náufragos que navegan en una barca ante un océano agitado constituyen el pensamiento o el último «grito» de un pájaro caído. En *El mundo de más allá* (1955) el barco navega hacia remolinos en el océano. En la cubierta observamos una silla, una sombra y un traje que nos indica que el capitán se encuentra tratando de tomar los controles o presenciando el desastre que puede propiciarse. El barco se acerca a tres remolinos en donde aparecen sujetos nadando en medio del caos. El barco, un pedazo flotante de espacio, símbolo de nuestra libertad, también puede peligrar.

CUARTO PRINCIPIO O DE LAS CASAS: LOS VAGABUNDOS Y EMIGRANTES HABITAN EL ESPACIO

La pérdida del espacio que representa el exilio se traslada al espacio de la pintura de Varo a través de seres que se desplazan por caminos de bosques espesos y negros. Espacios inhabitables e impenetrables, como se ha hecho el mundo exterior. Estos seres llevan consigo mantos, abrigos, levitas o capas que no sólo los protegen de las inclemencias de un espacio inhóspito y oscuro, sino que también sirven como medio de desplazamiento, pues se han convertido en su única pertenencia.

En este universo plástico de personajes en movimiento, de viajeros, caminantes o vagabundos, Remedios Varo consolida al sujeto sin espacio, lanzado en su existencia a buscar un lugar, a reencontrarlo. Varo transita en su obra a través de sus personajes porque sabe que el exiliado se encuentra condenado a salir de sí, a llevar su vida a cuestas, a desplazarse y buscar un nuevo espacio en donde volver a construir su casa. En su cuadro *Vagabundo* (1957), la artista representa a un sujeto que, con un complicado traje, cree poder conseguir su completa autonomía, mientras camina por un difícil camino. Como ella misma lo describe: «Este cuadro es, a mi juicio, uno de los mejores que he pintado. Es un modelo de traje de vagabundo... un traje muy práctico y cómodo: como locomoción tiene atracción delantera, si levanta el bastón se detiene; el traje se puede cerrar herméticamente por la noche... algunas partes del traje son de madera...».¹⁷

¹⁷ MENDOZA BOLIO, 2010, p. 175.

Pero, además, este *Vagabundo* ha diseñado un medio de locomoción especial, capaz de contener un espacio interior que consiste en «... un recoveco que equivale a la sala, allí hay un retrato colgado con tres libros, en el pecho lleva una maceta donde cultiva una rosa...» pues «necesita el retrato, la rosa (añoranza de un jardincito en casa) y su gato» ya que, según la pintora «no es verdaderamente libre» pues nos encontramos ante «un vagabundo no liberado». ¹⁸ Este *Vagabundo* nos muestra así una paradoja de la libertad de movimiento: estamos siempre atados a una circunstancia, a la memoria, a los recuerdos, a aquellos relatos que nos han constituido. No se marcha solo o desde la nada: el peso de la circunstancia y de lo vivido nos acompaña, como en el exilio. Quien se ha exiliado lleva consigo la casa, su casa interior. Por ello las casas o las casas barco llenan el universo de Varo: *Roulotte (Interior en marcha)*, 1955), *Catedral vegetal* (1957), *Hallazgo* (1956) o *Emigrantes* (1962) son un ejemplo de ello. Las casas rodantes reconfortan, recordando momentos de protección que el ser humano puede llevar consigo, aunque sea expulsado. Recordemos que para Gastón Bachelard «Todo espacio verdaderamente habitado (propio) lleva la noción de casa, la imaginación creará el albergue, los significados harán las paredes». ¹⁹ De esta forma la casa ha sido concebida como refugio, como fortaleza que encierra un espacio libre y propio. Por ello las casas nos arraigan, pues nos permiten colocar en ellas lo más íntimo a nosotros. Así «Al acordarnos de las casas, de los cuartos, aprendemos a morar en nosotros mismos». ²⁰ Es por ello que los espacios del hogar, como habitaciones, sótanos y buhardillas, son constantes en el espacio construido en la pintura de Remedios Varo. «Si nos preguntaran cual es el beneficio más precioso de la casa» «nos dice Gastón Bachelard» «diríamos; la casa alberga el ensueño, la casa protege al soñador, la casa nos permite soñar en paz». ²¹

La casa es el primer mundo antes de ser lanzado al mundo. Por ello, Remedios Varo investiga en su pintura la situación de la casa en el mundo. La pintora coloca sus casas en bosques y espacios oscuros, pues se convierten en el refugio para el ser humano. Las lámparas y velas iluminan los espacios interiores de estas construcciones, como signo de la espera y la vigilia, del estar alerta. La casa se convierte así en el refugio que protege de la tempestad que afuera existe: nos permite resistir, resiste ella misma, a los embates del espacio exterior, pues se trata de: «un instrumento para afrontar el cosmos. Las metafísicas del hombre lanzado al mundo podrían meditar concretamente sobre la casa lanzada a través del huracán, desafiando las iras

¹⁸ MENDOZA BOLIO, 2010, p. 175.

¹⁹ BACHELARD, 1965, p. 38.

²⁰ BACHELARD, 1965, p. 31.

²¹ BACHELARD, 1965, p. 38.

del cielo. A la inversa y en contra de todo, la casa nos ayuda a decir: *seré un habitante del mundo a pesar del mundo*».²²

Así, en el cuadro *Roulotte (Interior en marcha, 1955)* una casa rodante avanza ante un bosque oscuro y hostil. Sin embargo, la casa que recorre estos caminos esta iluminada: dentro de ella una mujer toca el piano. La casa se presenta en este cuadro como un medio de transporte necesario, donde aún se puede interpretar música y, con ello, desplazarse a espacios abiertos, a pesar de los entornos hostiles. Por ello, otro de los cuadros claves de Remedios Varo, *Emigrantes (1962)*, nos muestra el surgimiento de la conciencia de una condición humana que debe de viajar de nuevo, con su libertad a cuestas, representada en espacios que se construyen dentro de barcos y casas. En el cuadro, dentro de este vehículo fantástico (que parece la imagen de un edificio en ruinas que comienza a llenarse de vegetación) una mujer (un autorretrato de la pintora) lee atentamente mientras florece la vegetación a su alrededor. Las escaleras comunican con otros espacios y niveles interiores, mientras que el viento parece soplar a favor el movimiento que se realiza. Como narra la pintora respecto a otro de sus cuadros, *Hallazgo (1956)*, en donde otra construcción —barco transita «esos viajeros después de mucho ir y venir encuentran por fin esa especie de perla gruesa en el bosquecillo del fondo. Esa esferita luminosa o perla representa la unidad interior; los viajeros representan gentes que buscan llegar a un nivel más alto espiritual».²³ Se trata de una condición humana en busca de un lugar, un mundo ante la inmensidad de un espacio que se abre ante nosotros.

QUINTO PRINCIPIO O DEL RÍO ORINOCO: ULISES SE TRASFORMA

En esta casa - barco lanzada al espacio, Varo nos propone una nueva manera de pensar nuestro mundo a través de la visión del viaje de Ulises en *La Odisea*, héroe que debe afrontar los peligros que implica su regreso a Ítaca. *La Odisea* nos muestra así, como bien apuntan Adorno y Horkheimer en *Dialéctica de la Ilustración*, la travesía del propio sujeto moderno. Para estos autores el viaje que emprende Ulises es un simbolismo respecto a la orden del espacio moderno y la formación del *yo* occidental por parte de la razón instrumental. Este orden se realiza desde el control y el dominio ejercido sobre el mundo y los seres que lo habitan para constituir al sujeto en dueño y señor del espacio.

²² BACHELARD, 1965, p. 83. Las cursivas son nuestras.

²³ MENDOZA BOLIO, 2010, p. 168.

Dialéctica de la Ilustración señala como Ulises, a través de la conquista de diversos territorios en su travesía oceánica, conquista de igual forma su identidad: controlará el espacio a través de su orden de dominio. La razón es así el instrumento que sirve a la formación de la identidad del sujeto frente a la naturaleza. Adorno y Horkheimer ejemplifican esta postura en su análisis e interpretación del trayecto de Ulises entre las sirenas, como ejemplo del primer acto de liberación del sujeto por medio de la razón que es, a la vez, un acto de dominio ejercido sobre el espacio y los otros: el precio de la constitución del sí mismo se hace al precio de nuestra propia destrucción. Hoy, esa construcción del *yo* (del héroe) como dominio y control no es posible en nuestro espacio ya que nos encontramos con que «...en nuestros tiempos de oscuridad, este héroe es potencialmente cualquiera que haga de su vida más oscura una biografía...».²⁴

Por ello, Remedios Varo nos muestra un nuevo Ulises y una nueva narración del *yo* en *La exploración de las fuentes del río Orinoco* (1959). En el cuadro el personaje central, una mujer (autorretrato de Varo), se encuentra vestida de exploradora con «un impermeable último modelo para viaje y excursiones».²⁵ Navega en una especie de barco —huevo de material flexible, que se hace uno solo con su propia ropa (sombrero). La navegante controla el vehículo a través de delicados hilos y cuerdas que se enlazan en su propio traje, pero que no la atan como le ocurre a Ulises. El vehículo posee unas alas en la parte superior y una brújula para conocer la dirección de su movimiento. Esta navegante busca otra forma de viajar, que exige una transformación y, con ello, una nueva narración del sujeto en el espacio.

Al contrario que Ulises y su inmovilidad ante el canto de las sirenas, nuestra viajera —exploradora, posee movimiento y el control sobre su singular barco: continúa navegando, alerta al mundo que le rodea. Este movimiento va a contrastar con los seres petrificados que se asoman desde los árboles: cuervos o pájaros negros que se presentan estáticos. Las sirenas han desaparecido. Los ojos de las aves, brillantes, observan la travesía de esta exploradora sin atreverse a detenerla, asombrados a su paso. Y su asombro

²⁴ COLLIN, Françoise. «Hannah Arendt: La acción y lo dado», en Fina Birulés (ed.), *Filosofía y Género: Identidades Femeninas*, Pamplona, Pamiela, 1992, pp. 35-36.

²⁵ Narración de Remedios Varo publicada en CASTELL, 2002, p. 110. Remedios Varo realiza narraciones en algunas de sus obras para contar las historias que busca representar en ellas. Un análisis de estos relatos puede verse en MENDOZA BOLIO, Edith. *A veces escribo como si trazase un boceto. Los escritos de Remedios Varo*, Madrid, Iberoamericana, 2010. Debemos apuntar que se ha incluido una referencia a Varo como escritora en LÓPEZ GARCÍA, José Ramón; AZNAR SOLER, Manuel. (Editores). *Diccionario biobibliográfico de los escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*, Tomo 4, Sevilla, Renacimiento, 2016.

proviene de la propia existencia de esta viajera, porque provoca el extrañamiento: observa, pero también es observada por los otros. Como ya señalaba María Zambrano en su obra *Los Bienaventurados*, el exiliado (o en este caso nuestra exploradora) es objeto de mirada antes que de conocimiento, pues provoca una clase de revelación:²⁶ otra manera de entender el mundo y a sí mismo.

Varo realizará, en este sentido, un llamado constante a la movilidad de las figuras petrificadas que aparecen en su pintura. Se trata de una imagen de liberación que se va a hacer presente en obras como *La llamada* (1961) o *Luz emergente* (1962). En *Invocación* (1963) el personaje principal, a través de la música invoca a un conjunto de seres que reviven desde las petrificadas paredes en donde se encontraban presos. Se trata de un movimiento que no cesa: con lo que la heroína de *La exploración de las fuentes del río Orinoco* se encuentra al final de su viaje es con una copa, origen del río por el que navega. Pero este no es el fin del viaje. Esta copa se encuentra dentro de un hueco de un árbol que se abre a un laberinto espacial listo para ser recorrido. Nos encontramos así ante una existencia que, si debe buscar y encontrar el sentido del mundo y de sí mismo, debe instalarse en ese *ex*, en esa búsqueda constante. Ya no nos referimos al viaje de un Ulises caracterizado por el control y dominio ejercido sobre los seres y el mundo. El viajero se convierte así en un narrador en donde debe lograr «seguir contando una historia que tenga sentido para uno mismo y para los otros acerca de aquel que uno es».²⁷ La narración se transforma en un viaje permanente de un sujeto que se ve obligado a abrir su mirada, a vaciarse y volverse a llenar para vaciarse de nuevo: perderse y volverse a encontrar para abrirse así a lo *otro*. Una relación que, una vez piense que ha alcanzado el límite de sí mismo, vea surgir de nuevo el vacío en el que va a desaparecer, para volver a surgir. El movimiento en espiral que aparece en algunos cuadros de Varo, como *Tránsito en espiral* (1962), muestra esta idea, que se suma a la levitación que tiene importancia fundamental en cuadros como *Naturaleza muerta resucitando* (1963). El tránsito y levitación representan la distancia y la apertura a «un espacio neutro donde ninguna existencia puede arraigarse»,²⁸ como lo expresa Michel Foucault al hablar de un pensamiento (narración) que se construye en un espacio fuera de nuestras tradicionales estructuras.

²⁶ ZAMBRANO, María. *Los Bienaventurados*, Madrid, Siruela, 1990, p. 33.

²⁷ BENHABIB, 1995, p. 173.

²⁸ FOUCAULT, Michel. *El pensamiento del afuera*, Valencia, Pre-Textos, 1988, p. 75.

SEXTO PRINCIPIO O DE LA ARMONÍA: EL MOVIMIENTO REVELA EL ESPACIO

La reconstrucción del espacio que Remedios Varo realiza en su pintura no puede realizarse como la concibe la racionalidad instrumental, como mera extensión y cálculo. El espacio captado por su imaginación se transforma en el sustento que permite nuestra aparición en el mundo. Varo pinta, precisamente, esas apariciones que somos, que hemos sido y podemos ser. Es por ello que, su pintura, se entrega a la búsqueda de respuestas, de causas, a la alquimia, a la especulación, a la metafísica y a la magia.

Esta visión se concretiza en una partitura del cuadro de Varo *Armonía* (1956). La partitura se encuentra formada por diversos objetos que se encuentran a la búsqueda de sentido, objetos que son interpretados de manera diferente a la realidad del número y geométrica, de la mera medida y utilidad de la razón instrumental. Se trata de objetos que se reorganizan en el espacio con un nuevo sentido. «El personaje está tratando de encontrar el hilo invisible que une todas las cosas» —nos indica la pintora sobre el cuadro— «por eso en un pentagrama de hilos de metal, ensarta toda clase de objetos: desde el más simple hasta un papelito conteniendo una fórmula matemática, que es ya en sí un cumulo de cosas».²⁹ La figura que ayuda al personaje en esta nueva ordenación representa el azar para Varo, un azar que denomina objetivo ya que se trata de «... algo fuera de nuestro mundo, o mejor dicho más allá de él, y que se encuentra conectado con el mundo de las causas, y no de los fenómenos que es el nuestro».³⁰ De esta forma, nos señala Varo, cuando el personaje consiga «colocar en su sitio los diversos objetos, soplando por la clave que sostiene el pentagrama, debe salir una música no solo armoniosa, sino también objetiva, es decir, capaz de mover las cosas a su alrededor si así se desea usarla».³¹

Esa música en total armonía, que procede de un tocadiscos en *Música del bosque* (1953) o de las cuerdas que forman los rayos del sol en *Música solar* (1955), que es interpretada por una mujer en *Roulotte (Interior en marcha)*, (1955) o que es capaz en *Invocación* (1963) de reanimar a los seres que habitan el espacio, no es más que esa historia con sentido que podemos seguir contando. El mundo visto como música que señalaba Octavio Paz respecto al universo pictórico de Varo³² se convierte en esa *posibilidad* de creación de

²⁹ Narración de Remedios Varo en MENDOZA BOLIO, 2010, p. 173.

³⁰ Narración de Remedios Varo en MENDOZA BOLIO, 2010, p. 173.

³¹ Narración de Remedios Varo en MENDOZA BOLIO, 2010, p. 173.

³² PAZ, 2003, p. 51.

sentido. El espacio captado por la imaginación es espacio vivido «y es vivido no en su positividad sino con todas las parcialidades de la imaginación...».³³

Construir el mundo de otra manera, hace que Remedios Varo reinterpreté las dimensiones del espacio y el tiempo, a través de un nuevo pensamiento que se acerque a la ciencia como una disciplina creativa, alejada de la razón instrumental que nulifica la vida. Cuadros como *La revelación o El relojero* (1955), *Ciencia inútil o El alquimista* (1955), *Planta insumisa* (1961) o *Fenómeno de ingravidez* (1963), nos muestran como el sujeto moderno se ve en la vida real rodeado por cosas que no son reductibles a la mera razón instrumental, descubriendo la necesidad de buscar una nueva razón que elimine la violencia como su forma de actuación. Varo busca mostrar una razón mediadora, capaz de reconocer el movimiento, la multiplicidad y transformación de la vida y que sea capaz así de construir un hogar que responda al refugio que el ser humano, desamparado, necesita.

El espacio que propone la pintora es así personal, experimentado; pues sólo desde ese espacio íntimo es posible volver a habitar el mundo. El espacio en el mundo de Remedios Varo se transforma, de esta manera, mediante la liberación de la imaginación y sus posibilidades, para dar cabida a nuevos habitantes.

SÉPTIMO PRINCIPIO O DE LA CREACIÓN DE LAS AVES: SOMOS EL PERSONAJE QUE ELEGIMOS

Observar la pintura de Remedios Varo nos permite adentrarnos en un mundo de seres en constante metamorfosis. Como lo señaló Octavio Paz, en el universo de Varo «las formas buscan su forma, la forma busca su disolución».³⁴ La pintura sirve a la artista para la hipótesis e investigación de nuevos espacios y otras maneras de narrar el *yo*, en donde los seres se convierten en ese *otro* que puede volver a contar su historia. En el mundo de Varo aparecen *Gatos -Hombre* (1943), *Personajes Pájaros* (1945) que se enfrascan en *La creación de las aves* (1957). Seres formados con materiales mecánicos y vegetales en extraños nuevos acoplamientos. Todos transmutan.

La pérdida del espacio reflejada en estas ruedas, en estas casas y barcos se revela no solo como una crisis de espacio, sino también, en consecuencia, como una crisis de la identidad, porque el viaje es también para Remedios Varo una metáfora que supone la paradoja de la desidentificación en la constitución de sí. Es por esta razón, como señala Rosario Castellanos, que a todas

³³ BACHELARD, 1965, p. 29.

³⁴ PAZ, 2003, p. 52.

esas existencias arrancadas de su espacio (incluida la propia pintora) Varo las hace aparecer de nueva cuenta en el mundo de su pintura, rescatándolas «del caos, de la sombra, de la contradicción» de ser un puñado de gentes sin mundo y las hace vivir en «la atmósfera mágica creada por su aliento».³⁵ La pintura les otorga un espacio a todos ellos, los dota de movimiento, de libertad para revelar lo que son. De esta forma Varo busca en el espacio de su obra la construcción de nuevas identidades que permitan la continuidad del *yo*. Por sus cuadros los viajeros aparecen decididos a recuperar el espacio y la identidad, siguiendo la tradición foucaultiana de considerar al sujeto como una construcción moderna que ha de desaparecer para ser ocupado por otra cosa.

Esta posibilidad de *Nacer de nuevo* (1960), de ser *otro*, será el origen de los nuevos seres que habitan el mundo y construyen el espacio. Múltiples *Personajes* (*Personaje*, 1958, 1960, 1961, *Personaje astral*, 1961) pueblan los cuadros de la artista. Son seres conformados por extraños acoplamientos mecánicos y orgánicos, animales y vegetales, situados entre lo natural y lo tecnológico, algunos cercanos a la figura del *Cyborg* de Donna Haraway. A través de ellos, Remedios Varo muestra una multiplicidad de miradas, gracias a los significados cambiantes de fronteras que se mueven dentro de las identidades. Varo, como Haraway, criticará la identidad basada en categorías reproducidas y discursos sociales. Así, contra esa tendencia a no reconocer la parcialidad de nuestro conocimiento, Varo y Haraway muestran fronteras que se mueven y cuerpos que mutan. Como expresa la pensadora norteamericana: «La topografía de la subjetividad es multidimensional y también la visión. El yo que conoce es parcial en todas sus facetas, nunca terminado, total. No se encuentra simplemente ahí y en estado original... esta siempre construido y remendando de manera imperfecta y por tanto es capaz de unirse a otro, de ver junto al otro, sin pretender ser el otro».³⁶

Los personajes de Varo, sin nombre ni género, nos muestran como la realidad en que esas identidades se construyen es *performativa*, es decir, solo es real en la medida en que es actuada, en la medida en que no es otra cosa que una identidad construida. Es tan solo, como expresa Judith Butler la «repetición estilizada de actos en el tiempo» —y nosotros matizaríamos movimiento— «y no una identidad aparentemente de una sola pieza».³⁷

³⁵ CASTELLANOS, ROSARIO. «Metamorfosis de la Hechicera», *Revista de la Universidad de México*, XVIII, n.º 4, México, UNAM, diciembre 1963, p. 26.

³⁶ HARAWAY, DONNA. *Ciencia Cyborgs y Mujeres: la reinvención de la naturaleza*, Madrid, Cátedra - Universidad de Valencia, Col. Feminismos, 1995, pp. 331-332.

³⁷ BUTLER, JUDITH. «Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista.» *Debate Feminista*. N.º 18. México, 1998, p. 297.

Así, a través de los principios o leyes del movimiento de su pintura, Remedios Varo aúna la topografía de la subjetividad a la del espacio para reconstruir el mundo arrebatado en el exilio. En el manto terrestre y el *Homo Rodans*, en el mundo de barcos, casas y medios de transporte, de vagabundos y emigrantes del espacio que navegan conformando nuevos espacios, identidades y narraciones, en todos ellos, Varo refleja la libertad del sujeto cuando la realidad la negaba. Pintura que se convierte así en refugio del exilio, en ese espacio de experimentación en que consiste la infatigable búsqueda de sentido de un sujeto arrojado en el espacio y que debe luchar por hacer de ese espacio, su mundo, su casa.

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Theodor, HORKHEIMER, Max. *Dialéctica de la Ilustración: fragmentos filosóficos*, Madrid, Trotta, 1998.
- ARENDT, Hannah. *La condición humana*, Barcelona, Paidós, 1994.
—*Hombres en tiempos de oscuridad*, Barcelona. Gedisa, 1990.
- BACHELARD, Gastón. *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica, 1965.
- BENHABIB, Seyla. «Fuentes de la identidad del yo en la teoría feminista contemporánea». *Laguna Revista de Filosofía*, n.º II, Tenerife, Universidad de La Laguna, 1995, pp. 161-175.
- BUTLER, Judith. «Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista», *Debate Feminista*, n.º 18, México, 1998, pp. 296-314.
- CASTELL, Isabel. *Cartas sueños y otros textos*, México, Era, 2002.
- CASTELLANOS, ROSARIO. «Metamorfosis de la Hechicera», *Revista de la Universidad de México*, XVIII, n.º 4, México, UNAM, diciembre 1963, p. 26.
- COLLIN, Françoise. «Hannah Arendt: La acción y lo dado», en Fina Birulés (ed.), *Filosofía y Género: Identidades Femeninas*, Pamplona, Pamiela, 1992, pp. 19-50.
- FOUCAULT, Michel, «Espacios Diferentes», *Estética, ética y hermenéutica Obras esenciales*, volumen III, Barcelona, Paidós, 1999, pp. 432-441.
—*El pensamiento del afuera*, Valencia, Pre-Textos, 1988.
- GAOS, José. «Orígenes de la filosofía y de su historia», *Obras Completas*, Tomo II, México, UNAM, 1991, pp. 49-184.
- HARAWAY, Donna. *Ciencia Cyborgs y Mujeres: la reinención de la naturaleza*, Madrid, Cátedra, Universidad de Valencia, 1995.
- MENDOZA BOLIO, Edith. *A veces escribo como si trazase un boceto: los escritos de Remedios Varo*, Madrid, Iberoamericana, 2010.
- PAZ, Octavio. «Apariciones y desapariciones de Remedios Varo», *Corriente Alterna*, Madrid, España, Siglo XXI, Fondo de Cultura Económica, 2003, pp. 50-52.
- VARO, Beatriz. *En el centro del microcosmos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1990.
- ZAMBRANO, María. «La reforma del entendimiento», *Senderos, Obras Completas IV, Tomo I*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 2011, pp. 435-440.
—*Los Bienaventurados*, Madrid, Siruela, 1990.

GUERRILLA, SOLIDARIDAD, MEMORIA DEL FUTURO Y RECUERDO DE LA ESPERANZA: UNA MEDITACIÓN SOBRE LA LITERATURA DEL EXILIO REPUBLICANO GALLEGO

PABLO GARCÍA MARTÍNEZ. Fundación Alexander von Humboldt / Friedrich-Alexander-Universität

Ese home soio e xusto,
decimos,
suxeito samente á podestade dos sinos,
ese heroi
arriscado e soio,
erguéndose senlleiro na lénda,
sacrificado ao intrés dos máis,
é,
decatámonos,
o guerrilleiro.
«Ese heroi soidoso», del poemario *As cicatrices*.¹

Este capítulo reformula, ya desde su propio título, la presentación realizada en el enriquecedor congreso internacional *Arte, ciencia y pensamiento del exilio republicano español de 1939*, cuyas aportaciones reproduce el presente volumen. Recurriendo a tres obras literarias publicadas por exiliados gallegos afincados en Buenos Aires durante los cambiantes años cincuenta del siglo pasado, retomo aquí el nudo temático de aquella presentación: el esta-

¹ SEOANE, LUÍS. *As cicatrices*, Buenos Aires, Citania, 1959, p. 18.

blecimiento de un diálogo entre la respuesta de los exiliados al nuevo ciclo histórico que los expulsaba a los márgenes mediante nuevas narrativas de orientación prospectiva —articuladas desde la resbaladiza categoría de «post-guerra», que no daba cabida desde luego a la experiencia de las exiliadas y los exiliados— y recientes esfuerzos de teoría cultural en la línea de lo que Ann Rigney definió como un «giro cultural hacia la futuridad en el mundo post-grandes-narrativas que enfrenta amenazas existenciales en forma de cambio climático, sobrepoblación y agotamiento de los recursos naturales».² Además de regresar sobre la cartográfica aportación de Rigney, usaré el polémico y propositivo *Left-wing Melancholia* de Enzo Traverso (New York: Columbia University Press, 2016) para establecer, desde estos materiales, un diálogo con los poemarios *Lonxe* (Buenos Aires: Botella al Mar, 1954) y *As Cicatrices* (Buenos Aires: Citania, 1959), escritos por Lorenzo Varela y Luís Seoane, respectivamente; así como con la novela *Non agardei por ningún* (Buenos Aires: Citania, 1957), de Ramón de Valenzuela. El hilo conductor de mi aproximación a las obras literarias de estos escritores galeguistas ubicados en el ala izquierda de los exilios republicanos será el retrato que realizan de la lucha guerrillera contra el franquismo en Galicia, evocada como una experiencia llena de lecciones para la construcción del futuro.

Antes de desembocar en el análisis propuesto, conviene plantear los ejes que delimitan la comprensión del momento histórico desde el que fueron escritas estas obras de gran relevancia en la literatura gallega de postguerra y, para tal fin, es necesario comenzar por recuperar los anclajes en la cartografía de lo pensable desde la que escriben Seoane, Valenzuela y Varela. En lo que se refiere a Lorenzo Varela Vázquez (1916-1978), este hijo de emigrantes gallegos vivió sus primeros quince años entre La Habana, Galicia y Buenos Aires, para más tarde instalarse en Lugo y comenzar a militar simultáneamente, todavía de adolescente, en las juventudes galeguistas, así como en las juventudes trostkistas de Izquierda Comunista.³ Durante una Guerra Civil en la que llegaría a ser uno de los comisarios de división más jóvenes del bando republicano,⁴ Varela entraría a militar en las Juventudes Socialistas Unificadas y, desde aquí, desembocaría en el Partido Comunista de España.⁵ Miembro destacado del frente de intelectuales antifascistas involucra-

² RIGNEY, Ann. «Remembering Hope: Transnational Activism Beyond the Traumatic», *Memory studies*, 11.3, 2018, p. 368. El autor se hace responsable de la traducción de todos los pasajes vertidos al castellano desde la lengua inglesa a lo largo del presente texto.

³ SALGADO, Fernando. *Lorenzo Varela: A voz desterrada*, Sada, Edición do Castro, 2005, pp. 29-35.

⁴ SALGADO, 2005, pp. 117-118.

⁵ SALGADO, 2005, p. 82.

dos en la defensa de la II República, formó parte de los grupos dinamizadores de las revistas *El mono azul* (1936-1939) u *Hora de España* (1937-1939), antes de comenzar en México su exilio transatlántico y llegar a Buenos Aires a finales de 1941,⁶ dejando su impronta en la vida cultural de la ciudad ya desde la fundación, junto a Arturo Serrano Plaia, de ese punto de encuentro para los antifascismos europeo y latinoamericano que fue la revista *De Mar a Mar* (1942-1943). Iniciaba así un esfuerzo continuado con otras revistas constituidas en punto de encuentro como fueron *Correo literario* (1943-1945), *Cabalgata* (1946-148) o la más explícitamente política *Pueblo Español*, publicada en esos mismos años y auspiciada, según Fernando Salgado, por el Partido Comunista de España.⁷

La militancia comunista es una toma de posición que habría de compartir, desde 1962,⁸ Ramón de Valenzuela Otero (1914-1980), quien figura —al lado de Seoane— en la nómina de intelectuales exiliados con los que se entrevistará el dirigente comunista Santiago Álvarez, en julio de 1960, durante una visita a Buenos Aires y «entre los cuales» —en palabras de Álvarez— «tiene nuestro P. bastante simpatía».⁹ Activista en el galeguismo de preguerra y estudiante de la facultad de Filosofía y Letras de la Universidade de Santiago de Compostela durante los efervescentes años treinta, la inseguridad de saberse marcado por su pasado político llevaría a Valenzuela a alistarse en el ejército franquista como la manera más efectiva de pasarse al otro lado del frente, experiencia narrada en la novela analizada más adelante. Tras la victoria de los sublevados pasó a Francia, donde se uniría a la resistencia en defensa de la República francesa, para ser más tarde entregado al franquismo por las fuerzas de ocupación del nazismo, desembocando estos acontecimientos en una estancia en prisión que se prolongaría hasta 1944. Sale entonces en un régimen de prisión atenuada que se extendió hasta 1949, momento en el cual decide trasladarse a Buenos Aires con su familia.¹⁰

Valenzuela es uno de los escritores que se daría a conocer en el folletín literario de la revista *Galicia Emigrante*, dirigida, entre 1954 y 1959, por el

⁶ SALGADO, 2005, p. 179.

⁷ SALGADO, 2005, p. 249.

⁸ ALONSO MONTERO, Xesús. 2011. «Ramón de Valenzuela. Informe (clandestino) sobre Galicia: política y cultura en el verano de 1965», en *Dos vidas y un exilio. Ramón de Valenzuela y María Victoria Villaverde. Estudio y antología*, dirigido por Carmen Mejía Ruiz, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2011, p. 121.

⁹ SANTIDRIÁN ARIAS, Víctor Manuel. *Historia do PCE en Galicia*, Sada, Edición do Castro, (2002) 2008, p. 582.

¹⁰ HERMIDA GARCÍA, Modesto. «Introducción», en *Non agardei por ningún*, de Ramón de Valenzuela, Vigo, Xerais, 1989, pp. 12-14.

polifacético Luís Seoane López (1910-1979) —pintor, grabador, muralista, diseñador gráfico, editor, ilustrador, poeta, narrador, autor de teatro o periodista. Militante galeguista y de diferentes izquierdismos durante los años de la II República,¹¹ Seoane participaría en el antifascismo argentino desde su llegada al país, a finales ya de 1936. Fue un actor destacado en la cultura impresa realizada desde estas coordenadas, sobre todo durante su primera década en la capital argentina. Combinó en sus tomas de posición la participación —en condición de representante de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (SAAP)— en el filocomunista II Congreso de Partidarios de la Paz, realizado en 1949 en París; un rechazo a lo que consideraba falta de libertades durante lo que él llamó la «dictadura peronista»,¹² así como el saludo entusiasta del Movimiento 26 de Julio, liderado por Fidel Castro.¹³

Seoane y Valenzuela participaron activamente en una organización creada en Buenos Aires, la Asociación Gallega de Escritores, Universitarios y Artistas (AGUEA),¹⁴ con la que un grupo de exiliados y emigrantes había intentado convertir su proyecto de un galeguismo republicano de izquierdas en una cuña que interrumpiera las desgastadas relaciones entre dos sectores de viejos militantes del Partido Galeguista (PG), que habían mantenido con vida el nacionalismo gallego durante la postguerra. En Buenos Aires, los emigrantes organizados en torno al carismático Castelao metabolizaban, en

¹¹ CAPELÁN REY, Antón. 2010. *Luís Seoane en Compostela e outros ensaios*, Compostela, Laidovento, 2010, pp. 164-179.

¹² Cita tomada de carta enviada por Seoane al galerista chileno y representante de Seoane en Estados Unidos, Armando Zegrí, fechada en 9 de noviembre de 1955, a las pocas semanas del golpe de estado que acabaría con el primer mandato de Juan Domingo Perón como presidente de la República Argentina. La correspondencia referida en este texto ha sido consultada en la versión digitalizada por la Fundación Luís Seoane y el Consello da Cultura Galega, disponible en <http://epistolarios.consellodacultura.gal/seoane.php>

¹³ En entrega del 4 de mayo de 1958 de la audición radial semanal que Seoane realizaba en Radio Libertad, este afirmará que «Nosotros señalamos el caso de esta ilustre Alcaldesa de La Habana [María Lobera] en estos días en que un hijo de gallegos, Fidel Castro, al que le acompañan en su estado mayor guerrilleros gallegos, lucha por la libertad en Cuba, uno de los países de América donde se desbordó la sangre emigrante de Galicia y al que los gallegos, como en el caso de Argentina y Uruguay, llevan con amor en lo más entrañable de su corazón. Un hijo de gallegos, Fidel Castro juega su vida por la libertad de su pueblo sin la ayuda de nadie, como no sea su pueblo mismo, y ante la indiferencia de la mayoría de los gobiernos de América». Pasaje del texto mecanografiado de la audición radial, cedido por la Fundación Luís Seoane.

¹⁴ Según Ricardo Palmás, la nómina de participantes en la AGUEA estaba compuesta por «Antonio Baltar, Luís Seoane, Eduardo Blanco-Amor, Rafael Dieste, Emilio Pita, Laxeiro, Ramón de Valenzuela, Xosé Núñez Búa, Alberto Vilanova, Isaac Díaz Pardo». PALMÁS, Ricardo. «Rafael Dieste e as súas clases na AGUEA» en *Tentativas sobre Dieste*, editado por Arturo Casas, Compostela, Sotelo Blanco, 1995, pp. 109-110.

medio de cierta desorientación, la pérdida de su gran referente e ideólogo, fallecido en los primeros días de 1950. En Galicia, antiguos militantes del Partido Galeguista fundarían en ese mismo año la editorial Galaxia y se mostraban decididos a centrar sus esfuerzos en la articulación de un proyecto cultural capaz de homologar Galicia en el exterior y, al mismo tiempo, formar a las élites culturales galeguistas que debían emerger cuando las condiciones fueran más propicias. A pesar de lo desgastado de sus relaciones, ambos grupos seguían reconociéndose como interlocutores legítimos,¹⁵ dejando en un segundo plano a Seoane y los intelectuales agrupados en torno a *Galicia Emigrante*.¹⁶ Esta marginación de las relaciones del galeguismo transatlántico cristaliza, en julio de 1956, con la organización del Primeiro Congreso da Emigración Galega,¹⁷ en el que la gente de *Galicia Emigrante* consideró residual el rol que les fue otorgado.

La mencionada AGUEA fue creada, el 22 de junio de 1956,¹⁸ como una reacción a la situación generada durante la organización del citado congreso.¹⁹ Pero no sería esta la única consecuencia del desencuentro, y también

¹⁵ Para un retrato completo del episodio ver BERAMENDI, Justo. «O exilio e os galeguistas do interior: acordos e disidencias (1940-1970)», en *Emigrante dun país soñado. Luís Seoane entre Galicia e Arxentina*, editado por Ramón Villares, Compostela, Consello da Cultura Galega, 2011, pp. 353-388; y VILLARES, Ramón «O Consello de Galiza na estratexia dos exilios ibéricos, 1939-1950», en *Os exilios ibéricos: Unha ollada comparada nos 70 anos da fundación do Consello de Galiza*, editado por Xosé Manoel Núñez Seixas y Ramón Villares, Compostela, Consello da Cultura, 2017, pp. 15-93.

¹⁶ Resultan claros a reste respecto los textos intercambiados entre el galeguismo argentino y el ibérico entre 1957 y 1958. Se trata del «Informe do galeguismo do interior», enviado desde Galicia y fechado en mayo de 1957, y la «Resposta ao Informe Confidencial de Maio de 1957», llegada desde Buenos Aires, y fechada en junio de 1958. Se trata de dos textos llenos de reproches, en los que ambos grupos ponen en valor las estrategias con las que habían bloqueado a la gente de la AGUEA. Ambos textos están disponibles en la Fundación Penzol de Vigo, bajo las firmas FR-CA-068/002/040 («Informe do galeguismo do interior») y FR-CA-068/002/041 («Resposta ao Informe Confidencial de Maio de 1957»).

¹⁷ El Congreso de la Emigración Galega había sido promovido por el Consello da Galiza, con la colaboración de las grandes entidades de la emigración en la ciudad, aprovechando la efeméride del centenario de una fecha fundamental de la historia del galeguismo político como había sido el Banquete de Conxo, —reunión celebrada en marzo de 1856, en lo que hoy es el barrio compostelano de Conxo, donde estudiantes liberales compartieron mesa y mantel con artesanos y obreros, en un gesto de solidaridad que chocaba con las actitudes previstas para estos estudiantes que, en gran parte, eran de origen familiar acomodado.

¹⁸ VILANOVA, Alberto. *Los gallegos en la Argentina*. Buenos Aires, Ediciones Galicia, 1966, p. 1404.

¹⁹ La cartas enviadas por Seoane, entre mayo y octubre de 1956, a Francisco Fernández del Riego (1913-2010) —galeguista afincado en Vigo— muestran la profunda herida causada

la escritura de los exiliados republicanos sería permeable al pesimismo que marcaba este nuevo contexto. Como consecuencia, se acentuaba en ellos la percepción de su propio desalojo de la historia contemporánea. Entendían que el bloqueo de las relaciones con el galeguismo ibérico cortaba cualquier puente que pudieran tener hacia la Galicia de su época. Su mirada se giraba entonces hacia la búsqueda en el pasado de lecciones morales y ejemplos de experiencias comunitarias que, aún sin llegar a convertirse en hegemónicas, estaban llenas de enseñanzas sobre las utopías hacia las que debía caminar la búsqueda del futuro. En mi lectura, su reacción frente al período transicional que abrió para ellos el desencuentro con los galeguistas ibéricos guarda ciertas semejanzas con la manera en que Enzo Traverso conceptualiza la «melancolía de izquierdas» como una posición frente al momento histórico en marcha que «no significa lamentar una utopía perdida, sino más bien repensar un proyecto revolucionario en una era no revolucionaria».²⁰

Dentro de esta dinámica aparecen, como experiencias llenas de legados de los que aprender, un amplio conjunto de respuestas a la Guerra Civil y posterior represión franquista, incorporándose la propia experiencia de los exiliados al panteón de pasados cuyo recuerdo constituye un acto de reparación con una causa justa y, al mismo tiempo, la puesta en circulación de una herramienta útil para la construcción del futuro —«nuestra historia puede ser una historia para ser contada, de fantasmas o de desaparecidos», llegará a escribir Seoane.²¹ De entre las experiencias que aparecen como fuentes posibles de lecciones me interesa aquí centrarme en una que, retomando una temática anticipada por Lorenzo Varela, reaparece años más tarde en textos de sus compañeros de ruta del galeguismo ubicados en el ala izquierda de los exilios republicanos: la lucha guerrillera contra el ejército nacional, primero, y contra la represión franquista más tarde.

En su número de septiembre de 1954,²² la revista *Galicia Emigrante* publica una reseña-comentario de Seoane al poemario *Lonxe*, que Lorenzo Varela acababa de publicar, y allí Seoane destaca cómo Varela muestra su «fe

en la gente de *Galicia Emigrante* por su marginación del congreso, así como la influencia de este desencuentro en la subsiguiente estrategia política y cultural del grupo porteño.

²⁰ TRAVERSO, ENZO. *Left-wing Melancholia. Marxism, History, and Memory*. Nueva York, Columbia University Press, 2016, p. 20.

²¹ SEOANE, LUÍS. «El exiliado y el perro», *Galicia Emigrante*, 28, 1957, p. 0.

²² Si bien la revista cuenta, por error, con dos números 4 —fechados ambos en septiembre de 1954— parecería que este es el correcto, y el segundo de los números 4 correspondería al número 5, que debería estar fechado en octubre del mismo año. De esta forma, la serie mantendría la secuencia lógica, ya que el último de los dos números 4 es seguido por el número 6, fechado en noviembre del mismo año.

en el porvenir gallego cantando a los compañeros de su generación muertos o asesinados, a Manuela Sánchez, a Manuel Ponte».²³ Los nombres mencionados aquí por Seoane dan título a dos poemas de Varela —acompañados por sendos grabados del propio Seoane—, en los que el poeta canta a fallecidos durante la lucha de las guerrillas maquis contra el franquismo, víctimas de ofensivas de la Guardia Civil contra un Exército Guerrilleiro de Galicia que no se puede entender sin el impulso dado por el Partido Comunista de España, hacia el final de la II Guerra Mundial, a las estructuras guerrilleras en previsión de una posible debilidad franquista ante la victoria aliada.²⁴ Más concretamente, se trata de víctimas de ofensivas de la Guardia Civil contra la IV Agrupación, que operaba en la zona noroeste del territorio gallego y ensayó, en palabras de Secundino Serrano, «el proyecto definitivo de la resistencia gallega, mediante la conversión de las partidas en destacamentos».²⁵



Figura 1. Luís Seoane: *Manuel Ponte*, xilografía incluida en *Lonxe*, de Lorenzo Varela, 29,5 x 20,6 cm., 1954. Cortesía de la Fundación Luís Seoane.

²³ SEOANE, LUÍS. «Sobre ‘Lonxe’ de Lorenzo Varela», *Galicia Emigrante*, 4, 1954, pp. 20-21.

²⁴ SANTIDRIÁN ARIAS, (2002) 2008, p. 355.

²⁵ SERRANO, SECUNDINO. *Maquis: historia de la guerrilla antifranquista*, Madrid, Temas de Hoy, (2001) 2006, p. 159.

Por un lado, es importante pensar que, cuando Lorenzo Varela publica los poemas dedicados a Manuel Ponte y Manuela Sánchez, recuperando así una temática que llevaba tiempo en su cabeza,²⁶ habían pasado ya más de siete años desde la reunión de la dirección política del PCE con Stalin en la que este había abogado por abandonar la ofensiva guerrillera en una decisión que, en la práctica, conllevaría el desabastecimiento de grupos que acabarían aniquilados por la Guardia Civil.²⁷ Manuel Ponte Pedreira era un antiguo militante socialista que, tras pasar más de seis años en la cárcel,²⁸ se uniría a la lucha armada liderada por los comunistas para llegar a dirigir durante varios meses la mencionada IV Agrupación, antes de morir en combate en abril de 1947. Por su parte, Manuela Sánchez —cuyo verdadero nombre era Manuela López Suárez— pertenecía a una familia que había escondido habitualmente a los maquis refugiados en los montes de la zona hasta que, en marzo de 1948, la Guardia Civil detectó a dos guerrilleros cobijados por la familia López Suárez, sitiando el lugar y comenzando un tiroteo que acabaría con la muerte de un guerrillero, un Guardia Civil y cuatro miembros de la familia López Suárez, incluida Manuela, de 44 años,²⁹ figura mitificada desde entonces por la izquierda española bajo el nombre erróneo de Manuela Sánchez.³⁰

Es interesante pensar que, a la altura de 1954, Lorenzo Varela canta a los héroes de una lucha ya lejana en el tiempo y en la que, aún en la mayor de las adversidades, abandonados los guerrilleros por las estructuras partidarias y progresivamente aplastados por la dictadura franquista, sobrevivían gracias a la solidaridad existente entre ellos y a la recibida de una parte de la sociedad que entendía como justa su causa. Los poemas de Varela están más bien orientados hacia un canto épico al efecto que el heroísmo de esas derrotas

²⁶ Varela ya había barruntado la posibilidad de realizar una obra de teatro dedicada a Manuela Sánchez, tal y como le explica a Seoane en una carta sin fechar que Fernando Salgado ubica como escrita durante el período uruguayo de Varela, es decir, entre mediados de 1947 y comienzos de 1952. SALGADO, 2005, p. 257.

²⁷ SERRANO, 2006, pp. 288-291.

²⁸ REDONDO ABAD, Francisco Xavier. *Botarse ao monte: censo de guerrilleiros antifranquistas na Galiza (1939-1965)*, Sada, Edición do Castro, 2006, p. 111.

²⁹ MARCO, Aurora. *Mulleres na guerrilla antifranquista galega*, Bertamiráns, Laivento, 2011, pp. 275-279.

³⁰ Ver MARCO, 2011, pp. 279-284 para una selección de textos dedicados a «Manuela Sánchez» por autores como Jesús Izcaray o Rafael Alberti. También Seoane recuperará a Manuela Sánchez, con motivo de la ya citada audición del 4 de mayo de 1958, para incluirla en la nómina de «las guerrilleras legendarias como María Castaña y María Pita antes de esa otra, Manuela Sánchez, que en nuestros días se elevó al sacrificio por la causa del pueblo gallego».



Figura 2. Luís Seoane: *Manuela Sánchez*, xilografía incluida en *Lonxe*, de Lorenzo Varela, 29,5 x 20,6 cm., 1954. Cortesía de la Fundación Luís Seoane.

pasadas podría tener para el presente desde el que escribía el autor, tal y como queda emblematizado en el poema dedicado a Manuel Ponte: «Choraron as serras, / choraron os toxos e chorou o pan. / Mais oubo, Manuel, nos albres, na iauga, / na luz das mañás, / na fouce do raio tras de lostregar, / coma un xuramento de homes a xurar: / ¡Pol-a túa morte a loitar, a loitar!». ³¹ Al mismo tiempo, sin embargo, la elección de los mártires a los que él canta señala un camino que continuarán, a finales de la misma década, sus compañeros de viaje en el exilio porteño, Ramón de Valenzuela y Luís Seoane, quienes amplían el potencial apelativo de estas producciones culturales, al proyectar hacia la construcción del futuro los aprendizajes de aquellas «lucha[s] por la emancipación» que, en tanto «experiencia histórica», merecen, siguiendo a Enzo Traverso, «recolección y atención a causa de su condición frágil, precaria, y de su efímera duración». ³²

Llegados a este punto, conviene detenerse para reflexionar un momento acerca del marco que propongo para leer la novela *Non agardei por ninguén*

³¹ VARELA, LORENZO. *Lonxe*, Buenos Aires, Botella al mar, 1954, p. 21.

³² TRAVERSO, 2016, p. 52.

(1957) y el poemario *As cicatrices* (1959) publicados, respectivamente, por Valenzuela y Seoane en la editorial Citania, que comenzaría su actividad, bajo la dirección del propio Seoane, a mediados de 1957. Para tal propósito resulta de utilidad la pregunta lanzada por Ann Rigney cuando, en su reflexión sobre el recuerdo de la esperanza, se pregunta «a través de qué prácticas y formas culturales se ha convertido en memorable el ejercicio de la esperanza».³³ La esperanza, tal y como propone pensarla Rigney, aparece como «reafirmadora de la vida y orientada hacia el futuro de una manera *minimalista*: indica un apego duradero a algo de valor en base a su ausencia presente y su negación en el pasado», llegando Rigney a definir la esperanza como una estructura de sentimiento³⁴ que «informa el activismo cívico y motiva la lucha por una vida mejor».³⁵ En el caso de la novela *Non agardei por ninguén* (1957) y del poemario *As cicatrices* (1959), sus autores recurrieron, propongo, a la solidaridad durante la guerra de guerrillas contra el franquismo en Galicia como una experiencia dominada por diferentes formas de solidaridad y cuya memoria podría servir para traer al presente en el que se escribieron estas obras —y también a aquellos en los que son leídas— la esperanza en el futuro.

En *Non agardei por ninguén*, Valenzuela utiliza un heterónimo —Gonzalo Ozores— para reconstruir una parte fundamental de sus vivencias durante la primera fase de la Guerra Civil, cuando la consciencia de los riesgos implícitos en su pasado político lo llevaría a alistarse en el ejército franquista con la intención de pasarse al otro lado del frente, como efectivamente acabaría haciendo. La primera parte de la novela está centrada en el periplo de Ozores durante su huida por el entorno rural del centro geográfico gallego, hasta su posterior decisión de alistarse en el ejército franquista del que más tarde desertaría. Antes, la narración presenta varios episodios de exaltación de una lucha de resistencia guerrillera que en la práctica caminaba dolorosamente hacia la derrota bélica. Sin embargo, el elemento más recurrente en lo que esta parte de la narración tiene de mitificación de la resistencia al franquismo en Galicia es la solidaridad. Durante la huida de Ozores por las orillas del río Ulla, esa solidaridad toma las varias formas

³³ RIGNEY, 2018, p. 371.

³⁴ Aquí Rigney hace uso de la herramienta conceptual desarrollada por Raymond Williams en sus primeros trabajos para referirse a formas embrionarias de percepción del mundo social que aparecen en los intersticios entre las diferentes instituciones que, en su relación dialéctica, dan forma a los límites de la praxis a lo largo de los sucesivos ciclos históricos. Rigney toma su referencia del trabajo clásico de Williams *Marxism and literature* (Oxford: Oxford University Press, 1970).

³⁵ RIGNEY, 2018, pp. 370-371.

del vecino que les trae pan a los republicanos huidos, los campesinos que les ofrecen cobijo aún a sabiendas de la proximidad de las escuadras de falangistas, o el molinero que le ofrece a Ozores pistas sobre el lugar más fácil para cruzar el río a nado. Ese nado era el camino de vuelta a una ida fracasada. En el primer viaje, Gonzalo y su entonces acompañante habían cruzado el río a través de un tramo ancho que solo podían superar con la ayuda de un barquero. Aquel accedería a ayudarles, a pesar de fingir, en un primer momento, no identificarlos. La resolución de este episodio nos deja un pasaje ilustrador para fijar el retrato de la solidaridad con la causa justa de los guerrilleros recuperada por Valenzuela con su escritura, ya desde una orilla lejana, décadas después:

Chegamos ao desembarcadeiro e saquei a carteira para pagar; mais o barqueiro adiantouseme e poñendo a man aberta dixo firmemente:

—Non é nada.

—Queremos pagar o seu traballo, ten que cobrar o que sexa.

—Non é nada -continuou- nin tan siquera me decatei de que os pasei, paseinos durmindo, xa non me lembro que os pasei. Que teñan moita sorte; tanta como merecen.

Estaba todo dito por parte del e non era cousa de insistir; ficamos doidos de sermos coñecidos e ledos polo feito que interpretamos de solidariedade.³⁶



Figura 3. Luís Seoane: *Guerrilleros españoles*, óleo sobre lienzo, 70 x 100 cm., 1947. Cortesía de la Fundación Luís Seoane.

³⁶ VALENZUELA, Ramón. *Non agardei por ningún*, Buenos Aires, Citania, 1957, p. 9.

En el caso de Luís Seoane, el retrato de la guerrilla organizada contra un régimen opresor había aparecido ya en dos óleos pintados, respectivamente, en 1947 y 1950, y sería también el tema central de su primera obra de teatro, *La Soldadera* (1957), centrada en la Primera Guerra Irmandiña.³⁷ Sin embargo, en el presente texto, centraré mi reflexión en su poemario *As cicatrices* (1959), donde el tratamiento de la línea temática iniciada por Lorenzo Varela con los poemas de 1954 se mueve hacia esa proyección prospectiva que propongo pensar a través de la «memoria del futuro» de Traverso o el «recuerdo de la esperanza» de Rigney. Para mapear la articulación de esta temática dentro del libro de Seoane es necesario tener presente que *As cicatrices* es la segunda entrega de un sostenido trabajo en la escritura poética realizado por Seoane durante la segunda mitad de los años cincuenta, pues el título ya había sido anunciado en carta a su amigo Francisco Fernández del Riego (1913-2010), fechada en abril de 1954, y, tal y como le explica al mismo interlocutor un año más tarde, llegaría a valorar la posibilidad de confeccionar un único poemario dividido en dos partes, una referida a Santiago y la otra conservando el mencionado nombre de *As cicatrices*. Finalmente, Seoane publicaría, en 1956, el volumen *Na brétema, Sant-Iago* (Buenos Aires: Botella al Mar), para acabar por editar, tres años después, el largamente anunciado *As cicatrices*.

Quizá esta naturaleza transicional del conjunto poético que iba dando forma al volumen imaginado bajo ese título explique la naturaleza heterogénea del poemario publicado finalmente en 1959, donde el lamento por la Galicia que olvida a sus hijos desterrados³⁸ —tema habitual de la escritura de Seoane, especialmente durante este período— o la imagen distópica de Galicia comida por las ratas³⁹ conviven con una serie de cantos a la esperanza, de entre los que me centraré a continuación en aquellos que entroncan

³⁷ Este levantamiento tuvo lugar cuando, en 1431, los vasallos se agruparon en torno al liderazgo de algunos hidalgos para formar la Irmandade Fusquenlla y rebelarse contra las condiciones a las que los tenían sometidos los señores feudales.

³⁸ «Ollade a Galiza erguerse paseniñamente / de todol-os supricios. / Construíndo, / antre o desamparo e a inxuria, / o propio universo. / Esquecendo a os seus fillos / guindados por todol-os camiños da terra, / da mar, / querendo voltar dende todas partes». SEOANE, 1959, p. 25.

³⁹ «Na Galiza, ise vello pobo, / carballo carcomido de raios e bestigos, / loita, dende fai séculos, / o home cas ratas. / Coma nos castelos abandonados, / onde xa caíron traves e brasós / escóitanse queixumes de gonzos ferruxentos. / Dende fai séculos loitan en Galiza / os homes cas ratas. / Vencendo sempre as ratas. / Ate que toda ela fique, / coma ises castelos roñentos / e os mosteiros sin altares / nin lembranzas de ritos, / sendo soio rondada de morcegos / e pantasma. / Coberta de edra, de label. / Morándoa soio as ratas. / Somentes as ratas». SEOANE, 1959, p. 28.

con la temática y orientación señaladas más arriba en la novela de Valenzuela. Más allá de la dedicatoria inicial, el poemario está dividido en dos bloques, uno que lleva por título «Os torques» y está compuesto de tres poemas; y un más extenso segundo bloque que comparte título con el poemario, «As cicatrices», y está compuesto de diez poemas. El segundo de ellos, al que pertenecen los versos que abren este capítulo, lleva por título «Ise heroí soidoso» y, a través de una identificación sistemática de la lucha guerrillera con rasgos estereotípicos de masculinidad, ofrece el retrato de los guerrilleros como defensores de una lucha justa —adjetivo usado hasta en dos ocasiones en el poema— que su sociedad entiende y apoya. Seoane presenta al héroe «solitario y justo» de su poesía mezclado con la sociedad que aquel defiende en la batalla, y para tal propósito evoca un amplio repertorio de espacios de interacción para las clases populares, espacios a los que Seoane vuelve constantemente en sus escritos e imágenes, como son en este caso las ferias, iglesias, romerías o los trabajos comunales propios de la labranza.



Figura 4. Luís Seoane: *Guerrilleros*, óleo sobre lienzo, 46 x 55 cm., 1950. Cortesía de la Fundación Luís Seoane.

Ese héroe solitario del poema de Seoane es, evidentemente, un hombre de acción — «Cando se fai difícil a comunicación antre os homes /de un mesmo pobo / autóa»—,⁴⁰ pero aparece, al mismo tiempo, en harmonía con

⁴⁰ SEOANE, 1959, p. 19.

un entorno que lo protege, pues «parrafea cas mulleres nas fontes, / nos prados, / nas beiras dos ríos» y «ama a vida»,⁴¹ aún cuando la pone en riesgo para luchar por una causa mayor. En lugar de apelar a valores épicos para la construcción del héroe guerrillero, Seoane opta en este poema por humanizarlo. Lo sitúa en armonía con una sociedad que lo acepta e incluso va más allá, en un poema posterior, donde destituye la épica del campo de batalla para recuperar la solidaridad como elemento articulador de su retrato de la guerra. Se trata del poema que lleva por título «No combate», donde el autor celebra que, en la contienda bélica, «Se hai xefes... / o xefe é un coma nós / que pelexa coma todos. / Coida de mín, / coma eu, / soldado, / coido de outro soldado, / contidos no circo que axeitamos da vida e da morte».⁴² En línea con una querencia por la vida comunitaria como espacio principal para la constitución del sujeto, presente desde el mismo comienzo de su trayectoria poética⁴³, Seoane apunta hacia la solidaridad con los guerrilleros —y entre los combatientes— como una lección que, por un lado, señala la justicia con la que fue percibida su causa por parte de la sociedad de su tiempo y, por otro, indica una salida posible, una manera de hacer que podría, todavía, ser operativa para la tarea pendiente de construir, aún en las condiciones más adversas, el futuro mejor.

En una década marcada por la progresiva aceptación internacional del franquismo y la imposibilidad de reengancharse a la historia del galeguismo, el gran dinamizador de los proyectos culturales y políticos realizados por los galeguistas de *Galicia Emigrante* y AGUEA, Luís Seoane, ahonda en la reflexión sobre las posibilidades de construir desde la recuperación, rehabilitación o restauración, en un esfuerzo que refracta de diferente manera a las varias modalidades de su producción cultural. Un esfuerzo que lo llevaría, en su producción artística, a recuperar soluciones que él identificaba con el arte popular, como la xilografía y el estarcido, y que trató de rehabilitar mediante un diálogo con soluciones técnicas propias del arte moderno como el collage,⁴⁴ en una apuesta que le proporcionaría un notable reconocimiento tanto en Buenos Aires como en Nueva York.⁴⁵ Al mismo tiempo, este esfuerzo de rehabilitación cristalizó también en una suerte de filosofía de la

⁴¹ SEOANE, 1959, p. 18.

⁴² SEOANE, 1959, p. 21.

⁴³ Ver a este propósito el prólogo de su primer poemario *Fardel de eisilado* (Buenos Aires: Ánxel Casal, 1952).

⁴⁴ DOLINKO, Silvia. *Arte Plural. El grabado entre la tradición y la experimentación. 1955-1973*, Buenos Aires, Edhasa, 2012, pp. 125-126.

⁴⁵ Entre 1961 y 1962, Seoane realizaría sendas muestras individuales de grabado en la Galería Sudamericana, de Nueva York, y la Galería Bonino, de Buenos Aires, respectivamente.

historia orientada hacia la reflexión sobre los usos que para la construcción del futuro pendiente podía tener la recuperación de proyectos pasados segados por la injusticia, una reflexión a la que Seoane iba dando forma a través de los diferentes géneros que cultivó en el que fue, con diferencia, su período de mayor actividad en la escritura literaria. Entre las líneas temáticas que subordina a esta preocupación, he recuperado para este texto una que conecta su poesía con la escritura de compañeros de ruta suyos en el exilio republicano galeguista, como es la experiencia de la lucha guerrillera en Galicia contra el ejército sublevado, primero, y contra la represión franquista, más tarde. Retoma así una temática tratada en óleos suyos desde finales de los años cuarenta, y en cuyo tratamiento literario Seoane comparte con Ramón de Valenzuela el énfasis en una solidaridad que funcionó, en las recreaciones que hicieron estos autores de la guerrilla gallega, como motor para la resistencia, aún a las condiciones más adversas. Una solidaridad que Valenzuela y Seoane presentaron como un legado posible, en un esfuerzo por conectar con el futuro el ejercicio de memoria que he tratado de conceptualizar, a lo largo del texto que aquí concluye, mediante las sugestivas herramientas teóricas desarrolladas por Ann Rigney y Enzo Traverso.

Entre los españoles que tomaron el rumbo del exilio en 1939, hubo un considerable número de artistas, científicos y pensadores, a menudo con una singular y destacable producción que, al igual que sus protagonistas y promotores, no debe caer en el olvido. Tampoco han de soslayarse las especiales circunstancias que alteraron y reorientaron sus trayectorias profesionales, creativas o cognoscentes, ni las nuevas vivencias personales y laborales o los paralelos problemas de identidad, acomodo, paisanaje, extranjería, etc. a los que se enfrentarían. De este modo, las siguientes páginas van dirigidas no solo a reivindicar y conocer mejor a estas figuras del arte, la ciencia y el pensamiento, sino también a poner de relieve el marco en el que desarrollaron su fecunda labor tras su forzado peregrinaje y a resaltar los reveladores resultados en los que fueron plasmando su creatividad, científicidad y reflexión.



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE LA PRESIDENCIA, RELACIONES CON LAS CORTES
Y MEMORIA DEMOCRÁTICA

ISBN-13: 978-8474711431



90000

9 788474 711431