

División de Ciencias Sociales y Humanidades

Creadores transterrados: tres figuras del exilio español y su impacto en las artes mexicanas

Tesis Doctoral para obtener el grado de
Doctor en Ciencias Sociales y Humanidades

Presenta

Alfredo Noel Peñuelas Rivas

Director

Dr. Michael K. Schuessler Miller

Asesores

Dr. José Francisco Mejía Flores

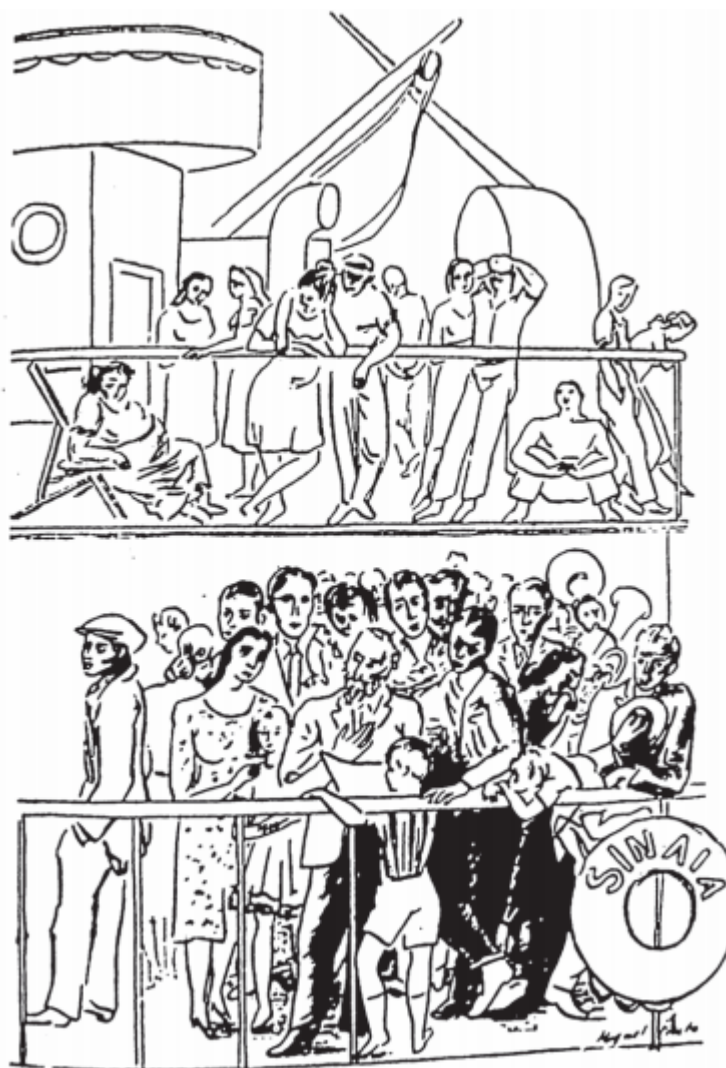
Dr. Alejandro Mercado Celis

Sinodales

Dra. Blanca Estela López Pérez
(UAM-Azcapozalco)

Dr. José Francisco Mejía Flores
(UNAM-CIALC)

Dr. Alejandro Mercado Celis
(UAM-Cuajimalpa)



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD
AUTÓNOMA
METROPOLITANA
Unidad Cuajimalpa

División de Ciencias Sociales y Humanidades

Creadores transterrados: tres figuras del exilio español y su impacto en las artes mexicanas

Tesis Doctoral para obtener el grado de
Doctor en Ciencias Sociales y Humanidades

Presenta

Alfredo Noel Peñuelas Rivas

Director:

Dr. Michael K. Schuessler Miller

Asesores:

Dr. José Francisco Mejía Flores

Dr. Alejandro Mercado Celis

Sinodales:

Dra. Blanca Estela López Pérez (UAM-Azcapozalco)

Dr. José Francisco Mejía Flores (UNAM-CIALC)

Dr. Alejandro Mercado Celis (UAM-Cuajimalpa)



Año 2019

ÍNDICE

5 INTRODUCCIÓN

- 5 El concepto “transterrado”
 - 9 La migración como elemento enriquecedor
 - 13 Marco histórico
 - 14 Los escritores
 - 17 Los pintores
 - 20 Pierre Bourdieu, los campos y las trayectorias a manera de metodología
 - 25 Las trayectorias
 - 29 A manera de hipótesis
 - 29 La influencia de los pintores transterrados en la Ruptura
-

CAPÍTULO 1

- 32 La gente que venía en los barcos: Lo que sería México y lo que no fue Francia:
una posibilidad de continuidad lingüística y cultural
- 36 La salida a Francia
- 40 Migración española de artistas a Francia
- 45 México, una posibilidad de continuidad lingüística y cultural
- 51 La gente que venía en los barcos
- 54 Situación política en España y su relación con el arte
- 58 Las bienales de Franco
- 61 Las contrabienales
- 69 Las redes entre España y México

CAPÍTULO 2

- 74 El arte como instrumento político. Manifiestos y relación de los artistas de México y España con el poder
 - 76 El arte en la Segunda República Española
 - 86 El arte en el México postrevolucionario
 - 92 El grabado y sus organizaciones políticas
 - 95 Las Vanguardias en México
 - 96 Los Estridentistas
 - 99 Los Contemporáneos
 - 100 La toma de posición en el campo político desde el campo artístico
-

CAPÍTULO 3

- 106 José Moreno Villa, el poeta que pinta. El inicio de una diplomacia cultural
 - 108 Los inicios, de la química a la pintura
 - 111 “Busca del cuarto deseado”
 - 115 Moreno Villa, pintor
 - 118 La Guerra Civil Española
 - 122 El exilio y la llegada a México
 - 128 El rechazo a los españoles y las incursiones de José Moreno Villa en la crítica del arte mexicano
-

CAPÍTULO 4

- 144 Miguel Prieto, iniciador del diseño gráfico mexicano. El suplemento “México en la Cultura”
- 150 Un pintor militante
- 153 La amistad con Miguel Hernández y el viaje a la Unión Soviética
- 157 Artistas mexicanos en Valencia
- 161 La Ponencia Colectiva
- 165 La salida a Francia y el arte de los campos de asilamiento. La intervención de Fernando Gamboa
- 171 México, la Escuela Mexicana de Pintura y los inicios del diseño gráfico, la revista Romance
- 174 Exposiciones individuales
- 176 Una breve incursión en el muralismo
- 179 El diseño gráfico y la herencia en Vicente Rojo
- 184 La Contrabienal de Chapultepec

CAPÍTULO 5

- 189 Lugares de los pintores del exilio español
 - 192 La residencia de Estudiantes de Madrid
 - 195 La Orden de Toledo
 - 198 El bar de “Chicote” y otros espacios madrileños donde se reunía “la peña”
 - 203 Los grupos subculturales posrevolucionarios mexicanos y sus espacios de ocio
 - 206 Las Vanguardias en México
 - 207 Los Estridentistas, la primera Vanguardia mexicana
 - 210 Los Contemporáneos
 - 212 La geografía de los autores transterrados
 - 214 Las galerías de la Ciudad de México
 - 217 El restaurante Prendes
 - 219 Miguel Prieto y Bellas Artes
-

CAPÍTULO 6

- 230 La trayectoria de los transterrados, un movimiento de redes. De Hora de España a “México en la cultura”
 - 234 La cerrazón de la Escuela Mexicana de Pintura y el guiño de las galerías
 - 236 Las galerías del centro de la Ciudad de México
 - 238 La revista Romance y su antecedente Hora de España
 - 248 Los diarios mexicanos y “México en la cultura”, un espacio transterrado
 - 253 Vicente Rojo y la herencia transterrada
-

CAPÍTULO 7

- 264 La influencia del suplemento “México en la cultura” en las nuevas corrientes de la pintura mexicana. Vicente Rojo, la herencia y la “apertura” a nuevas formas de expresión. El nacimiento de la Ruptura
 - 270 “México en la cultura”, espacio transterrado y rupturista
 - 280 De Miguel Prieto a Vicente Rojo
 - 286 Las galerías de la Ruptura
 - 295 Vicente Rojo: transterrado y rupturista
-

302 CONCLUSIONES FINALES

316 BIBLIOGRAFÍA

A mi padre, por enseñarme a leer
A mi madre, por enseñarme a aprender
A Edné, por enseñarme a vivir
A todos mis vivos y a todos mis muertos

INTRODUCCIÓN

El concepto “*transterrado*”

A más de 200 años de la emancipación de los pueblos americanos de la colonia española en América Latina surgen nuevas reflexiones que llevarían a pensar en más en las coincidencias que en las diferencias entre España y los países alguna vez colonizados: culturas afines, idioma, costumbres y un cúmulo de instituciones y universidades en ambos continentes dedicados a estudiar los intercambios culturales entre América y Europa y que, por razones de lenguaje y geografía, son evidentes entre España y Latinoamérica. ¿Qué ha sucedido en 200 años de destinos compartidos y, también, de episodios desafortunados? ¿Cómo perciben las generaciones más recientes la relación entre España y América Latina? ¿Qué es lo que nos ha dejado, en esta larga relación que se remonta hasta el pasado colonial? ¿Qué significa pertenecer, en el siglo XXI, a lo que el novelista Carlos Fuentes ha llamado “el territorio de La Mancha”¹? Esto contrastaría con la tendencia de pensamiento nacida a finales del siglo XIX cuando algunos intelectuales de la región como José Enrique Rodó, en Uruguay, y José Martí,

¹ “¿Qué nombre nos nombra entonces? ¿Qué resumen lingüístico nos une y reúne? ¿Qué título, simplificándonos, da cuenta verdadera de nuestra complejidad? He venido proponiendo un nombre que nos abarca en lengua e imaginación, sin sacrificar variedad o sustancia. Somos el territorio de La Mancha.

en Cuba promovieron una imagen de unidad cultural que podría ser entendida como un “latinoamericanismo” incipiente o la necesidad de la creación de una identidad que pudiera ser definida como latinoamericana.

En este ámbito, años más tarde y como consecuencia de la Revolución Mexicana de 1910, surge el movimiento muralista de la época postrevolucionaria. Iniciado en 1921 cuando José Vasconcelos asumió funciones como el primer Secretario de Educación Pública del país durante el Gobierno del presidente Álvaro Obregón, y encargó a distintos artistas a pintar una serie de murales en la Secretaría de Educación Pública (SEP) y la Escuela Nacional Preparatoria. Como veremos en esta investigación la presencia de los creadores artísticos estuvo íntimamente ligada a los distintos movimientos políticos gestados en España y México y vendrían a determinar las posiciones de los pintores tanto en los campos políticos como artísticos. La época posrevolucionaria y el ideal estético vasconcelista buscaron tener una independencia espiritual y cultural de Europa tanto en el ámbito político como en sus expresiones artísticas, con la llegada del siglo XX y después del cerrojazo definitivo de una era de colonialismo español una vez proclamada la Independencia de Cuba en 1898 la intención en la región era la de contar con un arte netamente latinoamericano alejado de las tendencias europeas. Asimismo, los pintores mexicanos simpatizaban con la Unión Soviética y su idea de la creación de un “arte para el pueblo”, por lo que muchos de las inspiraciones estéticas de las vanguardias soviéticas fueron retomadas en México, tal vez la más elocuente de ellas fue la de crear un arte público para el “disfrute” de las masas. En ese sentido, sus principales exponentes, David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco y Diego Rivera, por mencionar algunos, plasmaron en las paredes de los edificios públicos del país su particular visión sobre lo que denominaron “encuentro de dos culturas”, haciendo alusión a la intervención española desde una connotación relacionada a la época colonial y que muestra los abusos de los españoles conquistadores y su opresión a los pueblos originarios de México. Esta visión del muralismo mexicano hacia los españoles y hacia cualquier expresión artística extranjera no sólo tendría impacto en el imaginario colectivo, sino que estaría planteada en los manifiestos artísticos que fueron la directriz de la llamada Escuela Mexicana de Pintura y de sus simpatizantes.

La historia posterior entre España y México, particularmente después de la llegada del buque *Sinaia* al puerto de Veracruz en el año de 1939 después del triunfo del General Francisco Franco sobre el bando republicano español, vendría a dar un nuevo matiz a la relación entre ambos países ya que fue un encuentro afortunado de esas mismas culturas donde, tanto las letras como las artes plásticas se vieron beneficiadas (aunque de manera dis-

tinta), dotando a ambos países de una nueva construcción histórica y artística en compartida. Como declaró el novelista “transterrado” Manuel Andújar: “Los mexicanos descubren una España y unos españoles que no acudieron ni actúan allí por codicia de riquezas y privilegios, ni con mentalidad meramente ordenancista, ni con poses imperiales, muy distanciados del talante dominador de la Conquista”.²

Para definir a estos migrantes el filósofo José Gaos³ (1900-1969) acuñó el término *transterrado* (en lugar de “exiliado”) para definir al español emigrado por la Guerra Civil Española tras la derrota de la Segunda República en 1939 y que consideraba a México como su casa y la extensión de su país natal debido a las similitudes culturales y a la facilidad de adaptación que representaba compartir el idioma español. El significado de este neologismo sugiere un hecho preciso: “los españoles encuentran en México una continuidad lingüística y en gran parte cultural, lo cual les permite proseguir y ampliar sus obras realizadas en España. México se constituye en la ‘extensión’ y el ‘destino’ de la patria misma, para denominarse empatriados”⁴ Sin embargo, hay que señalar que la aceptación a los refugiados españoles no fue generalizada, por el contrario hubo quienes se refirieron a ellos de manera despectiva utilizando términos como “refugachos” o “refugiados”, incluso en los ámbitos intelectuales y artísticos llegó a haber querellas literarias de autores como el español José Bergamín y los mexicanos Xavier Villaurrutia, Salvador Novo y Rodolfo Usigli quienes se opusieron a la inmigración. “El anuncio de que vendrían los colorados españoles puso a los mexicanos a tronarse los dedos”⁵, escribió Salvador Novo en enero de 1939, según consta en sus crónicas recogidas en *La vida en México en el periodo presidencial de Lázaro Cárdenas* (Empresas Editoriales, 1964).

“Cuando Cárdenas declaró públicamente su intención de permitir que los transterrados españoles de la posguerra entrasen en México, su decisión ya general no fue muy bien recibida. La prensa mexicana y muchos de sus lectores, especialmente mexicanos de tendencia católica conservadora, se opusieron firmemente a la perspectiva de que miles de izquierdistas españoles anticlericales se establecieran en su país”.⁶

² Andújar, Manuel. *Narrativa del exilio español y literatura latinoamericana*. 1974.

³ Valero, Aurelia. *José Gaos en México: una biografía intelectual, 1938-1969*. COLMEX, 2015.

⁴ Página electrónica del Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, de la UNAM (sin autor).

⁵ Sheridan, Guillermo. *Refugachos, escenas del exilio español en México*. Letras libres. Agosto 2003.

⁶ Patricia W. Fagen, *Transterrados y ciudadanos*, México, FCE, 1975.

Es de llamar la atención el nivel educativo que tenían los españoles arribados a México (según Gonzalo Torrente Ballester entre los grupos de emigrados había un bajísimo índice de alfabetismo y pone como muestra un recuento de las primeras migraciones: *Sinaia* con 1,599 refugiados 1.1%; *Ipanema* con 994, 0.8%; y *Mexique* con 2,067, 2.3%) y la rápida inserción de algunos de ellos en los círculos intelectuales nacionales, como ya dijimos a pesar de la oposición de algunos miembros destacados de la vida cultural mexicana, particularmente de escritores. Esto creó un discurso oficial que calificó de “conveniente” la llegada de los españoles y hay quien incluso ha llegado a hablar de una suerte de “exilio intelectual”. Si bien, como veremos más adelante, los exiliados con un perfil intelectual o artístico fueron muy pocos en comparación al universo de la migración, sus aportes resultaron fundamentales para el devenir creativo del México de la segunda mitad del pasado siglo, una relación que, más que cerrarse, promovía la búsqueda de nuevos horizontes como lo ha demostrado⁷ el desarrollo de los pintores *trasterrados* en otros campos del quehacer artístico mexicano.

Otros números ayudan a precisar los datos y el perfil de la migración española de finales de los años 30 y las décadas posteriores. Según un análisis más reciente del Registro Nacional de Extranjeros (RNE) realizado por Clara E. Lida, México recibió a más de 17,800 refugiados españoles, entre 1939 y 1950, a los que se les dio facilidades para insertarse en el mundo laboral y profesional. Este estudio también da claridad del perfil del capital humano del cual México se vio beneficiado, y coincide con algunos de los datos de Ballester, Lida también afirma que entre los españoles llegados a nuestro país había un altísimo índice de alfabetismo de más del 98%, lo que podría definirse como una migración de “élite” que si atendemos a estos datos, de no ser por la difícil situación que propició la Guerra Civil Española y la posterior Segunda Guerra Mundial, no se habría visto nunca en la necesidad de emigrar.

La migración como elemento enriquecedor

No podemos dejar de hablar del exilio español sin entenderlo desde la perspectiva del fenómeno migratorio y las características que esto conlleva al ser la migración un elemento inherente al ser humano que va íntimamente relacionado con una búsqueda, muchas veces

⁷ Torrente Ballester, Gonzalo. Panorama de la literatura española contemporánea. 1956.

contraria a la voluntad y motivada como un recurso último, para mejorar la calidad de vida. Esto último pondría de manifiesto los principios de alteridad del individuo y sus lazos identitarios con la sociedad que lo rodea. Por un lado, para hablar de identidad tendríamos que analizar las trayectorias de cada individuo y del cómo se enriquece su capital cultural, lo que define Pierre Bourdieu como “un volumen determinado de capital heredado corresponde un haz de trayectorias más o menos equiprobables que conducen a unas posiciones más o menos equivalentes -es el campo de los posibles objetivamente ofrecido a un agente determinado; y el paso de una trayectoria a otra depende a menudo de acontecimientos colectivos guerras, crisis, etc.”⁸ En el caso de las migraciones del siglo XX estos acontecimientos son notorios sobre todo si tomamos como punto de partida la migración española a México. Por su parte Michael Kearney y Bernadete Beserra definen a la migración como “un movimiento que atraviesa una frontera significativa que es definida y mantenida por cierto régimen político –un orden, formal o informal- de tal manera que cruzarla afecta la identidad del individuo”⁹. En este sentido fue la migración española de 1939 un evento importante que ayudó a definir el panorama cultural y artístico de México durante la segunda mitad del siglo XX. Ya en el plano de lo artístico, el investigador Miguel Cabañas Bravo afirma que el éxodo de los derrotados españoles, cuya creatividad y grado intelectual venían creciendo en la España anterior a la guerra, pronto se encontró con la floreciente propuesta cultural del México postrevolucionario¹⁰. Habría que señalar que este encuentro intelectual y cultural no fue afortunado en muchos de los casos. Por el contrario, los pintores transterrados tuvieron muchas dificultades para tener una comunión artística con sus pares mexicanos a pesar de que algunos de ellos los habían apoyado en el frente de guerra republicano y de que compartían su visión de la función social y política del arte como lo dejaron ver en sus manifiestos.

En el ámbito intelectual la cultura mexicana se nutrió ampliamente de las mentes y las letras de los escritores peninsulares de diversas disciplinas: los filósofos María Zambrano y Adolfo Sánchez Vázquez, los poetas León Felipe, Luis Cernuda y Juan Rejano, narradores como Francisco Ayaña, Paco Ignacio Taibo y Max Aub, por sólo mencionar algunos. Otro de las áreas de trabajo relacionadas con las letras que creció más fueron las editoriales debido a

⁸ Bourdieu, Pierre. (2000). *La distinción: Criterio y bases sociales del gusto*. Taurus. México.

⁹ Kearney, Michael y Bernadete Beserra. (2002). *Migration and Identities- A Class-Based Approach*. *Latin American Perspectives*, Issue 138, Vol. 31, No. 5, Septiembre.

¹⁰ Cabañas Bravo, Miguel - *México, refugio de los artistas españoles del exilio de 1939* - Elena Horz (ed.): Pinceladas. Dos raíces, dos tierras, dos esperanzas. México D. F., Horz Asociados, 2014.

la llegada de editores, libreros e impresores del mundo editorial español como Joaquín Díez Canedo quien fuera gerente editorial del Fondo de Cultura Económica y desde la editorial Joaquín Mortiz, que fundó en 1962 junto a Carlos Barral, por mencionar algunas de las muchas editoriales formadas en México con capital mexicano y el talento de los exiliados. En estos proyectos editoriales se impulsó la obra de autores como Juan Rulfo, Carlos Fuentes y Octavio Paz, quienes ya habían dado un nuevo giro a la narrativa mexicana tras la creación del “Centro mexicano de escritores”, impulsado por la escritora estadounidense Margaret Sheppard en 1951. Los jóvenes escritores mexicanos se encontrarían con los intelectuales españoles, así como con los de otras migraciones provenientes de Europa, en las páginas de las nacientes revistas y suplementos culturales. De igual modo compartirían espacio y trabajo con los pintores transterrados.

La Guerra Civil Española traería a México a muchos pintores entre los que destacan José Moreno Villa, Roberto Fernández Balbuena, Aurelio Arteta, Antonio Rodríguez Luna, Enrique Climent, Antonio Rodríguez Luna, Ramón Gaya, Josep Renau, Cristóbal Ruiz, Miguel Prieto, Remedios Varo y Vicente Rojo, entre muchos otros. El caso de Vicente Rojo llama la atención, no sólo porque arribó con lo que se podría llamar la última ola de emigrados, sino porque su implante en México a los diecisiete años de edad en 1949 estuvo relacionado directamente con la causa republicana. Vicente llegó a México a solicitud de su padre, un militante republicano que había colaborado con su hermano, el general Vicente Rojo Lluich, quien fue el jefe de las tropas de la Segunda República Española, la participación de Vicente Rojo Almazán sería determinante para el curso de la plástica mexicana en la segunda mitad del siglo XX, como se mostrará en esta investigación.

Aunque mucha de la obra de algunos de los pintores *transterrados* fue reconocida en algunos sectores de la plástica de este país como retrato de Antonio Machado, que custodia el Ateneo Español de México realizado por Ruiz, o el aporte al imaginario pictórico mexicano que representa una figura de la talla de Remedios Varo, hubo otros cuya incursión se dio más allá del simple quehacer pictórico. El caso de José Moreno Villa es relevante debido a su papel como crítico de arte al afirmar que para hablar de la historia de la pintura en México habría que definirla como un nuevo tipo de arte, al que denominó “tequitqui”¹¹, para referirse a la escultura o a la arquitectura que se crearon bajo el poderoso influjo español y que, al mismo

¹¹ Moreno Villa, José, *La escultura colonial mexicana*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004, p. 16.

tiempo, conservaron ciertos rasgos indígenas, mismo que equiparó a las experiencias que España habría tenido con el arte mudéjar. Además, su nombre figuró en el grupo de intelectuales que integrarían la nómina de la llamada “Casa de España”, un instituto que emularía al Centro de Estudios Históricos de Madrid, cosa que no fue muy bien vista por algunos intelectuales mexicanos, como ya he señalado anteriormente. Salvador Novo declaró a ese respecto: “Los universitarios nos sentimos humillados cuando vemos que hay sujetos que adquieren de golpe y porrazo una situación excepcional con magníficos sueldos y facilidades que a los mexicanos se nos han negado desde que México es nación independiente”.¹² A las palabras de Novo se sumarían las de muchos intelectuales y muchos de los pintores de la Escuela Mexicana de Pintura. Por su parte, Miguel Prieto llegó a México proveniente de Francia después de haber estado participando como un pintor militante en el frente republicano, llegando incluso a ser Jefe de propaganda durante la batalla del Ebro, donde muy probablemente haya conocido al general Vicente Rojo Lluich. Esta trayectoria como un pintor-soldado le permitió entrar en contacto no sólo con los pintores *transterrados*, sino también con muchos de los intelectuales internacionales que asistieron al II Congreso Internacional de Escritores en Defensa de la Cultura, en la ciudad de Valencia, en 1937, cuando el gobierno de la República Española fue trasladado a esa ciudad costera después de la caída de Madrid. Este evento, también conocido como el Congreso Internacional de Escritores contra el fascismo, contó con la asistencia de una delegación de artistas e intelectuales mexicanos entre los que se encontraban los pintores Fernando Gamboa, David Alfaro Siqueiros y el poeta Octavio Paz, personajes que serían fundamentales para el movimiento de los pintores *transterrados* en nuestro país. Ya en nuestro país, Prieto cosecharía los frutos de estos contactos y sentaría las bases para una nueva forma de hacer diseño editorial y gráfico en México.

Curiosamente una de las figuras que sería más influyente para los pintores jóvenes mexicanos posteriores al muralismo mexicano fue Antoni Tàpies, debido a que no viajó a México y se mantuvo al margen de uno y otro bando, a pesar de vivir en París. Sin embargo su trabajo técnico fue tomado en cuenta por la llamada generación de la *Ruptura* de la cual el propio Vicente Rojo sería protagonista al lado de José Luis Cuevas, Manuel Felguérez, Lilia Carrillo, Fernando García Ponce, entre otros, le deben una buena parte de su aporte, principalmente en lo que toca al abstraccionismo y a la aproximación matérica al lienzo (uso

¹² Sheridan, Guillermo. Refugachos, escenas del exilio español en México. Letras libres. Agosto 2003.

de arenas, carbones, etc.) como consta en los textos de Juan García Ponce en *El poder de la mirada y Nueve pintores mexicanos*¹³ donde el autor mexicano describe cómo se estableció dicha relación.

“Vicente Rojo ha llegado a esa necesidad por el único camino legítimo para todo artista: el de la misma creación. Cada una de sus obras es una respuesta directa a sus encuentros anteriores. Recordando la trayectoria de su pintura no es difícil advertir que su pasión por recoger y expresar la esencia misma de la materia es una de las constantes que atraviesa todos sus cuadros, desde su primera época figurativa hasta su má¹⁴s estricto periodo abstracto, cuando estaba en cierto sentido cerca de Tápies,”

Vicente Rojo resulta un caso ejemplar. Nacido en Barcelona, se formó como diseñador gráfico en México bajo la instrucción de otro refugiado español, Miguel Prieto. Ambos colaboraron en el suplemento cultural, *México en la Cultura*, de Fernando Benítez. En su larga carrera, Vicente Rojo ha sido una figura puente entre la plástica y la literatura. Fundó la editorial *ERA* (cuyas siglas vienen de los hermanos Neus, Jordi y Quico Espresate, Vicente Rojo y José Azorín) y ha colaborado con muchos escritores en la creación de libros objeto (entre ellos, Octavio Paz, José Emilio Pacheco, Alberto Blanco, Bárbara Jacobs y Juan Villoro), y ha encabezado una larga lista de proyectos culturales, editoriales y artísticos en nuestro país.

Marco histórico

Entre la gama de intelectuales españoles que llegaron a México a partir de 1939 llaman la atención, por distintos motivos, dos grupos de creadores: por un lado los escritores, grandes en número, de inmensa calidad y de rápida adaptación a nuestro país, particularmente debido a la acogida casi inmediata por sus pares mexicanos a pesar de encontrar con detractores de la talla de Salvador Novo o Xavier Villaurrutia; por otro lado estarían los pintores, en

¹³ García Ponce, Juan. *El poder de la mirada y Nueve pintores mexicanos*. 1968.

¹⁴ *Ibid.*

número menos que los escritores y con un concepto muy distinto al que se tenía en México sobre la pintura y cuya adaptación a la realidad nacional corrió por otros senderos. Sin embargo, fueron principalmente los pintores *trasterrados* muy emparentados con el quehacer de las letras los que lograron forjarse un futuro en nuestro país.

Como ya he señalado anteriormente no todos los sectores del país vieron con buenos ojos la llegada de la ola española. Además de los intelectuales arriba mencionados existían en México otros grupos antagónicos a los republicanos como la Unión Nacional Sinarquista (UNS), cuyos miembros veían esta oleada como “algo pernicioso que estaba destinado a fortalecer la influencia marxista en el país”¹⁵, y por otro lado grupos de la llamada “Falange Exterior”, que desde la Segunda Guerra Mundial pretendía extender las ideas y proyectos franquistas a otros países y en México operaba con más de 50 mil efectivos.¹⁶ A estos grupos políticos se les sumaba también los españoles que tenían tiempo como residentes en México, de un corte mucho más monárquico y que, por esto mismo, la llegada de los republicanos era vista como una suerte de ola comunista proveniente de España.

Los escritores

Han sido muchos los intentos, incluso hasta nuestros días, por crear un catálogo de escritores del exilio. En el primer recuento, el *Catálogo de obras* del pabellón español de la IV Feria Mexicana del Libro de 1946 se hace un conteo de 246 autores y 574 títulos originales. Sin embargo, catorce años más tarde, para la misma Feria en el año de 1960 un catálogo similar, *España en América: La aportación de la emigración republicana a la cultura continental* ya presentaba un total de 2,034 obras. El Ateneo Español ha publicado recientemente, en colaboración con el INBA un catálogo bastante nutrido sobre el número y obra de los autores del exilio.

Con la llegada de la migración española, a iniciativa del presidente Lázaro Cárdenas, se funda la Casa de España, que más tarde se convertiría en el actual Colegio de México, quedando entonces al frente de esa institución Alfonso Reyes, Daniel Cosío Villegas y Narciso Bassols. Ellos fueron elegidos por Cárdenas debido a que Reyes había trabajado en el Centro

¹⁵ Serra Puche, Mari Carmen. *1945, entre la euforia y la esperanza. El México posrevolucionario y el exilio republicano español*. Fondo de Cultura Económica. 2014.

¹⁶ Mario Gil, *La década bárbara*, México, 1970.

de estudios históricos de Madrid, Cosío Villegas era en ese momento el director del Fondo de Cultura Económica y Bassols habría colaborado en los trabajos que promovieron los viajes de exilio. El personal de la Casa España estaría integrado por Ramón Menéndez Pidal, Tomás Navarro Tomás, Dámaso Alonso, José Gaos, Joaquín Xirau, Adolfo Salazar y Gustavo Lafora, además de tres españoles ya residentes en México: León Felipe, Luis Recasens y José Moreno Villa. Dentro de ese primer grupo de *transterrados* estarían también Enrique Díaz-Canedo, y María Zambrano. Más tarde lo integrarían algunos de los poetas más influyentes en la cultura mexicana de mediados del siglo XX como lo fueron Pedro Garfias, Adolfo Sánchez Vázquez, Luis Cernuda, Agustí Bartra y Tomás Segovia, quienes fueron recibidos por un México intelectual a caballo entre dos generaciones conformadas por tendencias estéticas y culturales distintas: por una parte se encontraban los herederos de la Revolución Mexicana y la novela revolucionaria con tintes prácticamente costumbristas; y por otra estaban los escritores jóvenes con claras influencias de las nuevas tendencias europeas como lo eran el grupo de “Los contemporáneos” agrupados bajo el mecenazgo de Antonieta Rivas Mercado. Cabe destacar que dicho grupo eran contrarios a la vanguardia mexicana conocida como el “Estridentismo”, integrada por poetas y pintores como Manuel Maples Arce, Germán List Arzubide, Arqueles Vela y Fermín Revueltas, entre otros. Hay que decir que el Estridentismo es señalado por algunos autores, como Luis Mario Schneider, como una de las primeras vanguardias en América Latina. “Schneider fue el primero en llamar la atención sobre la vanguardia estridentista como un sistema de alternativas para el combate imaginario de la cultura”¹⁷:

“El movimiento estridentista es sin lugar a dudas el primer movimiento literario mexicano que en este siglo introduce algo novedoso. Si bien no se puede afirmar lo mismo con respecto a otras corrientes de vanguardia con las que coincide, pues son demasiado evidentes las influencias del futurismo, del unanimismo, del dadaísmo, del creacionismo y del ultraísmo, –sólo el relativismo de la primera época estridentista–, en el momento en que se adopta la ideología social de la Revolución Mexicana y la incorpora a su literatura, el movimiento adquiere solidez, organización y de alguna manera se separa del resto de la vanguardia nacional”¹⁸.

¹⁷ Stanton, Anthony y Renato González Mello. “El relato y el arte experimental”. *Vanguardia en México 1915-1950*. Ed. CONACULTA. 2013.

¹⁸ Schneider, Luis Mario. *El estridentismo o una literatura de la estrategia*. México. INBA, 1970.

Lo anterior nos deja en claro que el grupo de escritores mexicanos era muy diverso, lo mismo había nombres como Alfonso Reyes, Martín Luis Guzmán, Carlos Pellicer, Jaime Torres Bodet, Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, o bien los nóveles Octavio Paz, Carlos Fuentes y Juan de la Cabada, por mencionar algunos. Este fue el ámbito donde los escritores españoles pudieron contribuir en gran medida a generar un nuevo ambiente en el escenario intelectual mexicano y se dedicaron a explorar la mayoría de los géneros literarios, pero con distintos resultados, siendo tal vez los campos más trascendentes la poesía, la narrativa y el ensayo, por lo que la participación en las nacientes publicaciones periódicas de la nueva geografía literaria mexicana no se haría esperar.

Algunos de los escritores mexicanos habían vivido un exilio en España, producto de la Revolución Mexicana. De ellos, la figura de Alfonso Reyes resulta paradigmática y trascendental para la apertura hacia España. Es acaso Reyes el primer intelectual en reconocer la importancia de la cultura española en el imaginario social mexicano. Los años que Reyes vivió en España (1914-1924) fueron determinantes, ya que en este periodo estableció importantes redes intelectuales con escritores y pensadores de varias generaciones como la del 98 (como Azorín o Valle-Inclán), la del 14 (como José Ortega y Gasset) y la del 27 (como Juan Ramón Jiménez). A pesar de que en un inicio la calidad de migratoria de Reyes fue de exiliado político (su padre Bernardo Reyes había sido ministro de Guerra con Porfirio Díaz), en 1920 es integrado al servicio diplomático del nuevo gobierno mexicano lo que le permitió permanecer en Madrid y ampliar sus redes al campo político. Desde esta nueva posición de privilegio pudo patrocinar, con Joaquín Díez-Canedo y Juan Ramón Jiménez, la revista *Índice*, y con José Moreno Villa la colección *Cuadernos Literarios*¹⁹. En su nueva condición como funcionario del gobierno mexicano, Alfonso Reyes pudo combinar sus labores diplomáticas con las literarias colaborando con varias revistas de sus pares españoles como *La Pluma*, de Manuel Azaña y Cipriano Rivas Cherif y la *Revista de Occidente*. Incluso por invitación de Azorín fue miembro del “Club Góngora” y la “Sociedad de amigos de Lope”, por lo que se podría decir que las relaciones de Reyes y su trabajo en el servicio exterior mexicano lo convirtieron en una suerte de embajador de las letras y las artes españolas a inicios del siglo XX.

¹⁹ Garciadiego, Javier. “España y el exilio republicano”, en *Alfonso Reyes, una mirada a su entorno*. Centro Virtual Cervantes.

El ámbito de la narrativa resulta particular debido a que, mientras que en nuestro país una literatura posrevolucionaria seguía en boga, la ola intelectual española, a pesar de las dificultades que representaba el sesgo provocado por la Guerra Civil, comenzaba a tener influencias de las nuevas corrientes europeas Marcel Proust, André Malraux, Robert Musil o James Joyce, por lo que los novelistas españoles transterrados tendrían que enfrentarse a la nueva realidad que les ofrecía el país que los acogía, lo que representaba una visión contratante de las letras. Nombres como Manuel Andújar, Roberto Ruiz, José de la Colina y el muy particular y fructífero caso de Max Aub vinieron a dar nuevos horizontes a la novela en castellano. Los autores del exilio encontraron nuevos temas en esta tierra que ahora les pertenecía, de su pluma surgirían obras que se debaten entre la visión de la Guerra Civil, el anhelo de la tierra que se ha dejado detrás y la adaptación a una nueva realidad con una riqueza tanto geográfica como en vocablos, como *Guía de narradores de la Revolución Mexicana*, de Max Aub, o *Narrativa del exilio español y literatura latinoamericana*, Manuel Andújar, por citar algunos ejemplos. La semilla de las letras transterradas tardaría más de veinte años en germinar, como afirma Arturo Souto Alabarce en *El exilio español en México*: “Censurados en España, desconocidos en América, no muy leídos por sus compañeros de emigración, pasaron más de veinte años para que comenzaran a tener resonancia en las nuevas generaciones en ambos lados del Atlántico”.²⁰ Por desgracia el escenario para los pintores españoles resultó aún más adverso y, debido a ello, muchos tuvieron que abrirse camino en otros espacios relacionados con las artes plásticas.

Los pintores

El caso de adaptación de los pintores del exilio español a la realidad mexicana es mucho más complejo. Mientras la plástica del país estaba sumergida en el muralismo y en los temas sociales y revolucionarios como parte una forma expresión nacional que aglutinaba un imaginario colectivo, y cuyas cabezas muy visibles las ostentaban nombres de la estatura de Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros, los creadores españoles de la época

²⁰ Souto Alabarce, Arturo y James Valender. *Poesía y exilio: los poetas del exilio español en México*. Edición de Rose Corral, 1995.

provenían de las escuelas europeas de inicios del siglo XX, lo que se traduce en una lista larga de *ismos* influenciados por las vanguardias (cubismo, futurismo, surrealismo, etc.) con valores estéticos diversos. Si a esto sumamos la difícil situación de la Guerra Civil Española, la cual logró situar a los pintores en trincheras distintas del conflicto (cosa que no fue tampoco ajena a los escritores), los artistas plásticos españoles sufrieron de una suerte de orfandad. Muestra de ello es el pabellón español en la Exposición Internacional de París en 1937, cuya contraparte sería la Bienal Fascista de Venecia en 1938, o bien las tres grandes exposiciones artísticas que organizara el estado español entre 1951 y 1956 en Madrid, La Habana y Barcelona, bajo el nombre de “Bienales hispanoamericanas de arte”, que obtuvieron por respuesta las “contrabienales” en París, México y La Habana impulsadas por Rivera, Tamayo y Carlos Mérida en México y por Pablo Picasso en París, al lado de muchos de los pintores republicanos españoles.

Si bien los pintores *transterrados* simpatizaban con los ideales de la Revolución Mexicana y sus creadores plásticos, así como los pintores de la Escuela Mexicana de Pintura fueron activos participantes en el frente republicano y asistieron al II Congreso Internacional de Escritores en Defensa de la Cultura, en la ciudad de Valencia, en 1937, estos últimos consideraban decadentes las vanguardias europeas y cualquier escuela o influjo artístico proveniente del Viejo Continente. Dicho de otra manera, esto se podría traducir como un enfrentamiento silencioso entre el muralismo y la pintura de caballete, lo que impidió el desarrollo de los pintores españoles en suelo mexicano. De los 55 pintores que registra el catálogo de la exposición sobre la obra plástica del exilio español en el Museo de San Carlos en 1979, una buena parte se hicieron pintores en México. Las técnicas del muralismo no eran ajenas a los transterrados, entre los españoles llegados a América había pintores con experiencia muralista como José Vega Zanetti (exiliado en República Dominicana), Gabriel García Maroto (exiliado en México, pero se desarrolló más como grabador), o Aurelio Arteta (exiliado en México, aunque falleció en 1940). Tal vez el más destacado muralista español que migró a México fue Josep Renau, quien participó en el proyecto mural del Sindicato Mexicano de Electricistas, “Retrato de la burguesía”, impulsado por el propio David Alfaro Siqueiros, y que contaría también con la participación de los pintores españoles Antonio Rodríguez Luna y Miguel Prieto. Sin embargo, Renau partiría en 1958 a Berlín, capital de la entonces República Democrática Alemana, lugar donde desarrollaría su carrera y donde moriría en 1982. La obra más notable de Renau en México fue su mural “La hispanidad”, ya desaparecida y que pintó en el hoy extinto Casino de la Selva en Cuernavaca, Morelos. Nombres como José Moreno

Villa, Ramón Gaya, Enrique Climent, Antonio Rodríguez Luna, Arturo Souto, Miguel Prieto y su alumno Vicente Rojo vinieron a enriquecer las artes plásticas mexicanas a pesar de que algunos estudiosos, como Raquel Tibol, consideran que pudo haber sido mayor su influencia de haber tenido más afinidad con la tendencia del muralismo social mexicano.²¹ Sin embargo sus aportes encontraron resonancia en otro tipo de pintores como Rufino Tamayo y lograron eco en artistas jóvenes como José Luis Cuevas y Alberto Gironella, (éste último mexicano de origen catalán) y que iniciarían décadas más tarde una de las corrientes más importantes de la plástica mexicana del siglo XX, la *Ruptura*, y a la que se sumarían un número importante de artistas extranjeros como Vlady, Mathias Goeritz, Günther Gerzso, Roger Von Gunten y Carlos Mérida por sólo mencionar algunos.

Si bien es difícil agrupar a los pintores españoles debido a la multiplicidad de factores como la edad, el origen, el grado de formación y los ambientes artísticos de los que provenían, Miguel Cabañas Bravo propone una categorización basada en la edad del individuo: por un lado artistas ya formados y con una obra reconocida, a la que él denomina *generación madura*²², y una segunda lista de pintores que llegaron muy jóvenes y terminaron su formación en México, entre los que, como ya he señalado, una figura notable es Vicente Rojo.

Hay varios pintores *trasterrados* que no forman parte de esta investigación debido a que sus trayectorias corrieron por senderos alejados del ámbito editorial, pero su visibilidad en México fue principalmente gracias a su obra, tal es el caso de Ramón Gaya, cuya capacidad creativa era, según el esteta mexicano, Justino Fernández, muy cercana a la poesía de la *Generación del 27*, particularmente de la obra del poeta Juan Ramón Jiménez. Su sensibilidad lo emparentaba con otros poetas que incursionaron en la pintura como García Lorca o Rafael Alberti, o aún más cercano con José Moreno Villa con quien compartió destinos casi paralelos e incluso incursionó en la crítica literaria. Es tal vez José Moreno Villa la figura más importante de los pintores del *trastierro* al compenetrarse a fondo con la pintura mexicana en todo su conjunto, tanto con los muralistas reconocidos como con pintores de caballete como

²¹ “Vicente Rojo que igual que Enrique Echeverría asistía al taller de Arturo Souto y trabajaba como diseñador gráfico con su maestro Miguel Prieto. No la tenían fácil los pintores españoles, se forzaban a mexicanizarse.” Tibol, Raquel. *Los murales de Tamayo*, coordinación editorial y estudio de Raquel Tibol, salutación de Gerardo Estrada, prólogo de Teresa del Conde, ensayo de Jaime Moreno Villarreal, México, CONACULTA-INBA, Fundación Olga y Rufino Tamayo y Américo Arte Editores, 1995.

²² Cabañas Bravo, Miguel. *El exilio en el arte español del siglo XX. De las problemáticas generales de la emigración a las específicas de la segunda generación de artistas del exilio republicano*. Departamento de historia del arte del CSIC. Madrid, 2001.

el Dr. Atl o Rufino Tamayo de quien destacaría la labor de Moreno Villa por ser un pintor que no pone el arte al servicio de la política, pues “su técnica está más cerca de los parisinos que a las de Orozco y Rivera. ¿Deja por eso de ser mexicano?”²³

Pierre Bourdieu, los campos y las trayectorias a manera de metodología

Este trabajo trata de encontrar como fue que el acomodo de los pintores del exilio se dio gracias a las alianzas con los escritores también exiliados, su participación en los frentes comunes y las relaciones que mantuvieron con políticos y escritores mexicanos, no así con los representantes de la Escuela Mexicana de Pintura. Este movimiento además se dio en bloque y en espacios urbanos, lo que generó una suerte de movimiento subcultural en la Ciudad de México de inicios de los años cuarenta.

Entender las relaciones de los *transterrados* y su inserción en el ámbito artístico y cultural mexicano es posible gracias a la teoría de los campos de Pierre Bourdieu, si atendemos a su definición de campo como un sistema de posiciones sociales que se definen unas en relación con otras. “El campo es una red de relaciones objetivas entre posiciones objetivamente definidas –en su existencia y en las determinaciones que ellas imponen a sus ocupantes– por su situación (situs) actual y potencial en la estructura de las distribuciones de las especies de capital (o de poder) cuya posición impone la obtención de beneficios específicos puestos en juego en el campo y, a la vez, por su relación objetiva con las otras posiciones.”²⁴ En el campo se da la existencia de un capital común (conocimientos, habilidades, poder, etc.). Por tanto, se produce:

- La lucha por su apropiación. Las personas con un interés común se movilizan para lograr sus objetivos. Por eso:
- Los campos son dinámicos, no estáticos. Producen:

²³ Sánchez Ramírez, Mauricio César. *José Moreno Villa y Lo mexicano en las artes plásticas. Textos y contextos. No. 35, enero-junio 2015.* Centro nacional de investigación, documentación e información de artes plásticas.

²⁴ Bourdieu, Pierre. “Le champ littéraire. Préalables critiques et principes de méthode”, en *Lendemains*, núm. 36, 1984.

- Una jerarquización entre quienes detentan el capital y aquellos que aspiran a tenerlo.
- Existen dos niveles de análisis posibles: sincrónico y diacrónico

La migración republicana se dio en los siguientes ámbitos que tuvieron como consecuencia diversos campos:

El ámbito político. Enmarcado en la migración que huía del franquismo y la guerra civil. Parte de los emigrados huyen a países cercanos como Francia desde donde muchos otros llegan. Las primeras oleadas de refugiados españoles de la Guerra Civil llegaron a México en los buques *Sinaia*, *Ipanema* y *Mexique*. Los historiadores estiman que México acogió a cerca de 25,000 refugiados españoles entre 1939 y 1942, aunque hay distintas versiones, como veremos más adelante.

El social: uno de los elementos a destacar es que la migración que llegó a México tuvo un muy bajo índice de analfabetismo, lo que haría pensar en una suerte de “migración selectiva”. Este fenómeno, aunado a que entre ellos habría una buena cantidad de pensadores, filósofos, escritores, poetas y artistas, hace pensar en la viabilidad del concepto de *trans-terrados* propuesto por Gaos y supondría una rápida inserción en la vida intelectual y creativa mexicana.

El artístico. En medio de dos visiones distintas del arte, por un lado, los pintores españoles producto de las vanguardias europeas que venían a encontrarse con el naciente y dominante muralismo mexicano. Dicho en-



cuentro trajo como producto que los pintores transterrados buscaran caminos en otros medios creativos como el diseño gráfico, la escritura y la producción editorial. Si bien no fueron los únicos (por ejemplo, está el caso de Josep Renau quien también incursionó en el diseño gráfico, particularmente en el diseño de carteles cinematográficos llegando a realizar un total de 280) tal vez sí fueron los más destacados.²⁵

Las trayectorias

Según Pierre Bourdieu, la noción de trayectoria nos sirve para entender los movimientos de un individuo dentro de un espacio que son influidos por diversos factores y procesos tanto sociales como estructurales o culturales, en este sentido comprender el ámbito (o los ámbitos) en que se desarrollaron los creadores *transterrados*.

“Los individuos no se desplazan al azar en el espacio social, por una parte porque las fuerzas que confieren su estructura a este espacio se imponen a ellos y por otra parte porque ellos oponen a las fuerzas del campo su propia inercia, es decir, sus propiedades, que pueden existir en estado incorporado –bajo la forma de disposiciones, o en estado objetivo, en los bienes, titulaciones, etc. A un volumen determinado de capital heredado corresponde un haz de trayectorias más o menos equiprobables que conducen a unas posiciones más o menos equivalentes –es el campo de los posibles objetivamente ofrecido a un agente determinado–; y el paso de una trayectoria a otra depende a menudo de acontecimientos colectivos –guerras, crisis, etc.– o individuales –ocasiones, amistades, protecciones, etc.”²⁶

Otros investigadores franceses, como Jean-François Sirinelli privilegian, desde la perspectiva de Bourdieu la importancia de tres herramientas de investigación: lugares, medios y redes

²⁵ El 18 de julio de 2015 se presentó en México el libro *Josep Renau. Carteles de cine mexicano*, compilado por el sobrino del artista Carlos Renau García. Si bien Josep Renau conservó la nacionalidad mexicana, el vivió los últimos 25 años de su vida fuera de nuestro país.

²⁶ Bourdieu, Pierre. *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Taurus, Madrid, 2000.

(*–les lieux, les milieux et les réseaux–*) ya que, a decir del historiador francés, estas permiten optar por una aproximación a la vez geográfica, sociológica e ideológica. Y centran su reflexión en la estructuración del medio intelectual, su modo de funcionamiento, su relación con la política.

A través del trabajo editorial los pintores transterrados encontraron nuevos espacios creativos. Algunas publicaciones mexicanas de la época, como los periódicos *Hoy*, *El Nacional* y *El Popular*, dieron cabida en sus páginas a escritores y pintores del exilio, sin embargo, fue la revista *Romance*, fundada pocos meses después de la llegada de los exiliados a suelo mexicano a inicios de 1940, la que logró en una primera instancia la visibilidad de los artistas extranjeros y su primer acercamiento con los creadores nacionales. Los pintores e intelectuales que lograron situarse en nuevas posiciones en México fueron los que estaban relacionados con el llamado grupo Hora de España, surgido durante la reunión de Valencia de 1937 con el fin de realizar una publicación del mismo nombre, *Hora de España*, que funcionó como la cara intelectual y cultural de la Segunda República durante la guerra. Este “acomodo” de los pintores en las filas de las publicaciones periódicas de México se podría explicar debido a las redes intelectuales que formaron antes, durante y después de la Guerra Civil española, y que se fueron enriqueciendo, a pesar del conflicto armado y por el traslado geográfico del exilio que comprendió varios países. Aunado al grupo Hora de España, sus colaboradores y sus alianzas mexicanas se encuentra la visión y el compromiso para con el arte que tenían los exiliados, compromiso que plasmaron en diversos manifiestos artísticos donde dejaban en claro su filiación a la causa republicana y, bajo esta perspectiva, la función social y política que las expresiones artísticas deberían tener. Esta visión del arte también se manifestó en *Hora de España* y coincidió con la postura de algunas publicaciones mexicanas, como la revista *Taller*, dirigida por Octavio Paz. Lo anterior vendría acorde con el concepto relativo al capital social acuñado por Pierre Bourdieu al afirmar que “el capital social es el conjunto de recursos actuales o potenciales relacionados con la posesión de una *red durable de relaciones* más o menos institucionalizadas de entre-conocimiento y entre-reconocimiento; o, en otros términos, con la adhesión a un grupo”²⁷. Reforzando las ideas de Bourdieu habría que añadir dos cosas para ser tomadas en cuenta: primero, que en estos casos tanto el trabajo de pintores y escritores se dio en grupo y no de manera aislada, y; segundo, que este desarrollo grupal ocurrió casi siempre en un ámbito urbano.

²⁷ Bourdieu, Pierre, “Le capital social”, *Actes de la recherche en science sociales*, no. 31. Janvier 1980. p. 2.

En su texto “Place and culture-making: Geographic clumping in the emergence of artistic schools” publicado en la revista *Poetics* en 2005, Kathleen C. Oberlin y Thomas F. Gieryn afirman que “el trabajo creativo en las artes es indiscutiblemente colaborativo, a pesar del mito de que las pinturas son completamente formaciones originales que brotan autónomamente de la mente o alma del artista individual. La creación artística es una actividad colectiva”²⁸. En definitiva desde antes del estallido de la Guerra Civil Española los pintores provenientes del exilio español tuvieron que formar diversas agrupaciones para dar a conocer su trabajo, algunas de ellas incluso de carácter meramente político como la Sociedad de Artistas Ibéricos o los grupos que emergieron tras la firma de la “Ponencia Colectiva”, surgida en la reunión de Valencia en 1937, y publicada en las páginas de la revista *Hora de España*, destacando el caso del ya mencionado grupo formado en torno a la publicación. Muchas de estas agrupaciones fueron contrarias al *establishment* de su época y del país donde se encontraran ya fuera España, Francia o México.

Ya he señalado que los artistas *transterrados* se vieron en la necesidad de crear espacios subculturales, para ello retomaré la perspectiva que plantea Claude S. Fischer, quien afirma que una subcultura está formada por “un conjunto de creencias, valores, normas y costumbres modales asociados a un subsistema social relativamente distinto”²⁹, hay que destacar que dichas subculturas son propias de los espacios urbanos como lo era la Ciudad de México de inicios de los años cuarenta o el Madrid republicano de los años 30. Volviendo a los citados Oberlin y Gieryn me referiré a su concepto de “lugar” para hablar de la creación artística el cual definen como el conjunto de objetos materiales y sociales que se encuentran dentro de una determinada localización geográfica. Según los autores, a diferencia del “espacio” al que consideran abstracto, el lugar es un recurso disponible y dotado de significado, con sus cualidades materiales y sociales, los cuales figuran consecuentemente y hacen que el lugar de estructura a la vida social y cultural de quienes lo habitan. Los pintores exiliados llegaron a México con un importante capital cultural cosechado a través de las trayectorias que su participación en los campos político y artístico de su tiempo les habían trazado. No es azaroso que trataran de insertarse en el espacio artístico mexicano

²⁸ Oberlin, Kathleen C. y Thomas F. Gieryn “Place and culture-making: Geographic clumping in the emergence of artistic schools” en *Poetics*. 2005. p. 22.

²⁹ Fischer, Claude S. “Toward a Subcultural Theory of Urbanism” en *American Journal of Sociology* Vol. 80, No 6 (May, 1975). The University of Chicago Press. p. 1325.

ni que crearan publicaciones, galerías e instituciones propias y que esto ocurriera además en un espacio urbano. Retomando las ideas de Bourdieu, si bien la noción de capital cultural es aplicable a agentes particulares, dicho capital se puede determinar gracias a la movilización del agente al interior de un grupo, en ese sentido el capital cultural de los *transterrados* fue determinante no sólo para relacionarse con sus pares mexicanos, sino que también fue lo que les permitió insertarse en el “lugar” que la Ciudad de México representaba.

El espacio geográfico de la Ciudad de México que recibió al exilio español fue un ambiente propicio no sólo para el surgimiento de una agrupación de carácter subcultural donde los creadores *transterrados* pudieran lograr una suerte de identidad, sino que fue un motor para que sus propias instituciones entraran en contacto con las mexicanas ya existentes e incluso pudieran crear así nuevos espacios dedicados a la creación conjunta. En este sentido el suplemento cultural del diario *Novedades*, “México en la cultura”, fue idóneo para dar visibilidad e impulso tanto a los escritores como a los intelectuales y pintores provenientes del exilio. De estos últimos, tanto José Moreno Villa como Miguel Prieto y más tarde Vicente Rojo destacarían por sus aportes que dejarían la puerta abierta a nuevas formas de creación trascendentales para el devenir futuro de la cultura en México.

En este trabajo se hace un seguimiento de las trayectorias de dichos personajes a través de una revisión de sus diarios, correspondencia, artículos publicados, artículos de prensa de la época, así como su participación en eventos políticos, exposiciones, revistas, suplementos culturales y demás eventos. La selección de los personajes se debe a las características particulares que ofrecen para entender el movimiento de los *transterrados*. José Moreno Villa, cuyo movimiento se da a través de las relaciones políticas e intelectuales con los principales personajes de su época que facilitaron su llegada, lo que nos hablaría de una suerte de “diplomacia cultural”; Miguel Prieto, cuyo trabajo se da como militante desde la trinchera de guerra donde su actividad como jefe de propaganda le permitió no sólo desarrollar nuevas habilidades sino entrar en contacto con artistas y políticos; y Vicente Rojo, heredero natural de una tradición republicana y, por consiguiente, heredero también de la herencia mexicana gracias a su condición de *transterrado*.

A manera de hipótesis

Las dificultades para desarrollarse en el panorama de las artes plásticas mexicanas hicieron que la incursión de los pintores *transterrados* José Moreno Villa y Miguel Prieto se diera en ámbitos distintos a la pintura, pero no alejados de la creación. Debido a esta situación pudieron tener una mayor influencia en otras áreas como es el diseño gráfico, los suplementos culturales, el diseño editorial, y que más tarde influirían en lo que vendrían a convertirse en las nuevas corrientes artísticas de México. Si bien el movimiento de los pintores en el ámbito artístico se ve influenciado por varios factores como el político, particularmente por la relación arte-política imperante en México y su visión institucional, los movimientos sociales propios de nuestro país y la creciente presencia de otras formas de expresión y comunicación en el mundo, a mi parecer también la presencia de estos creadores *transterrados* tiene una marcada influencia en el devenir creativo y editorial del México de la segunda mitad del siglo XX. Una figura como Vicente Rojo es una suerte de puente entre varias generaciones de pintores, tanto mexicanos como españoles, que dieron paso a una nueva forma de hacer arte en México. ¿Es acaso Vicente Rojo la culminación de esta unión entre el exilio español y la nueva pintura mexicana?

La influencia de los pintores transterrados en *La Ruptura*

A pesar de que en los procesos históricos y culturales es difícil hablar de “rupturas” debido a la connotación abrupta que eso representa en un eje sincrónico, que está ligado al contexto de acción y a la definición de la situación dentro de un espacio dado y culturalmente marcado³⁰, “Ruptura” es el nombre con el que algunos estudiosos, entre ellos la crítica de arte Teresa del Conde, denominaron al conjunto de artistas mexicanos y extranjeros radicados en México, que en la década de los 50 comenzaron a reaccionar contra lo que percibían como

³⁰ El propio Vicente Rojo prefiere referirse a este movimiento artístico como “Apertura”.

los gastados y anquilosados valores de la Escuela Mexicana de Pintura.³¹ La *Ruptura* no es el primer intento por separarse de los valores del muralismo mexicano. Su primer antecedente lo podríamos señalar en 1929 cuando se fundó la revista *Contemporáneos*, que es considerada como el primer intento de oposición al nacionalismo cultural, específicamente con la política educativa y las concepciones estéticas propuestas en los planteamientos ideológicos de José Vasconcelos. En esta revista, que se proponía abrir lo que consideraban el cerrado ambiente mexicano a las corrientes internacionales, en ella colaboraban escritores como Jorge Cuesta, Xavier Villaurrutia, Jaime Torres Bodet, Salvador Novo, entre otros. Si bien sus intereses eran principalmente literarios, en la revista también se daban espacios a las Vanguardias de la pintura europea y se reproducían obras de muchos de los principales representantes como Picasso, Braque y De Chirico, así como de los mexicanos Manuel Rodríguez Lozano, Carlos Orozco Romero, Rufino Tamayo, Agustín Lazo, Julio Castellanos y del guatemalteco Carlos Mérida³².

La *Ruptura* encontró dos espacios en los que convergieron los jóvenes creadores, uno de ellos fue el propio suplemento “México en la cultura”, donde el joven pintor *transterrado* Vicente Rojo, otorgaba espacios a los nuevos pintores para que dieran a conocer su trabajo con ilustraciones. Incluso es “México en la cultura” la plataforma de una de las figuras más notables del movimiento: el pintor José Luis Cuevas, quien era ilustrador y columnista del mismo suplemento, fue en este espacio donde dio a conocer su manifiesto “La cortina del nopal”. Por otro lado, a falta de espacios para poder exhibir la nueva pintura mexicana, las corrientes contrarias al *establishment* se daban en espacios clandestinos, como también llegó a ocurrir en Europa. Uno de los primeros centros de reuniones donde los jóvenes escritores, poetas y pintores disidentes se reunieron fue la Galería *Prisse*, ubicada en la calle de Londres 163, en la Colonia Juárez de la Ciudad de México. La *Prisse* fue fundada en 1952 por los pintores Vlady y Alberto Gironella, entre otros. En este espacio se rechazaba la idea de un “arte social” y se promovía un arte basado en sus propias leyes; a estas reuniones acudían también escritores y pintores *transterrados* como Luis Rius, Arturo Souto y León Felipe. Cabe señalar que la *Prisse* fue atacada por Siqueiros y algunos miembros de la Escuela Mexicana

³¹ Feria Ma. Fernanda y Rosa Ma. Lince Campillo. *Arte y grupos de poder: el Muralismo y la Ruptura*. Estud. polít. (Méx.) no. 21 México sep./dic. 2010.

³² Eder, Rita. “La Ruptura con el muralismo y la pintura mexicana en los años cincuenta” en *Historia del Arte Mexicano*, SEP/INBA/Salvat, 1982.

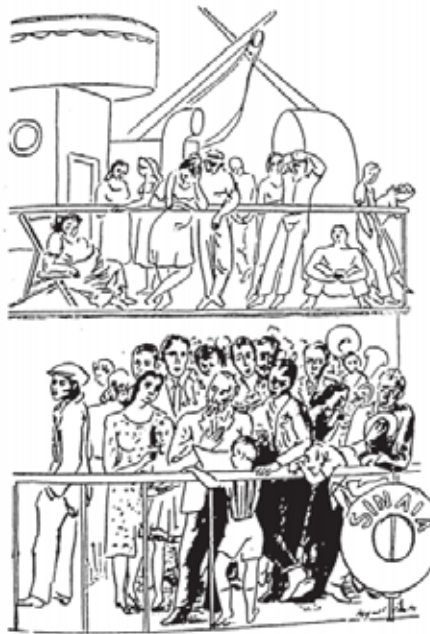
de Pintura, quienes la consideraban “como un centro indeseable donde se cultivaba el arte abstracto”³³. Tal vez debido a estas agresiones, cerró al año de haber iniciado sus actividades acusada alguna vez por Siqueiros de funcionar como agencia de la CIA, sin embargo, dio pie a que surgieran nuevas galerías donde los jóvenes pintores pudieran exponer su trabajo, lo que devendría más tarde en la *Ruptura*.

Preguntas:

- ¿Después de la migración española a México por qué son tan visibles los escritores españoles mientras que los pintores se diluyeron en el escenario nacional?
- ¿Son los pintores con trayectorias y redes más sólidas quienes pudieron abrirse paso a través del influjo de otras disciplinas como la literatura, el diseño gráfico y el trabajo editorial? Destacando entre ellos a José Moreno Villa, Miguel Prieto y Vicente Rojo.
- ¿Logra el influjo de los pintores *transterrados* colaborar en la construcción de una nueva identidad propia de una producción artística moderna y netamente mexicana alejada de las directrices impuestas por la Escuela de Pintura Mexicana?

CAPÍTULO 1

La gente que venía en los barcos: Lo que sería México y lo que no fue Francia: una posibilidad de continuidad lingüística y cultural



Dibujo del *Sinaia*. Miguel Prieto, 1939

La irrupción de la dictadura franquista generó movimientos en los sectores artísticos e intelectuales de España polarizando las posiciones de sus actores. Por un lado, estaban el grupo de intelectuales que apoyó al nuevo régimen y trató de legitimarlo a través de una serie de acciones y eventos culturales y artísticos emanados desde el poder y el nuevo orden político, y por el otro estaban los creadores que emigraron al lado de miles de españoles que buscaron refugio, primero en Francia y, posteriormente, en México, y desde ahí respondieron a los intentos de legitimar el franquismo a través del arte. La mediación específica de la situación política tuvo su impacto en la producción artística de los artistas españoles de la época, así como de sus pares en los países de habla hispana, ya fueran estos cercanos u opuestos a los círculos de poder. Esta situación trataré de explicarla a través de las palabras de Pierre Bourdieu, quien afirma que “las determinaciones externas nunca se ejercen directamente, sino sólo por conducto de las fuerzas y de las formas específicas del campo, después de haber sufrido una reestructuración tanto más importante cuanto más autónomo es el campo, cuanto más capaz es de imponer su lógica propia, es decir, el producto acumulado de su historia propia”.³⁴ En este sentido, los pintores *transterrados* fueron determinados por estas situaciones externas propias del exilio e influenciados por las condiciones de una migración que buscó un acomodo en un país vecino, Francia, y terminó al otro lado del mar, sin anticiparlo, en otro país con el cual los unía una historia e idioma común, el “transtierro” del que habla José Gaos.

³⁴ Bourdieu, Pierre. “El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método”, en *Criterios*, La Habana, nº 25-28, enero 1989-diciembre 1990, p. 20.

La situación generada por el ascenso al poder del general Francisco Franco fue de horror y desesperación para una buena parte del pueblo español, particularmente para aquellos que simpatizaban con la Segunda República, ya fuera como combatientes o de manera ideológica. Esta nueva realidad política generó la migración de miles de españoles, principalmente a Francia y a México, la primera por ser una frontera natural y, en el caso de nuestro país, gracias a la apertura del presidente Lázaro Cárdenas en 1939. Se ha dicho que el exilio español en México fue una suerte de “migración intelectual”, por la notoriedad que tuvieron muchos de los escritores y filósofos que llegaron con el exilio y su impacto en la cultura mexicana. Si bien el índice de alfabetismo entre los exiliados que llegaron a México era alto, el grueso del exilio no estaba conformado por intelectuales, pensadores, creadores, escritores o filósofos, al contrario, eran una mínima parte, ya que en su mayoría los inmigrantes eran trabajadores, ya fueran del campo o fabriles. Esto hace pensar que esa idea de migración intelectual” pudiera estar basada en una suerte de construcción del discurso oficial mexicano sobre las “bondades” y beneficios con los que México se nutriría con la llegada de los españoles. El presidente Lázaro Cárdenas apoyó al bando republicano durante la guerra civil con el envío de armas y pertrechos, por lo que el abrir las puertas al exilio fue un paso natural en su política exterior hacia España. Durante su mandato el propio presidente hizo énfasis en la importancia de la presencia española, una migración a la que calificó de “conveniente a nuestro país”³⁵, como él mismo lo señaló en su IV Informe de Gobierno. Otro aspecto a destacar es la creación de redes intelectuales alrededor de figuras importantes de las letras, la política y las artes para que los “beneficios” anunciados con la llegada de los españoles fueran evidentes o bien para que se diera la percepción de dicha conveniencia en las esferas diplomáticas, artísticas, intelectuales y entre los medios de comunicación mexicanos del momento, lo que dio como resultado una suerte de verdad construida desde el poder o más bien apuntalada, ya que no era del todo falso que entre los exiliados había gente de gran valía intelectual. Tal vez la figura más importante en estas relaciones sea el escritor y diplomático Alfonso Reyes cuya intervención y relaciones fueron claves para la creación de redes entre España y México, así como la consecuente creación de la Casa de España, que más tarde se convertiría en el Colegio de México, de la que Reyes fue presidente desde el momento de su fundación hasta el día de su muerte.

³⁵ Discurso del general Lázaro Cárdenas del Río, al abrir el Congreso sus sesiones ordinarias, el 1 de septiembre de 1940. 1 de septiembre de 1940.

En el caso específico de los pintores *transterrados* también es de llamar la atención las dificultades que tuvieron durante su difícil periplo a Francia como en su posterior salida rumbo a México. Si bien el exilio en territorio francés pasó por las desavenencias que eran comunes a todos los españoles: situaciones legales inciertas, campos de concentración, escasez de trabajo y de recursos, todo esto aunado a las complicaciones que acarreó la Segunda Guerra Mundial y la ocupación alemana, los pintores tuvieron además el ingrediente extra de tener poco trabajo a pesar de que su capacidad creativa se vio “beneficiada” de manera temática con las realidades conjuntas de la guerra y el exilio. El objetivo de muchos de los que cruzaron la frontera franco-española fue llegar a París por diversos motivos: lo que la “Ciudad luz” había representado para el arte durante los años 20 y 30 como un gran mercado del arte, y por lograr el encuentro de con uno de los pintores españoles más emblemático del siglo XX, simpatizante de la causa republicana: el malagueño Pablo Ruiz Picasso. Quienes lograban llegar a París encontrarían en la figura de Pablo Picasso un aliado y una suerte de líder, primero porque la fama del malagueño podría representar ayuda para conseguir trabajo y facilitar la situación legal y, después, por ser un fuerte opositor al régimen franquista desde la trinchera del arte del exilio. En el caso de los pintores que llegaron a México, ellos no encontraron los mismos problemas que aquellos que migraron a territorio francés (aunque algunos de ellos habían pasado por Francia en su camino a México) pero, a diferencia de quienes se quedaron en España, tampoco tenían una figura central que liderara los destinos de los pintores españoles *transterrados*. Es hasta el anuncio de la creación de la primera Bienal Hispanoamericana de Arte, impulsada por el régimen franquista, cuando los pintores *transterrados* pudieron formar un frente común con sus pares mexicanos para realizar acciones de protesta, y encontrar en ellos una fuerza lo suficientemente notable para que sus obras y sus palabras fueran conocidas desde México. Probablemente el ambiente diplomático del momento haría pensar en una suerte de “diplomacia cultural” hacia los intelectuales provenientes de la España Republicana. La inclusión de México a la Sociedad de Naciones a inicios de la década de los treinta hizo que las relaciones de nuestro país con Europa corrieran en dos sentidos. Por un lado, el apoyo a la naciente República Española y su posterior ayuda durante la Guerra Civil y, por otro el rechazo a los regímenes fascistas de Alemania e Italia. En este sentido, México tendría un papel preponderante en la región de América Latina como país líder del continente, pero también como puerta de entrada para muchas de las migraciones posteriores, no sólo para la española. Esta apertura del país le daría un nuevo giro a la posición de los artistas con respecto a la política

de su tiempo. De manera natural, los pintores *transterrados* simpatizaban con los ideales republicanos mismos que plasmaban tanto en obras como en acciones, por su parte la Escuela Mexicana de Pintura seguía los preceptos trazados por los ideales vasconcelistas emanados de la Revolución Mexicana y, atendiendo a la lógica política del gobierno del General Lázaro Cárdenas, el implante en México tendría que ser terso, cosa que no ocurrió. Fue hasta que estas mismas posturas políticas situaron a ambos grupos de pintores en el mismo bando en la relación política-arte, en que se dio la apertura para los creadores llegados de España.

La salida a Francia

Después de la derrota de la Segunda República española en 1939 a manos del general Francisco Franco, los simpatizantes con la causa republicana tuvieron la necesidad de emigrar a otros horizontes. El camino natural fue Francia debido a la frontera compartida y porque, en un inicio, el gobierno francés mostró cierta apertura para recibir a los refugiados españoles. Sin embargo, las condiciones sociales y de bienestar humano no fueron las idóneas para los migrantes pues a muchos de ellos se les mantuvo en campos de concentración. Otro factor a considerar para los emigrados españoles era el idioma. Muchos de los migrantes hablaban, aparte del español, su lengua natal, ya que entre los peninsulares que cruzaban la frontera con Francia se encontraba una gran cantidad de catalanes, vascos y gallegos, pero el idioma francés y el alemán que fue el más común en el país receptor, particularmente durante la ocupación nazi, les eran casi desconocidos. Menciono el elemento idiomático como una más de las barreras con las que se encontrarían los españoles emigrados porque, a decir de José Gaos, una de las motivaciones que encontraban la migración a México era la posibilidad de tener una continuidad lingüística y en gran parte cultural, lo cual les permitiría, en el caso de los artistas, proseguir y ampliar sus obras realizadas en España.³⁶ El fenómeno de la migración a Francia no era nuevo, incluso ya había antecedentes de que los españoles viajaran al país vecino en busca de mejores condiciones de vida, muchos de ellos trabajando como jornaleros o en los campos industriales del sureste en regiones como Aude,

³⁶ Página electrónica del Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, de la UNAM. <http://www.cialc.unam.mx/pensamientoycultura/biblioteca%20virtual/diccionario/transterrados.htm>

Hérault y Pyrénées-Orientales, gracias a esto a partir de la Primera Guerra Mundial se da una migración importante de españoles hacia Francia y la presencia española pasa de 106,000 a 255,000 residentes según los censos de 1911 y 1921³⁷. Aunque España no participó militarmente en dicha conflagración, si colaboró con mano de obra para cubrir los huecos que dejaban el campo y la industria de los países en guerra (según datos del demógrafo francés Georges Mauco, 150,000 españoles encontraron trabajo en la agricultura y 15,000 en la industria entre 1915 y 1918)³⁸. A partir de 1921 los españoles eran la tercera nacionalidad extranjera con presencia en suelo francés, solamente detrás de los italianos y los belgas (censo de 1921).

Durante la década de 1920 Francia estaba muy abierta a la inmigración debido al gran número de muertos y heridos que había dejado la guerra. En 1927 las leyes de migración francesas emitieron una “Ley de extranjería” que otorgaba la nacionalidad con tan sólo tres años de residencia. Sin embargo, la crisis económica mundial provocada tras el desplome de la Bolsa de Nueva York en Wall Street, en Estados Unidos, el 29 de octubre de 1929, dificultó la situación económica global, motivando que en Francia se cerrara esta apertura diplomática y, por este motivo, se decretó además cuotas para los extranjeros que laboraran en el territorio francés además de la exigencia de un “Carné del trabajador”. Este endurecimiento en las políticas migratorias logró la disminución del número de españoles en Francia, bajando de 352,000 a 254,000, entre 1931 y 1934. Otro de los elementos que gravitaron en dicha disminución fue la proclamación de la Segunda República el 14 abril de 1931 y las consecuentes promesas de reformas sociales que resultarían muy atractivas para que los jornaleros españoles pudieran volver a casa, particularmente la de acabar con los latifundios como lo proponía la Ley de Reforma Agraria de España de 1932³⁹. Las relaciones entre España y Francia se dificultaron por diversos sucesos consecutivos como la Guerra Civil española, la Segunda Guerra Mundial y el posterior cierre de fronteras impuesto por Francia al gobierno franquista entre 1946 y 1948. A partir de la Guerra Civil muchos jóvenes españoles regresaron a su país a combatir al lado del Ejérci-

³⁷ Lillo, Natacha. La migración española a Francia a lo largo del siglo XX, en *Un siglo de emigración española a Francia*. Ed. Grupo de comunicación de Galicia en el mundo. Col. Crónicas de la emigración. 2007.

³⁸ Mauco, Georges. *Les étrangers en France. Étude sur leur rôle dans l'activité économique*. París, Armand Colin. 1932.

³⁹ La Ley de Reforma Agraria de España de 1932, promulgada el 9 de septiembre, fue uno de los proyectos más ambiciosos de la Segunda República ya que proponía resolver la desigualdad social que imperante en el país. Sin embargo, su fracaso (particularmente debido a la lentitud del reparto que no cumplió con las expectativas) motivaría un enorme desencanto que provocaría una gran agitación social en los años 1933 y 1934.

to Republicano por lo que, cuando se dio la retirada en febrero de 1939, muchas familias emigradas en Francia dieron acogida a sus familiares y compatriotas, lo que trajo como consecuencia la creación de campos de concentración por parte del gobierno francés para “acoger” a los refugiados, los llamados “Campos de internamiento” de Argelès-sur-Mer, Saint-Cyprien y Barcarès en Pyrénées-Orientales, a los que se sumarían más tarde los de Gurs, Setpfonds, Riversaltes y Vernet d’Ariège. Entre todos estos campos de internamiento llegaron a estar encerrados casi 550,000 españoles en condiciones infrahumanas debido a que no disponían de instalaciones higiénicas, a que estaban contruidos prácticamente a la intemperie y a que muchos carecían de agua potable.⁴⁰ Esta situación se agravó con la ocupación de Francia por la Alemania nazi (mayo de 1940-diciembre de 1944), lo que sumó que, a las difíciles condiciones, existiera también un racionamiento aún más precario.

Migración española de artistas a Francia

La migración española a Francia en su conjunto debe de ser entendida como exilio debido a sus connotaciones políticas y al peligro que implicaba el regreso a España para los emigrados⁴¹. En lo que se refiere a los pintores que formaron parte de ella tuvo dos grupos de artistas plásticos muy definibles por sus condiciones político-sociales: el primero integrado por artistas que se encontraban reclusos en los campos de concentración y cuya producción artística contenía toda la carga simbólica y temática de las experiencias acumuladas en los muchos frentes de batalla de la guerra. “Los republicanos españoles, que habían aprendido que la cultura era la base de la libertad, y la razón de su lucha, se organizaron rápidamente y continuaron las actividades culturales que habían practicado en España. Se editaron algunas revistas en condiciones precarias, se formaron escuelas y hasta se celebraron exposiciones”⁴². El segundo grupo de artistas españoles radicados en Francia estaba formado por artistas reconocidos a nivel mundial y que habían destacado por su producción en ciudades como París

⁴⁰ Sánchez Sánchez, Juan, “Un relato de la guerra civil española y de los campos de concentración franceses”, in *Migraciones & Exilios: Cuadernos de la Asociación para el estudio de los exilios y migraciones ibéricas contemporáneas*, Nº. 6, 2005.

⁴¹ Alted, Alicia. *La voz de los vencidos. El exilio republicano de 1939*. Madrid, Aguilar, 2005.

⁴² Fernández Martínez, Dolores. Complejidad del exilio artístico en Francia, en *Migraciones y Exilios*, 6-2005. Ed. Asociación para el Estudio de los Exilios y Migraciones Ibéricas Contemporáneas (AEMIC).

y Toulouse a partir del inicio de la década de 1930. Esto nos da una idea de las distintas posiciones que ocupaban los artistas con respecto a la situación política, si bien en ambos grupos había simpatías republicanas, las experiencias y el capital adquirido por ambos grupos era diferente debido a sus trayectorias, pero compartían una visión del arte en común. Como señala Bourdieu, “el *campo de las posiciones* (que, en un universo tan poco institucionalizado como el campo literario o artístico, sólo se deja aprehender a través de las propiedades de sus ocupantes) y el *campo de las tomas de posición*, es decir, el conjunto estructurado de las manifestaciones de los agentes sociales comprometidos en el campo —obras literarias o artísticas, evidentemente, pero también actos y discursos políticos, manifiestos o polémicas, etc.—, son metodológicamente indisociables (esto contra la alternativa de la lectura interna de la obra y de la explicación mediante las condiciones sociales de su producción o de su consumo).”⁴³ En este sentido se puede entender la integración de un “frente común artístico” con una fuerte carga política e ideológica en contra no sólo de las posturas políticas del régimen franquista, sino de su concepción de lo que el arte español tendría que ser, como veremos más adelante con la implementación del Instituto de Cultura Hispano y las consecuentes “Bienales hispano-americanas de arte” que buscaban legitimar al régimen de Francisco Franco a través del arte.

Mucha de la producción de los artistas exiliados en los campos de internamiento se conserva gracias a la circulación de algunos folletines de producción in situ de los cuales aún quedan unos pocos ejemplares que fueron trabajados a mano o “editados” en máquina de escribir en los campos de Argelès-sur-Mer, Gurs, Barcarès Saint-Cyprien o incluso de Morand, en Argelia, aunque también se sabe que la actividad artística de los pintores no se limitó únicamente a la creación sino también a la exhibición. Existe el conocimiento de la existencia de un “Palacio de exposiciones” que fue inaugurado en Barcarès el 14 de mayo de 1939, un Salón de Bellas Artes en Argelès y una Barraca-Galería en Saint Cyprien, al tiempo que se organizaba una exposición en el campo de Gurs, donde se levantaron dos monumentos en barro: *España agonizando*, sobre la guerra civil, y *La última bomba*, dedicado a las víctimas de Guernica. Estas expresiones se repitieron con la creación de distintas obras artísticas que iban desde el pintar murales en iglesias hasta el hacer exposiciones apoyadas por artistas famosos radicados en Francia, como lo era Pablo Picasso. Un ejemplo de ella fue la exposición realizada en 1939 en la *Maison de la culture* con el fin de recoger

⁴³ Bourdieu, Pierre. Op cit.

fondos para los refugiados españoles.⁴⁴ Algunos de estos artistas dejaron testimonio de la difícil vida durante el exilio francés, quedan como testimonio los dibujos de Josep Bartolí (quien fue uno de los pintores *transterrados* que pudo llegar a México, donde estuvo entre 1942-1945. Entre las cosas que se conocen de él es que fue amante de Frida KHALO y también fundador de la galería *Prisse*) publicados en México en 1944 y que más tarde donaría al archivo histórico de la ciudad de Barcelona, la serie de dibujos realizada por Joseph Franch Clapers que donó en 1989 al Archivo Nacional de Cataluña donde se puede conocer la precariedad por la que atravesó durante su periplo francés, entre muchos otros. La lista se completa con nombres como Jesús Martí, Manolo Vicente, Antonio Rodríguez Luna (otro de los *transterrados* que llegó a México), José Fábregas, Jean Carrasco, Nicomedes Gómez, Nemesio Raposo, Clermont Ferrand, Gerardo Lizárraga (primer marido de Remedios Varo), Martí Vives, Pedro Flores, Javier Vilató (sobrino de Pablo Picasso), Orlando Pelayo, Antonio Alós, Rodolfo Fauria Gort, Manuel Camps Vicens, J. Fin, etc., pintores quienes huían de los horrores que representaba el franquismo y cruzaron la frontera para ir a parar al otro infierno que representó el encierro en territorio francés.⁴⁵ Estos pintores dieron testimonio de las carencias y los horrores vividos en los campos de concentración franceses, lo que muestra una evidente continuidad temática y técnica debido a las condiciones de precariedad en las que vivían. La gran mayoría de las obras son dibujos de pequeña escala y retratan la cruda realidad de los exiliados republicanos en sus cuatro años de asilo francés, una suerte de testimonio gráfico que podría ser considerado como una “pintura de historia” que hace recordar a muchos de los trabajos de los pintores expresionistas alemanes realizados durante su participación en el campo de batalla, como Otto Dix, o a la colección de grabados conocida como *Los desastres de la guerra*, realizada por Francisco Goya casi 150 años antes.

El otro grupo de pintores españoles radicados en Francia estaba integrado por creadores que habían emigrado años antes y formaron la llamada “Escuela de París” tales como, Joan Miró, Manuel Ángel Ortiz, Julio González y Óscar Domínguez y cuya cabeza más visible era Pablo Picasso, quien a la postre realizaría una de las obras más famosas y significativas con la temática de la Guerra Civil Española: el *Guernica*. El propio Picasso fue considerado uno de los polos más significativos de la resistencia contra el franquismo desde la trinchera

⁴⁴ Guillén, Mercedes. *Picasso*. Madrid, Siglo XXI, 1975. p. 35.

⁴⁵ Fernández Martínez, Dolores. Complejidad del exilio artístico en Francia, en *Migraciones y Exilios*, 6-2005. Ed. Asociación para el Estudio de los Exilios y Migraciones Ibéricos Contemporáneos (AEMIC).

artística, por ello los artistas que padecieron el encierro de los campos de concentración buscaron llegar a París y formar un frente alrededor de la figura de Picasso. Según escribió en su libro *Picasso* la militante republicana Mercedes Comaposada Guillén, donde relata las vivencias de los republicanos españoles al llegar a Francia y la vida alrededor del artista en aquellos años, acercarse a Pablo Picasso era cifrar las esperanzas de vida y continuidad artística para los artistas quienes la habían perdido. “Acercarse a Picasso era para los españoles el remedio supremo en aquella soledad, en aquella situación no sólo de abandono, de desprecio también. Una necesidad y a la vez un orgullo, su gran orgullo. No era extraño ante la desconfianza de esta pregunta: ‘¿español?’; -Sí, como Picasso. Español como él”⁴⁶. A pesar de la esperanza que representaba el arribo a París, la situación en la capital francesa no era sencilla. Además de la precariedad propia que vivían los emigrados españoles a ésta se le sumaba también las dificultades que acarreó la ocupación alemana, la escasez y el racionamiento y la difícil aceptación del arte de las Vanguardias entre la población y el mercado artístico quienes consideraban este tipo de expresiones como “arte degenerado”. Tampoco había un apoyo hegemónico por parte de los pintores de la Escuela de París a la causa republicana (como el caso de Óscar Domínguez o el propio Antoni Tapiés) aunque tampoco esto quiere decir que fueran necesariamente simpatizantes del régimen franquista (como sí ocurrió con varios pintores e intelectuales, como veremos más adelante), pero la gran mayoría de éstos sí eran afines, ya sea porque habrían participado en el frente de batalla o por lo que consideraban una simple congruencia política.

Picasso era miembro de la Junta de Cultura Española, creada en marzo de 1939 en París, bajo los auspicios de las embajadas de España y México con el fin de promover el arte de España y los trabajos de los artistas en el exilio⁴⁷, además contaba con un documento denominado *Carte de Séjour de Résident Privilegié* lo que le permitió hacer muchas acciones a favor de los artistas exiliados. Gracias a su enorme fama y prestigio era frecuente que lo invitaran a participar en exposiciones internacionales donde pudo promover la obra de sus connacionales. La primera exposición internacional que exhibió obras de la posguerra fue *El arte de la España republicana. Artistas españoles de la escuela de París*, realizada en Praga del 30 de enero al 23 de febrero de

⁴⁶ Guillén, M, op. cit. p. 37.

⁴⁷ Cabañas Bravo, Miguel. *Picasso y su ayuda a los artistas españoles de los campos de concentración franceses*. Congreso La Guerra Civil Española 1936 - 1939. Ed. Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales. España. 2006.

1946⁴⁸. El papel de Picasso como promotor del arte de los exiliados fue de suma importancia en el periodo comprendido entre 1951 y 1956 cuando el gobierno de Francisco Franco organizó tres grandes exposiciones artísticas (Madrid, La Habana y Barcelona), las llamadas “Bienales hispanoamericanas”, tratando de hacer un guiño por parte de la dictadura franquista a los artistas plásticos de España y del continente americano de habla hispana, para con ello ofrecer al mundo una imagen renovada del régimen. Las reacciones por parte de los artistas exiliados no se harían esperar ya que los bienales fueron objeto de sendas repulsas por la comunidad artística tanto de Francia como de México, encabezadas por Picasso en París y en Ciudad de México por el grupo de pintores integrado por Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y Rufino Tamayo. Cabe señalar que la relación entre Picasso y Rivera era añeja; ambos se conocieron cuando el guanajuatense fue a estudiar arte a París en 1911 y se encontraban frecuentemente en las reuniones del café *Lapin Agile* en Montparnasse donde se reunían con diversos artistas, promotores y escritores como Max Jacob, Gertrude Stein, Guillaume Apollinaire y Amadeo Modigliani, entre muchos otros famosos personajes de la vida bohemia parisina de principios de siglo XX.

Entre los pintores a los que Picasso ayudó en su paso por París se encontraban algunos de los que llegaron a México posteriormente en el barco *Sinaia* en 1939 como Ramón Gaya, Josep Renau (quien fue Director General de Bellas Artes en el periodo 1936-39, durante la Segunda República española y que nombró a Pablo Picasso como director del Museo del Prado, cargo que no llegó a ocupar) y Miguel Prieto, quien llegaría después en el barco *Veendam*. Estos tres pintores tendrían cierta influencia en las actividades artísticas de México y no sólo en las relacionadas con la pintura. Ramón Gaya se hizo amigo de los poetas Xavier Villaurrutia y Octavio Paz y colabora con algunos textos en las revistas *Taller* y *El hijo pródigo*; Josep Renau trabajó con David Alfaro Siqueiros, lo que le permitió convertirse en muralista, actividad que realizaría en Alemania Democrática por el resto de su vida; incluso llega a pintar el mural de “La Hispanidad” en el hoy extinto Casino de la Selva, en Cuernavaca, Morelos. Renau además trabajó también en la creación de carteles de promoción cinematográfica de manera muy significativa, llegando a elaborar más de 250 carteles. Por su parte, Miguel Prieto, quien ya había tenido participaciones relevantes en París en la Exposición Internacional de 1937, en México sumó a su carrera de pintor el oficio de diseñador gráfico, por el cual es más conocido

48 Uhrová, Olga, “Españoles en Praga. Primera exposición internacional de posguerra”, *Catálogo de la exposición Artistas españoles de París*. Praga, 1946.

en nuestro país, creando los diseños de los suplementos culturales del periódico *El Nacional* y “*México en la cultura*”, del diario *Novedades*, además de la *Revista de la Universidad de México* y ser director de la Oficina de Ediciones del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA).⁴⁹

La Junta de Cultura Española impulsó no sólo la llegada de escritores y pintores a territorio mexicano, sino que también promovió la creación de la Casa de la Cultura Española, creada en Ciudad de México en marzo de 1940 y la aparición de la revista *España peregrina*, en ese mismo año. Para la inauguración de la Casa de la Cultura Española se organizó una exposición de “Pintura del exilio”, donde se incluyeron obras de Pablo Picasso al lado de muchos de los pintores que habían vivido el periplo España-Francia-México, como consta en la invitación publicada en las páginas de la revista *Romance*: “Para celebrar la inauguración oficial de su casa –que lleva el nombre de Casa de la Cultura– la Junta de Cultura Española abrirá al público mexicano, el día 16 del mes actual, en sus salones de la calle Dinamarca, 80, una interesantísima exposición colectiva de pintura española moderna”.⁵⁰ Era tal el influjo de Pablo Picasso que, a pesar de la ausencia del pintor malagueño en México, la exposición incluyó una muestra monográfica de la obra del artista, la mayor que se había visto en el país hasta ese entonces.

México, una posibilidad de continuidad lingüística y cultural

Hablar de la migración española hacia México después de la derrota de la Segunda República en 1939 es un asunto a destacar por varios factores. México fue el único país latinoamericano en romper relaciones diplomáticas con el naciente gobierno de Francisco Franco (incluso el gobierno republicano español tuvo su embajada en México en el número 7 de la calle Londres, de la hoy denominada Zona Rosa, hasta la llegada de la democracia. El edificio aún existe, pero, por desgracia, es presa del abandono y se encuentra en ruinas e invadido), por otro lado, el Estado mexicano se convirtió en el organizador y promotor

⁴⁹ En este apartado de pintores no se incluye la figura de José Moreno Villa porque él no llegó a México vía Francia (a pesar de haber pasado por ese país) sino que lo hizo desde Estados Unidos. En 1937 llega a México y se integra al grupo de intelectuales que frecuentara en Montparnasse: Federico Cantú, Alfonso Reyes, Luis Cardoza Y Aragón, Renato Leduc.

⁵⁰ Revista *Romance* n° 4, México, 15-III-1940.

de un éxodo masivo de españoles que dotaba de cierto orden a un fenómeno social que, si bien era masivo y respondía a las lógicas propias de una migración que huye de la guerra, al final éste estaba motivado por la iniciativa de un gobierno nacional. El gobierno de México, encabezado por Lázaro Cárdenas, dotaba de ciertos privilegios a los migrantes a diferencia de lo ocurrido en otras latitudes como el caso ya mencionado de Francia. Según un análisis del Registro Nacional de Extranjeros (RNE) realizado por Clara E. Lida, México recibió a más de 17,800 refugiados españoles entre 1939 y 1950⁵¹, a los que se les dio facilidades para insertarse en el mundo laboral y profesional. Otro aspecto interesante de la migración fue el capital humano del cual México se vio beneficiado, ya que entre los españoles llegados a nuestro país había un altísimo índice de alfabetismo de más del 98%, lo que habla de una migración de élite que, de no ser por la difícil situación que propició la guerra civil y la posterior Guerra Mundial, no se habría visto en la necesidad de emigrar.

La simpatía de Lázaro Cárdenas con el Gobierno de la República Española no era ninguna novedad, como ya he señalado anteriormente, él mismo apoyó a la República quien le retribuyó con la recomendación de incluir a México en la Sociedad de Naciones. Incluso en tiempos de guerra apoyó a la causa con la venta de pertrechos y armas, actos que contaban con el respaldo de los poderes en el Congreso mexicano como consta la respuesta del diputado Luis Enrique Erro, presidente del Congreso General, a su Segundo Informe de Gobierno en 1936: “Vender pertrechos de guerra y prestar ayuda moral -incluso material- a un gobierno amigo, legítimamente constituido, está perfectamente ajustado a las normas de ética que presiden la vida de relación internacional. Obrar de otro modo equivaldría a conceder implícita beligerancia a una insurrección militar a todas luces contraria al sentir del pueblo de México”⁵² El acercamiento del gobierno mexicano con la República Española era una cuestión de Estado que se había mantenido como tal en el discurso oficial desde la llegada al poder de los republicanos, por ello es que el apoyo otorgado al exilio español en tiempos de dificultad puede ser considerado el paso natural a seguir por parte de la diplomacia mexicana. De hecho, las relaciones diplomáticas mantenidas con la España Republicana y con la Sociedad de Naciones fueron las dos principales esferas de las relaciones internacionales de México durante toda la década de los años treinta, tanto así que cuando un grupo de políticos revolucionarios solicitó a Cárdenas en 1936 que nuestro país se retirara de la Sociedad de Naciones,

⁵¹ Esta cifra contrasta con la de Gonzalo Torrente Ballester y es mucho menor a los 25 mil que él propone.

⁵² *Diario de los Debates de la Cámara de Diputados del Congreso de los Estados Unidos Mexicanos*. XXXVI Legislatura, Año III, Tomo IV, Núm. 2, martes 1º de septiembre de 1936.

la postura del presidente, ya que definió el ingreso de México a la sociedad con sede en Ginebra como “uno de los más brillantes triunfos diplomáticos de nuestra Cancillería”⁵³, por lo que hay que resaltar la postura que tenía el presidente tanto contra las posturas fascistas en Europa como con el creciente imperialismo en el continente, producto de la política exterior de Estados Unidos.

La situación que vivían los refugiados españoles en Francia era bien conocida por Lázaro Cárdenas, por ello el gobierno mexicano decidió admitir a un número ilimitado de españoles si las organizaciones republicanas en el destierro se comprometían a costear el transporte y contribuir a su instalación. El primero de los viajes fue organizado por el Servicio de Evacuación de Refugiados Españoles (SERE) y la organización mexicana, Comité Técnico de Ayuda a los Refugiados Españoles, y se consolidó con la emblemática llegada del buque el *Sinaia*, que atracó en el puerto de Veracruz el 13 de junio de 1939. En este barco venían un total de 1,800 personas. A este viaje se les sumarían el *Ipanema* (7 de julio con 998 personas), el *Mexique* (27 de julio de 1939 con 2.200 personas), el *Flandra*, con (273 personas el 7 de noviembre de 1939), *Nyassa II* (22 de mayo de 1942 con 863 personas) y *Serpa Pinto II* (1 de octubre de 1942, este último con sólo 36 personas)⁵⁴. Es de llamar la atención que, siendo esta migración en su mayoría de trabajadores del campo, obreros y artesanos, el discurso oficial acabara resaltando como su principal característica que se trataba de un éxodo de gente preparada y culta.⁵⁵

En su VI Informe de gobierno, el 1º de septiembre de 1940, Lázaro Cárdenas se expresaba así de la migración española:

“Cree el Gobierno que una inmigración de esta naturaleza es conveniente a nuestro país. La escasa población de éste, que tan próximo se encuentra a otros países exuberantes, obliga a reforzarla atrayendo a la vida nacional para internarse en ella precisamente a los elementos hispánicos que mezclados en otro tiempo con los naturales del país, constituyeron la base de nuestra nacionalidad.”⁵⁶

⁵³ Cárdenas agregaba que los que apoyaban la propuesta de separarse de la Sociedad de Naciones “sirven, quizá inconscientemente, a los intereses de quien resulta beneficiado: el imperialismo”. Cárdenas, Lázaro. *Obras I. Apuntes 1913-1940*, México, Programa Editorial de la Coordinación de Humanidades UNAM, 1987, p. 350, entrada de fecha 31 de mayo de 1936.

⁵⁴ Rubio, Javier. *La emigración de la guerra civil de 1936-1939. Historia del éxodo que se produce con el fin de la II República española*, Madrid, Librería Editorial San Martín, 3 vols.

⁵⁵ Lida, Clara E. *Caleidoscopio del exilio. Actores, memoria, identidades*. El colegio de México, 2009.

⁵⁶ *Diario de los Debates de la Cámara de Diputados del Congreso de los Estados Unidos Mexicanos*. XXXVIII Legislatura, Año I, Tomo I, Núm. 7, domingo 1º de septiembre de 1940.

Esta iniciativa de Cárdenas fue una constante durante su gobierno como lo muestran las cartas escritas a sus ministros en los distintos países europeos. En julio de 1940 el presidente Lázaro Cárdenas envía la siguiente misiva a Luis I. Rodríguez, ministro plenipotenciario de México en Francia:

“Con carácter te manifiestes usted (sic) al gobierno francés que México está dispuesto a acoger a todos los refugiados españoles de ambos sexos residentes en Francia. Diga usted que este gobierno está tomando medidas conducentes para llevar a la práctica esta resolución en el menor tiempo posible. Si el gobierno francés acepta en principio nuestra idea, expresará usted que desde el momento de su aceptación todos los refugiados españoles quedarán bajo la protección del pabellón mexicano. Asimismo, de aceptar el gobierno francés sugiera usted forma práctica para realizar propósitos en la inteligencia de que en atención a las circunstancias nos dirigimos al gobierno alemán e italiano comunicándole nuestro deseo. Conteste urgentemente. Presidente Cárdenas”.⁵⁷

El pensamiento cardenista con respecto a los beneficios que acarrearía la presencia de españoles en México encontró eco en los propios exiliados, como es el caso del término “transterrado” que se ha utilizado en esta investigación. Como se ha dicho con anterioridad, el filósofo José Gaos⁵⁸ (1900-1969) acuñó término transterrado (en lugar de “exiliado”) para definir al español emigrado por la Guerra Civil Española tras la derrota de la Segunda República y que consideraba a México como su casa y extensión de su país natal debido a las similitudes culturales y a la facilidad de adaptación que representaba compartir el idioma español. El significado de este neologismo sugiere un hecho preciso: “los españoles encuentran en México una continuidad lingüística y en gran parte cultural, lo cual les permite proseguir y ampliar sus obras realizadas en España. México se constituye en la ‘extensión’ y el ‘destino’ de la patria misma, para denominarse empatriados”⁵⁹. Esta afirmación hecha por Gaos cobraba particular peso si nos referimos a creadores, pensadores y artistas. En su obra *Filosofía de la filosofía*, escribió: “México salvó la vida intelectual, que para el intelectual es la vida pura y simplemen-

⁵⁷ Misión de Luis I. Rodríguez en Francia. la protección de los refugiados españoles, julio a diciembre de 1940. El Colegio de México. México 2000. Pág. 3.

⁵⁸ Valero, Aurelia. *José Gaos en México: una biografía intelectual, 1938-1969*. COLMEX, 2015.

⁵⁹ Página electrónica del Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, de la UNAM (sin autor).

te, de los numerosos intelectuales españoles que se sabe”⁶⁰. Lo dicho por Gaos sonaría algo más que una sentencia ya que, tras su llegada a México en 1938, el filósofo prometió no volver a España hasta que no cayera el régimen de Francisco Franco y como la dictadura duraría 35 años más, Gaos tuvo que desarrollar su vida intelectual en el país que desde ese entonces sería su nueva patria. En México creó el *Seminario para el estudio del pensamiento en los países de lengua española*, con el propósito de conocer la historia del pensamiento de Hispanoamérica, donde comenzó a estudiar la obra de Samuel Ramos, José Vasconcelos y Alfonso Reyes. Para Gaos, el acercamiento entre los refugiados republicanos y el pueblo mexicano sacó a la luz muchos de los aspectos hispánicos que se encontraban ocultos en la idiosincrasia mexicana. Pero la misma condición hispánica de nuestro país jugó un papel determinante en este proceso integrador. Según el filósofo de Gijón, esta nueva llegada de españoles al territorio mexicano suponía una suerte de nuevo descubrimiento de América, pero no desde el punto de vista de la confrontación, sino del acercamiento por ambas partes. “...Por fortuna, lo que hay de español en esta América nos ha permitido conciliar la reivindicación de los valores españoles y la fidelidad a ellos con la adhesión a los americanos”⁶¹. José Gaos, junto con otros españoles también *transterrados*, fue fundador de la “Casa de España en México”, que a la postre se convertiría en el Colegio de México y semillero de muchos investigadores y estudiosos. Aunque habría que reconocer el aporte que otorga el término “transterrado” para definir las características propias de este implante, en el caso de muchos de los pintores el *transtierro* no se dio de manera natural, como veremos más adelante, debido a que los caminos que transita el arte y la política pueden ser afines, pero no necesariamente congruentes en todos los sentidos, como se demostrará en los capítulos posteriores de esta investigación.

La creación de la Casa de España sería una suerte de refugio para muchos de los creadores emigrados y a la postre se convertiría en una de las instituciones más importantes para entender las relaciones culturales entre ambos países. En marzo de 1939 Lázaro Cárdenas inauguró la Casa de España y nombró a Alfonso Reyes presidente de la misma. El primer patronato lo integraron Eduardo Villaseñor, subsecretario de Hacienda, en representación del Gobierno; Gustavo Baz, rector de la Universidad Nacional; Enrique Arreguín, de la Secretaría de Educación Pública, y Daniel Cosío Villegas, como secretario del patronato y de la Casa,

⁶⁰ Gaos, José. “Prólogo a: Filosofía de la filosofía” en *Obras completas*, volumen VII. Instituto de investigaciones filológicas. (Nueva Biblioteca Mexicana, 88; UNAM, 2003).

⁶¹ Zea, Leopoldo. *Gaos el transterrado*. Facultad de Filosofía y Letras. UNAM. 2004.

y segundo hombre en importancia en las decisiones de la Casa. La selección de personajes del perfil de Alfonso Reyes y Daniel Cosío Villegas como apoyo a los creadores e intelectuales españoles fue clave para el desarrollo del trabajo de los mismos. Reyes sería presidente de este centro cultural hasta el día de su muerte ocurrida el 27 de diciembre de 1959, tomando el cargo Cosío Villegas por un periodo de tres años comprendidos entre enero de 1960 y enero de 1963.

La figura de Alfonso Reyes resulta paradigmática y trascendental para la apertura hacia España. Es acaso Reyes el primer intelectual en reconocer la importancia de la cultura española en el imaginario social mexicano. Los años que Reyes vivió en España (1914-1924) fueron determinantes, ya que en este periodo estableció importantes redes intelectuales con escritores y pensadores de varias generaciones como la del 98 (Azorín y Valle-Inclán), la del 14 (José Ortega y Gasset) y la del 27 (Juan Ramón Jiménez). A pesar de que en un inicio la calidad migratoria de Reyes fue de exiliado político (su padre Bernardo Reyes había sido ministro de Guerra con Porfirio Díaz), en 1920 es integrado al servicio diplomático del nuevo gobierno mexicano, lo que le permitió permanecer en Madrid y ampliar sus redes en el campo político. Desde esta nueva posición de privilegio pudo patrocinar, con Joaquín Díez-Canedo y Juan Ramón Jiménez, la revista *Índice*, y con José Moreno Villa la colección *Cuadernos Literarios*⁶². Desde su nueva condición como funcionario del gobierno mexicano, Alfonso Reyes pudo combinar sus labores diplomáticas con las literarias colaborando con varias revistas de sus pares españoles como *La Pluma*, de Manuel Azaña y Cipriano Rivas Cherif y la *Revista de Occidente*. Incluso por invitación de Azorín fue miembro del “Club Góngora” y la “Sociedad de amigos de Lope”; se podría decir que dichas relaciones de Reyes y su trabajo en el servicio exterior mexicano lo convirtieron en una suerte de embajador de las letras y las artes españolas a inicios del siglo XX por lo que, debido a sus buenos oficios y a la participación para facilitar el éxodo español a México y el consecuente nombramiento al frente de la Casa España podrían considerarse un paso natural. Algunos de los nombres de pintores que veremos más adelante, como José Moreno Villa y Miguel Prieto fueron activos participantes de los trabajos del nuevo centro cultural. A decir de Javier García Diego, “Para Alfonso Reyes, fundar y dirigir la Casa de España, y luego su sucedáneo, El Colegio de México, fue una oportunidad que le obsequió el destino para poder pagar una deuda moral que había venido arrastrando por más de veinte años”⁶³.

⁶² Garcíadiago, Javier. “España y el exilio republicano”, en *Alfonso Reyes, una mirada a su entorno*. Centro Virtual Cervantes.

⁶³ Idem.

La gente que venía en los barcos:

Mucho se ha hablado del grupo de españoles llegados a México provenientes de la Guerra Civil como una migración con un alto índice de alfabetismo, incluso se le ha denominado como una “migración intelectual” debido a las figuras trascendentales que nutrieron muchos de los ámbitos culturales y artísticos de nuestro país. Una primera aproximación de Gonzalo Torrente Ballester, revela que entre los grupos de emigrados había un bajísimo índice de analfabetismo, tomando como ejemplo un recuento de las personas que venían en los primeros barcos: *Sinaia* con 1,599 refugiados 1.1%; *Ipanema* con 994, 0.8%; y *Mexique* con 2,067, 2,3%⁶⁴. Sin embargo, un recuento posterior realizado por Dolores Pla Brugat da números mucho más precisos e indica que entre las migraciones que llegaron el verano de 1939 en esos tres barcos había un total de 2,432 individuos. De estos, el 22.16% se dedicaba a actividades agropecuarias, mineras y pesqueras; un 29.07% pertenecía a la industria manufacturera y un 48.77% al denominado sector terciario. “En este último destacaban, sobre todo, profesionales, intelectuales, artistas, mujeres y hombres dedicados a la educación y a las comunicaciones y transportes; en este sector, poco más del 10% lo ocupaban personas dedicadas al comercio, empleados, estudiantes, militares y otros”⁶⁵. De este grupo, según los datos obtenidos por Clara E. Lida en el Registro Nacional de Extranjeros (RNE), durante el periodo 1939-1950 sólo 16 personas habrían declarado ser escritores o artistas, es decir apenas el 0.9% de los inmigrantes incluidos en el registro.

Como ya he comentado, son muchos los nombres de los españoles destacados que vinieron en el exilio de la Guerra Civil, las listas de autores y pintores provenientes del exilio español que se conocen es de llamar la atención ya que en éstas aparecen muchos más nombres con estas ocupaciones que los que están registrados el RNE. Por ejemplo, en noviembre de 1979 el Museo de San Carlos realizó una exposición sobre la obra plástica del exilio español en México, registrando un total de 61 artistas⁶⁶. Miguel Cabañas Bravo comenta que la exposición del Museo de San Carlos “más confirmaba una nómina de artistas, que avanzaba sobre la aportación compiladora

⁶⁴ Torrente Ballester, Gonzalo. *Panorama de la literatura española contemporánea*. 1956.

⁶⁵ Lida, Clara E. *Caleidoscopio del exilio. Actores, memoria, identidades*. El Colegio de México, 2009.

⁶⁶ Gamboa, Fernando y Ulacia, Manuel (texto): *Obra Plástica del Exilio Español en México. 50 Aniversario del Exilio Español (1939-1989)*. Exposición Presentada por el Ateneo Español de México, México D.F., Museo de San Carlos, sep.-oct. 1989.

que había supuesto la muestra presentada diez años antes en el mismo museo”⁶⁷. Es probable que la diferencia entre el número de pintores (y escritores) en relación al recuento realizado por el RNE se deba a que muchos de ellos no declararon su ocupación principal o bien nombraron alguna otra como podría ser actividades relacionadas con la educación o las simplemente denominadas como actividades “profesionales”; en dicho registro aparecen 73 y 88 personas con esas ocupaciones respectivamente. Otro de los motivos es que muchos de los pintores llegados a México lo hicieron a edad temprana (tal es el caso de Vicente Rojo) y su formación artística y profesional la hicieron en nuestro país. El propio Cabañas Bravo distingue estos dos grupos de pintores:

“La primera generación agrupa a los artistas ya formados que continuaron haciendo una obra madura (en la que el nuevo país sólo influyó superficialmente), como al conjunto, más flexible y numeroso, de los que se hallaban en formación o abiertos a nuevas experiencias, que afianzaron su obra en México. Adultos todos, el bagaje que traían unos y otros de España y, en especial, la experiencia del conflicto bélico y la emigración, fueron en general más determinantes en su producción que la influencia mexicana. Conforman esta –llamemos la– generación madura, una larga lista de artistas, entre quienes podemos destacar, a modo indicativo a Arteta, Bardasano, Antonio Ballester, Candela, Climent, García Maroto, Fernández Balbuena, Gaya, Moreno Villa, Miguel Prieto, José (sic) Renau, Rodríguez Luna, Cristóbal Ruiz, Souto o Remedios Varo.”

“A la segunda generación se adscriben los que llegaron muy jóvenes y terminaron haciéndose artistas en México. Más receptivos, fueron integradores de la herencia española y familia con su vivencia mexicana. Así, por lo común, su obra tiene un aspecto más desarraigado e internacional que la de sus predecesores y escoge temas, problemáticas o referencias particulares que suelen ser elevados a símbolos de ámbito generalizado e intemporal. Igualmente nutrida, esta joven generación –o generación hispanoamericana, como se ha llamado en el caso de los poetas y narradores– podríamos resaltar a Inocencio Burgos, M^a Luisa Martín, Benito Messeguer, Moreno Capdevila, Marta Palau, Antonio Peláez, Peyrí, Vicente Rojo o Lucinda Urrusti”⁶⁸.

⁶⁷ Cabañas Bravo, Miguel. *El artista del exilio español de 1939 en México. Estudio del tema desde 1975*. ARCHIVO ESPAÑOL DE ARTE, LXXI, 284 OCTUBRE-DICIEMBRE 1998.

⁶⁸ Cabañas Bravo, Miguel. *El exilio en el arte español del siglo XX. De las problemáticas generales de la emigración a las específicas de la segunda generación de artistas del exilio republicano*. Departamento de historia del arte del CSIC. Madrid, 2001.

Hay otro de los rubros de la enumeración realizada por Lida que llaman la atención y es el de “estudiantes” con 158 miembros (8.88% del total registrado por el RNE). Es probable que muchos de los pintores jóvenes llegados a México se hubieran registrado como estudiantes de alguna disciplina o algún grado de institución medio o superior⁶⁹. Hay que tomar en cuenta que en los años 30 la población española era esencialmente agrícola como constan los siguientes datos: “en 1930 la agricultura ocupaba el 45,51% de la población económicamente activa, la industria el 26,51% y los servicios el 27,98%. En 1940 el impacto de la guerra hizo que las cifras cambiaran a: agricultura 50,52%, industria 22,13% y servicios 27,25%.”⁷⁰ En ese sentido el número de escritores y pintores que se conocen en nuestro país, no sólo es muy alto, sino que es de destacar sus aportes por lo que la idea inicial de una migración “conveniente” e incluso de élite motivada por el gobierno mexicano y alentada por una “diplomacia cultural” no es del todo descabellada.

Situación política en España y su relación con el arte

Existe un libro llamado *Los últimos 476 días de Franco* (Ed. Planeta, 1980) cuyo autor, Vicente Pozuelo Escudero, fue el médico de cabecera del dictador. En éste se incluyen algunos fragmentos de las memorias de Franco además de una serie de ocho reproducciones a color de lienzos realizados por el “generalísimo” quien tuvo cierto coqueteo por incursionar en la pintura entre las décadas de 1940 y 1950. Lo anterior revelaría cierta simpatía por parte de Francisco Franco hacia las artes plásticas no sólo como una forma de legitimar su gobierno sino también como una pasión personal. Una vez finalizada la guerra algunos artistas españoles se dieron la tarea de pintar retratos de Franco. Los más conocidos son Gabriel Morcillo, Enrique Segura y Fernando Álvarez de Sotomayor. Este último incluso fue dos veces director del Museo del Prado destacando la segunda de ellas que ocupó el cargo después de la derrota de la República en 1939 hasta su muerte en 1960 y que, además, fue el maestro de pintura de

⁶⁹ Según Clara E. Lida haciendo una comparación con los refugiados llegados entre 1939 y 1945, los españoles llegados entre 1945 y 1950 fueron menos capacitados y escolarizados³⁷. Y de acuerdo a las ocupaciones que declararon, 9,54% estaban ocupados en el sector primario, 9,96% en el sector secundario, al sector terciario pertenecían 32,54% (12,77% a actividades comerciales y financieras) y 47,96 tienen actividades no remuneradas, de las cuáles las más importantes eran hogar con 34,64% y estudiantes con 11,08%.

⁷⁰ Tamames R. *La República. La era de Franco*, Alianza Editorial-Alfaguara, Madrid: 1973, p. 410.

Franco. Por ello podemos deducir que, además del interés del dictador en la pintura, también había un grupo de artistas que se vio beneficiado con la llegada del dictador y lo acompañó en diversos proyectos culturales que buscaban legitimar el nuevo gobierno golpista.

Lo anterior nos deja claro que había artistas que apoyaban a Franco y que incluso se vieron beneficiados por las nuevas políticas del régimen para legitimarse a través del arte, la divulgación artística y el apuntalamiento ideológico y filosófico a través de lo que se denominaba como “cultura hispana”. Uno de los principales precursores del arte en la época franquista fue el filósofo Eugenio d’Ors y Rovirá, quien era miembro de la Real Academia Española y representante de España en el Instituto Internacional de Cooperación Intelectual con sede en París, Francia. D’Ors fue un gran conocedor y promotor de arte: entre sus libros destacan: *Tres horas en el Museo del Prado* (1922), *La vida de Goya* (1928), *Paul Cézanne* (1930), *Pablo Picasso* (1930), *Du Baroque* (1935), por mencionar algunos. Fue durante una estancia en París que es sorprendido por la Guerra Civil. Simpatizante de Franco (incluso sus tres hijos combatieron del lado del dictador), en 1938, cuando se instauró el Primer Gobierno Nacional de España (1938-1939) participó en la creación del Instituto de España (organismo que integró las academias españolas de investigación y divulgación cultural, científica y artística) por instrucciones del ministro de Educación y Cultura, Pedro Sainz Rodríguez, y del que fue nombrado secretario perpetuo. D’Ors también fue nombrado Jefe Nacional de Bellas Artes, esto con el fin de recuperar los tesoros artísticos que habían sido exportados por el anterior gobierno de la República durante la guerra.

Eugenio d’Ors y Rovirá fue el artífice de crear un ambiente artístico afín al régimen de Franco, pero que tuviera un aire de apertura hacia las nuevas tendencias artísticas imperantes en Europa, particularmente las Vanguardias, por lo que desarrolló bajo el auspicio del gobierno, varias actividades culturales como el “Salón de los Once” y la “Academia Breve de Crítica de Arte, 1941-1954”, entre otros, con el fin de mostrar una cara más moderna y fresca del franquismo. “Había que demostrar al mundo que el Alzamiento no había sido sólo una sublevación de militares, moros, banqueros y clérigos, sino que también habían intervenido intelectuales y personas civiles de muy diversas procedencias. Sin embargo, y a pesar de algunos tímidos esfuerzos, no se llegó a emprender el camino hacia esa cultura asuntiva (sic) y superadora”⁷¹. En 1938 forma un grupo de artistas (seis pintores y cua-

⁷¹ Laín Entralgo, Pedro. *Descargo de Conciencia (1930-1960)*, Barcelona, Barral, 1976.

tro escultores) para que represente a España en la “XXI Exposición Internacional de Arte de Venecia”. De esta discreta exposición destacaba el pintor Ignacio Zuloaga, quien fue galardonado con el “Gran Premio Benito Mussolini”. “En esta exposición, Zuloaga presentó una obra en la que ya se observa su partidismo: el retrato de Wenceslao Alonso, el carlista más viejo de la guerra”⁷². Otros participantes de la Bienal Veneciana fueron los escultores Quintín de Torre y Enrique Pérez Comendador; los pintores Pere Pruna Ocerans y Josep de Togores i Llach, José Aguiar —uno de los primeros retratistas de Franco— y Gustavo de Maeztu y Whitney, este último hermano del escritor Ramiro de Maeztu quien fue fusilado por el bando republicano el 29 de octubre de 1936. El grupo lo completaban el pintor portugués Lino Antonio da Conceição y el escultor uruguayo Pablo Mañé. Otra de las importantes iniciativas de d’Ors fue la creación de la “Academia breve de crítica de arte” para promover las actividades artísticas de España durante el régimen franquista en donde se buscaba mostrar la misma imagen fresca con una visión de apertura hacia el arte moderno. Esta iniciativa la llevo a cabo después de ser cesado como secretario perpetuo del Instituto España en 1942, el objetivo principal era celebrar anualmente una exposición pictórica en la cual debían exponer once artistas, el llamado “Salón de los Once”. Lo objetivos de la “Academia Breve de crítica de arte” quedaban de manifiesto en su proclama fundacional: “Es urgente poner término a la vergüenza a cuyo tenor el público de Madrid, el de casi toda España y aún sus críticos militantes, se encuentran ayunos de conocer una sola página del arte contemporáneo universal”⁷³. Dicho proyecto guardó el número “once” como su base: once académicos, once “amigos” o patrocinadores y once artistas invitados en cada una de sus ediciones. “El éxito de los primeros “Salones” llevó a la “Academia Breve” a emprender una nueva iniciativa, la de las “Exposiciones Antológicas”, en las que debían exponerse once únicas obras, seleccionadas como las mejores entre las expuestas durante el año en las Galerías de Arte de Madrid. Esta iniciativa pudo asimismo mantenerse hasta la muerte de Eugenio d’Ors, tras nueve Exposiciones Antológicas, entre los años 1945 y 1953, de ellas destaca la “Séptima” que se realizaría

⁷² Novo González, Javier. Ignacio Zuloaga y su utilización por el Franquismo, en *Ondare: cuadernos de artes plásticas y monumentales*, ISSN 1137-4403, Nº. 25, 2005 (Ejemplar dedicado a: Revisión del arte vasco entre 1939-1975).

⁷³ “La ‘Academia Breve de Crítica de Arte’”, Catálogo, Academia Breve de Crítica de Arte, *Isidro Nonell (1873-1911). Primera Exposición*, Galerías Biosca, Madrid, [1942], s.p.; recogido, con el título «Proclama de la ‘Academia Breve de Crítica de Arte’», en E. d’Ors, *Mis Salones*, 1ª ed., 1945.

en el año 1951, y se identificó con el “Octavo Salón de los Once”⁷⁴. Se llevaron a cabo un total de “Salones” y nueve “Exposiciones Antológicas” entre el 12 de mayo de 1942 y el 25 de septiembre de 1954, además de una “Última Exposición” en 1955 a manera de homenaje póstumo a d’Ors, y celebrada en la Dirección General de Bellas Artes. Lo que nos habla de un serio promotor de arte muy comprometido con la causa de Francisco Franco.

Es de llamar de atención la postura de Eugenio d’Ors y Rovirá en favor de un arte emergido desde el régimen porque, antes de la guerra, él fue también muy cercano a muchos pintores republicanos, entre ellos Pablo Picasso sobre quien escribió en repetidas ocasiones y también fueron colaboradores cercanos. En su libro, *Pablo Picasso* (Acantilado, 2001), el intelectual catalán hace gala de su cercanía y admiración por el pintor malagueño. El libro comienza con una definición sobre la persona y la obra del artista a partir del año de 1930, habla de Pablo Picasso como el futuro de la pintura más allá de la pintura española, “Picasso será el ágil matador, encargado de dar la estocada de muerte al toro del “nacionalismo artístico”⁷⁵. En la segunda parte del libro se trata de una carta abierta que lleva por título “Cinco años después”, es decir, en 1935, donde hace una loa al pintor y recuerda la juventud compartida con él en Barcelona y le insta a crear una obra maestra. Las palabras de D’Ors serían premonitorias porque dos años después, en junio de 1937, en plena Guerra Civil Española, Pablo Picasso daría a conocer El Guernica, acaso su obra maestra más conocida donde denunciaría el bombardeo sufrido en el pueblo vasco del mismo nombre en abril de ese mismo año, más que hablar del bombardeo habla de los horrores de la guerra. Es famosa la anécdota sobre un oficial nazi que entró al estudio del artista en París cuando la ocupación alemana a Francia y al mirar el cuadro le preguntó a Picasso, “¿Fue usted el que hizo eso?”, “no, fueron ustedes”, respondió Picasso. Lo cierto es que la obra maestra a la que aludía D’Ors pondría a ambos personajes en los dos lados opuestos de la moneda de la política española y, por ende, de sus posturas sobre el arte, incluso entendido éste como distintas concepciones de nacionalismo: por un lado encontramos a un D’Ors que apoya una idea de “arte hispánico” legitimador de un régimen y por otra la propuesta de una pintura universal que habla de los horrores de la Guerra Civil Española a manos de ese mismo régimen que busca ser legitimado. En el tercer apartado del libro, “Quince años después”, D’Ors le reclama a Picasso su postura. “Bien, se

⁷⁴ D’Ors, Pía. Eugenio d’Ors, vida y obra. Página de la Universidad de Navarra. Última actualización: 20 de septiembre de 2006.

⁷⁵ D’Ors, Eugenio. *Pablo Picasso*. Acantilado. Barcelona 2001. p. 46.

deja entender, puesto que usamos este lenguaje, que no fijaremos nuestro coloquio el tanto de culpa que haya incurrido Picasso por el hecho de tomar tal o cual actitud política en relación con los conflictos de España”⁷⁶, en clara alusión a su apoyo al bando republicano. En el texto, escrito el 1946, D’Ors reclama al malagueño “¿y esas obras maestras, esos logros supremos que esperábamos, dónde están”, argumentando que la hora del juicio supremo de la historia se aproxima y que la obra del artista, aludiendo a Picasso, no se puede quedar en lo meramente histórico o anecdótico, que para que el arte se pueda convertir en universal tendría que alcanzar lo canónico. Es clara esta actitud reprobatoria de D’Ors sobre la concepción de la función social y política del arte y de la toma de posiciones contraria a Pablo Picasso, como lo sería por consiguiente a la de todos los artistas que simpatizaran con los ideales de la Segunda República Española, actitud oficial y oficialista la de D’Ors que quedaría de manifiesto no sólo las instituciones antes mencionadas sino con la creación de las “Bienales hispanoamericanas del arte”, irónicamente serían estos eventos los que lograrían el apoyo internacional para los pintores *transterrados* que tanto le habían negado sus pares mexicanos.

Las bienales de Franco

Una de las bases sentadas por Eugenio d’Ors y Rovirá vio sus frutos en una serie de eventos que más importantes del régimen franquista para promover las artes plásticas españolas afuera del territorio español, las llamadas “Bienales hispanoamericanas de arte”, particularmente porque buscaron legitimar la apertura del gobierno dictatorial no sólo hacia las artes nacionales sino también a las de otros países de habla hispana. Este certamen internacional, desarrollado durante la década de 1950 (entre 1951 y 1956), iba dirigido a los países iberoamericanos por lo que las reacciones de los artistas simpatizantes con la Segunda República no se hicieron esperar. “Estas bienales, sin embargo, acaso sean, de entre los certámenes internacionales que se crearon tras la Segunda Guerra Mundial, las exposiciones que sufrieron una oposición más fuerte desde todos sus frentes, especialmente en sus primeros momentos”⁷⁷. Particularmente los artistas mexicanos pertenecientes a la Escuela Mexicana de Pintura fueron los que mostraron una mayor oposición

⁷⁶ Ibid. Pp. 114-115.

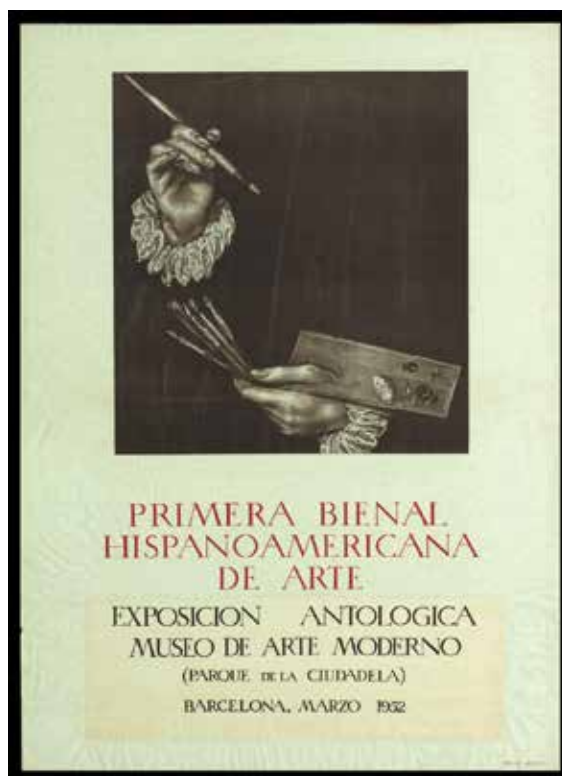
⁷⁷ Cabañas Bravo, Miguel. *Artistas contra Franco*. Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM. 1996. p. 11.

a la iniciativa franquista. Además, las tres bienales que se llevaron a cabo (Madrid, La Habana y Barcelona) encontraron una rápida repulsa por parte de los artistas españoles que se encontraban en el exilio, principalmente en Francia y México, como veremos más adelante. Al parecer, la intención de Francisco Franco era dar una cara “amable” del régimen hacia las artes. La migración de artistas tan importantes, tanto en su aceptación creativa como en su peso artístico y político, como Pablo Picasso (emigrado a Francia) o José Moreno Villa (*transterrado* en México) entre otros, generó en el gobierno la necesidad de dar otra cara mucho más abierta a las artes. La primera *Bienal Hispanoamericana de Arte* se celebró en Madrid, entre los meses de octubre 1951 y febrero de 1952 y tuvo una

prolongación en Barcelona entre marzo y abril de 1952. La segunda fue producto de una asociación entre las dictaduras de Franco, en España, y Fulgencio Batista, en Cuba, y se celebró en La Habana entre mayo y septiembre de 1954; y la tercera volvió a tierras españolas para celebrarse en Barcelona entre septiembre de 1955 y enero de 1956, siendo ésta la última que se realizaría, ya que estaba planeada una cuarta bienal que no se pudo llevar a cabo como era planeado en Caracas, Venezuela, debido a la caída del régimen del presidente de ese país, Marcos Pérez Jiménez.

Fue a partir de 1950 en que los ministros culturales de Francisco Franco se plantearon la posibilidad de realizar la primera de las bienales. El organismo responsable de este trabajo fue el Instituto de Cultura Hispánica, dependiente del Ministerio de Asuntos Exteriores, el objetivo era realizar el certamen con marcados intereses políticos y artísticos y bajo la misma “política de hispanidad” mantenida bajo el gobierno de Franco.

“La labor del Instituto de Cultura Hispánica en el campo del arte contemporáneo no se limitó a la organización de las Bienales. Entre otras actividades, hay que destacar especialmente las que se organizaron desde un órgano con entidad propia dentro del mismo Instituto; es decir, desde la 1 Bienal Hispanoamericana, el Instituto dispuso de



Cartel de la Primera Bienal Hispanoamericana de Arte. Barcelona, marzo 1952.

un departamento u oficina llamada Secretaria General de la Bienal Hispanoamericana de Arte, encargada, además de organizar las Bienales Hispanoamericanas, por ejemplo, de seleccionar la aportación española a la Bienal de Sao Paulo o de todo lo referente a las exposiciones que organizaba el propio Instituto en su misma Sala de Exposiciones y en otros centros de ámbito nacional y extranjero⁷⁸.

Las Bienales Hispanoamericanas, aunadas a las participaciones españolas en las ya mencionadas de Venecia y São Paulo, determinaron la importancia del Instituto de Cultura Hispánica como un instrumento legitimador del régimen dictatorial a través de las artes, ya que, entre sus objetivos estaba también la creación del Museo de Arte Contemporáneo, con el fin de que el gobierno mostrara apertura a las nuevas corrientes artísticas en boga en Europa. Entre los funcionarios del franquismo que participaron destacan Alfredo Sánchez Bella, Luis González Robles, César González Ruano, Leopoldo Panero; los críticos de arte afines al régimen Dionisio Ridruejo, José Camón Aznar, José María Moreno Galván o Juan Ramón Masoliver; y los artistas, como el ya mencionado el director del Museo del Prado, Fernando Álvarez de Sotomayor y Salvador Dalí, acaso el pintor español más famoso en el siglo XX que fue afín a Francisco Franco, tanto así que el pintor nacido en Figueres apoyó de manera inmediata la creación de las bienales.

Si bien el arte español como un instrumento legitimador impulsado desde el régimen franquista ya había participado en las bienales de Buenos Aires y El Cairo en 1950, fue previo a su participación en Venecia en que el Instituto de Cultura Hispánica vio en las nuevas tendencias de la pintura europea la posibilidad de utilizar el arte “renovador”, como le llamaban a las corrientes en boga en Europa, y de vanguardia como una suerte de propaganda en el extranjero, particularmente con los países de habla hispana y como una forma de tratar de dejar atrás una visión de una España anquilosada que favorecía a los artistas academicistas, de hecho Álvarez Sotomayor fue un firme opositor a las bienales debido a esos mismos aires renovadores. Las intenciones de las bienales eran, además, dar una nueva idea de una cultura hispánica a través de los países de habla hispana del continente americano como una suerte de “nueva conquista cultural”, de ahí el simbolismo

⁷⁸ Cabañas Bravo, Miguel. *La Primera Bienal Hispanoamericana de Arte: Arte, política y polémica en un certamen internacional de los años cincuenta*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1991. p. 3.

de las fechas propuestas en un inicio para que coincidieran sus inauguraciones con el aniversario del Descubrimiento de América. Sobra decir que estas intenciones “neoconquistadoras”, al menos en las formas, chocaron de manera inmediata en el ánimo de muchos artistas de la Escuela Mexicana de Pintura cuyo tema principal era precisamente lo contrario: enaltecer los pueblos originarios de México ante los horrores de la conquista española.

Las contrabienales

Como ya he señalado con anterioridad, las Bienales promovidas por Franco tuvieron una fuerte oposición por los artistas que se encontraban en el exilio, principalmente por Pablo Picasso y su grupo. A esta repulsa también se le sumaron los artistas *trasterrados* en México, probablemente por no tener una figura de la talla internacional de Picasso que liderara la oposición a lo que ellos llamaban una “simulación”, fue la intervención de los artistas mexicanos la que sirvió como una suerte de “cabeza visible” del grupo *trasterrado*. Cabe señalar que la crítica a dichas Bienales franquistas no era por su calidad artística; por el contrario, estas mismas podrían denominarse el final del academicismo pictórico en España y una apertura a una nueva era de modernidad debido a que, por primera vez, se comienza a dar cabida a otras corrientes pictóricas como el arte abstracto, además de contar con la participación de artistas destacados. Incluso la comunidad cultural de la época llegó a comentar que la primera de estas bienales era el “acontecimiento artístico español más trascendental del periodo de posguerra”⁷⁹, como lo señalara el ministro de educación nacional, Joaquín Ruiz Giménez, en el discurso inaugural de la primera *Bienal Hispanoamericana de Arte*, en Madrid:

“Por lo que toca a la creación de la obra artística, el Estado tiene que huir de dos eternos escollos, que no son sino el reflejo de los dos eternos escollos de la política dentro del problema que ahora nos ocupa: el indiferentismo agnóstico y la *intromisión totalitaria*. (...) Entre ambos peligros la actitud a adoptar tiene que arraigarse en una compren-



Cartel de la Contrabienal de Francia. París, noviembre 1952.

⁷⁹ Cabañas Bravo, Miguel. *Artistas contra Franco*. Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM. 1996.

sión viva, inmediata, de la naturaleza del Arte. Tiene éste una *legítima esfera de autonomía*, como expresión libre del alma individual, *en la que no puede el Estado, por su propio interés, inmiscuirse*. Lo inauténtico es siempre impolítico, lo inauténtico en el arte –esto es lo no arraigado en la autonomía creadora– revierte a la larga, sean cual fueren las medidas proteccionistas adoptadas y los éxitos aparentes, en empobrecimiento y menoscabo de la propia obra política (...) En nuestra situación concreta, nos parece que esta ayuda a la autenticidad debe adoptar dos direcciones: por una parte, estimular el sentido histórico, esto es, la ubicación del artista en el tiempo actual huyendo de todo engañoso tradicionalismo formalista; por otra parte, fortificar el sentido nacional, huyendo de toda provinciana admiración por lo que se hace fuera de la propia patria”^{80 81}.

Lo anterior desató una disputa entre los artistas del exilio y el gobierno de Franco. Mientras que Picasso y otros firmaron un manifiesto en donde mostraban su repudio a la Bienal e incluso llamaba a los artistas extranjeros a sumarse a la repulsa y a generar eventos de índole artística para contrarrestar los objetivos del régimen. Probablemente también como una respuesta velada a lo que muchos intelectuales cercanos a Franco, como el propio Eugenio D’Ors, habían mencionado del artista malagueño:

“El gobierno franquista, sin duda deseoso de ganar el prestigio que fundamentalmente pierde cada día ha decidido iniciar el 12 de octubre de este año una exposición Bienal de arte por medio del Instituto de cultura hispánica, y para asociarse con el mayor esplendor posible a los solmenes actos conmemorativos del centenario de los Reyes Católicos (...) para contrapesar ‘idealmente’ la espantosa miseria que en la actualidad sufre el pueblo español. (...) De otra parte, una intención, también evidente, de ‘atraer’ a los artistas de habla española y de darse pretexto para acercarse ‘culturalmente’ a los Estados Unidos”⁸².

⁸⁰ Marzo, Jorge Luis. *¿Puedo hablarle con libertad, Excelencia?*. arte y poder en España desde 1950. CENDEAC. Murcia, España. 2009.

⁸¹ Cabe señalar que Joaquín Ruiz Giménez fue fundador del Instituto de Cultura Hispánica en 1946, del cual fue director desde ese año y hasta 1948; embajador ante la Santa Sede (1949-1951) y fue nombrado ministro de educación en 1951. Ya en plena democracia española ocupó cargos completamente distintos: fue vicepresidente del Instituto Internacional de Derechos Humanos. El grupo parlamentario del PSOE, con amplio acuerdo de la oposición, lo eligió en diciembre de 1982 para ser el primer Defensor del Pueblo de España, cargo de nueva implantación en la democracia española; concluyó su mandato el 30 de diciembre de 1987. Presidente de UNICEF-España (1989-2001).

⁸² Publicación en *El correo literario* del Manifiesto de Pablo Picasso y los exiliados españoles en París. 1 octubre 1951.

La intención del manifiesto no era sólo de oposición a la propuesta cultural franquista sino de advertir a los artistas de Hispanoamérica que habrían sido invitados a participar en la Bienal, particularmente aludiendo a la responsabilidad moral del arte y a la imposición ideológica por parte del Instituto de Cultura Hispánica al elegir como fecha de la inauguración un día tan significativo como el 12 de octubre. La iniciativa del manifiesto incluía también el contrarrestar la Bienal con la celebración de una exposición de corte hispanoamericano en París durante la misma fecha seguido de la realización de una serie de eventos artísticos en algunas capitales americanas (México, Buenos Aires, etc.). Dicho llamamiento logró disminuir el impacto deseado con la primera Bienal, particularmente en los países de América Latina.

La “Contrabienal” en París tardó en organizarse y no se celebró sino mes y medio más tarde: el 30 de noviembre en la “Galerie Henri Tronche”, bajo el nombre de *Exposition Hispano-Américaine*. En el prefacio de su catálogo el poeta Antonio Aparicio afirma: “Se celebra esta exposición Hispanoamericana en París en los momentos mismos –conviene señalarlo de antemano– en que se descorren en Madrid las aparatosas cortinas de una titulada Bienal de Arte Dócil a la orientación oficial”.

La exposición parisina contó con la participación de los pintores españoles Juan Fin, Oscar Domínguez, Antoni Clavé, Pedro Flores, Ismael de la Serna, Manuel Ángeles Ortiz, Ginés Parra, José Palmeiro, Joaquín Peinado, Hernaldo Viñes y Manuel Colmeiro, además del propio Pablo Picasso. Sin embargo, hay que destacar que también contó con la participación de artistas mexicanos, o relacionados con México, como es el caso del guatemalteco Carlos Mérida o el cubano Wilfredo Lam. Por parte de nuestro país estaban figuras como Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Chávez Morado, es decir, los principales expositores de la llamada Escuela Mexicana de Pintura, todos ellos gozaban de gran fama internacional. Si bien en un inicio la presencia de los pintores españoles y sus obras no tenían como fin último tener una oposición política al final funcionaron como ello. Como menciona Bourdieu no es necesariamente que ello se haya dado como resultado de una intención de coherencia, sino como el producto de un conflicto permanente y lo que está en juego en él.⁸³ Si bien la Guerra Civil Española había terminado hace años las posiciones en que situó a los actores eran producto de ella, además del movimiento de muchos pintores y su toma de conciencia a través de arte. Más que coherencia, esta nueva toma de posición de los pin-

⁸³ Bourdieu, Op cit.

tores a favor o en contra de Franco no sólo redefinía la función social del arte, sino que redefinía también la postura que los pintores mexicanos tenían para con los *transterrados*.

La situación de México ante las bienales organizadas por el gobierno de Franco fue bastante particular. Si bien el Instituto de Cultura Hispánica aseguraba que se contaría con la participación de los artistas mexicanos más destacados del momento (Rivera, Siqueiros, Tamayo, Chávez Morado y Orozco), lo cierto es que todo se manejó a nivel de rumores. Incluso el director del Instituto, Alfredo Sánchez Bella, hizo una gira por varios países latinoamericanos promoviendo la bienal, pero no pasó por México. El diario *Excelsior* publicó una nota el 27 de septiembre de 1951 intitulada “Se exhibirán en Madrid obras de Orozco y Tamayo” lo que desató airadas protestas por parte de la comunidad artística mexicana. Tan sólo unos días más tarde, el 1 de octubre, la revista *Nuestro tiempo*, una publicación de los *transterrados* españoles dirigida por Juan Vicens, publicó el artículo “Dos exposiciones, dos mundos”, donde se ponía de manifiesto el rechazo por parte de los artistas en el exilio a la Bienal del gobierno franquista.

“El mes de octubre se inaugura en Madrid la Exposición Bienal Latinoamericana, que ha organizado con gran estrépito el gobierno franquista, como instrumento de propaganda. A pesar de lo que dice la prensa al servicio de ese gobierno, se enfrentarán en la exposición dos tendencias a cuál más reaccionaria y trasnochada: la vieja escuela academicista anquilosada y las que llaman ahí tendencias *modernas*, es decir las abstraccionistas y formalistas, de sentido pesimista y morboso, que en el momento en que los sectores avanzados de la humanidad las arrinconan con los trastos inútiles, es natural que encuentren ayuda y protección en los que oprimen a España. Por lo demás, ambas tendencias sirven los mismos intereses, en contra del pueblo y a favor del imperialismo. Junto, o más bien dentro de ellas, abundarán los cuadros de asuntos religioso falangista y los que tratan de temas militares y de propaganda de la guerra, para los que ha habido varias exposiciones especiales; en suma, cuanto de decadente se produce bajo la égida del fascismo que tiraniza a nuestro pueblo. “Los organizadores de esta exposición han cursado invitaciones a todos los artistas, afectando tolerancia y amplitud de miras, que le son bien ajenas.

“En algunos países, grupos adictos al falangismo han organizado exposiciones preparatorias para escoger los envíos a Madrid”⁸⁴.

Esta fue la primera de una serie de acciones que tomaron los pintores contra los intentos de Franco por mostrar una cara de apertura hacia las artes y hacia el mundo de habla hispana, y que terminarían por unir en un frente común a los pintores mexicanos con sus pares españoles en el exilio y que culminaría con la “Primera exposición conjunta de artistas plásticos mexicanos y españoles residentes en México” el 12 de febrero de 1952, en cuya sesión inaugural el orador sería el pintor español Miguel Prieto, que es objeto de estudio de esta investigación.

La postura del gobierno mexicano y de los artistas que simpatizaban con los lineamientos de la Revolución Mexicana se veían apoyados, como ya señalé con anterioridad, no sólo en la simpatía con la España Republicana y su natural distanciamiento con el régimen franquista, sino con las posturas nacionales emanadas de la Segunda Guerra Mundial:

“El gobierno mexicano utilizó su aproximación al conflicto europeo también de manera estratégica, para proceder a la expropiación de la industria petrolera, escogiendo una coyuntura de tensión muy aguda en Europa que absorbía toda la atención de las autoridades británicas. La expropiación redefinió la agenda internacional de México, causando nuevamente el rompimiento diplomático con Gran Bretaña y un periodo efímero de cooperación comercial con los países del Eje, basado en el petróleo. Fue el estallido de la Segunda Guerra la que dio solución a tales problemas, con la alianza antifascista continental. Por otra parte, la guerra hizo que desaparecieran virtualmente los aspectos no políticos de las relaciones de México con Europa.”⁸⁵

Lo anterior se puede traducir como una toma de postura del gobierno mexicano que buscaba alejarse de las tendencias imperialistas tanto en Europa como en la región, lo que perfilaba el liderazgo político de México en América Latina en muchos aspectos, incluido el artístico. Muchos de los pintores pertenecientes a la Escuela Mexicana de Pintura, como Xavier Guerrero, Diego Rivera o David Alfaro Siqueiros, habían mostrado su simpatía con

⁸⁴ “Dos exposiciones, dos mundos”, *Nuestro tiempo*. Año III num. 2. México DF. 1-X-1951.

⁸⁵ De Vega, Mercedes. “De la belle époque a la Segunda Guerra Mundial, 1885-1945” en *Historia de las relaciones internacionales de México, 1821-2010. Vol. 5 Europa*. Secretaría de Relaciones Exteriores. México. 2011 p. 193

la Unión Soviética, incluso habían viajado a Moscú para intercambiar experiencias con los artistas locales, lo que definiría buena parte de su tendencia ideológica plasmada en su obra. Del mismo modo, entre los pintores *transterrados* se encontraban quienes habían viajado a la URSS, como Miguel Prieto, quien fue invitado a participar en el V Festival de Teatro Soviético en 1937.

Siguiendo el ejemplo de Pablo Picasso, los pintores españoles también realizaron su propio manifiesto en octubre de 1951 donde expresaban su rechazo a la Bienal Hispanoamericana calificándola de farsa. “Los pintores españoles en el destierro vemos con profunda satisfacción la repulsa general que ha merecido la fanfarronada imperial”⁸⁶. El manifiesto fue firmado por los pintores Antonio Rodríguez Luna, Miguel Prieto, Josep Renau, José Moreno Villa, Roberto Fernández Balbuena, José Bardasano, Elvira Gascón, Gabriel García Maroto, Ceferino Palencia, Ernesto Guasp, José García Narezo, Manuela Ballester, Germán Horacio, María Luisa Martín, Juan Renau, Vicente Rojo, Augusto Fernández y Juana Francisca de Bardasano. El trabajo realizado en nuestro país tendría eco ya que a las contrabienales parisinas y de la Ciudad de México seguiría una tercera que se realizaría en contra de la segunda Bienal Hispanoamericana a realizarse en La Habana, Cuba: “La exposición de plástica cubana contemporánea” celebrada en el Lyceum de La Habana como homenaje (y en “desagravio”) a José Martí, por lo que se llevaría a cabo el 28 de enero, día del natalicio del libertador cubano, y se adelantaría al evento promocionado en la Isla por el gobierno Franquista.

Declaración de los pintores españoles republicanos residentes en México

El gobierno franquista, a través del *Instituto de Cultura Hispánica*, ha convocado a los artistas españoles e hispanoamericanos a que participen en una llamada Primera Exposición Bienal Hispanoamericana, tomando como pretexto la conmemoración del Centenario de los Reyes Católicos y de Colón.

Los pintores españoles en el destierro vemos con profunda satisfacción la repulsa general que ha merecido la fanfarronada imperial, al querer asociar a su régimen de terror y de traición la conciencia más pura del arte hispanoamericano, que comparte el amor a la libertad e independencia de sus pueblos.

Nosotros, los pintores españoles republicanos, condenamos enérgicamente esta farsa, con la que el régimen franquista pretende ganar un prestigio que ha perdido, dentro y fuera de España.

No podemos nosotros, como españoles que tenemos clara conciencia de que las más elevadas expresiones de nuestro arte tienen su raíz en el pueblo, asociarnos a una manifestación de un régimen que tras condenar a la más espantosa miseria y opresión a nuestro pueblo, vende hoy la soberanía e independencia de nuestra patria.

Con esa exposición, el franquismo pretende encontrar una salida, en el terreno cultural, a la asfixia en que se encuentra por la lucha de nuestro pueblo y la condena de la opinión mundial.

Nosotros, como pintores y como españoles, al expresar nuestra rotunda oposición a esa farsa del Instituto de Cultura Hispánica, expresamos así la fidelidad a nuestro pueblo.

Antonio Rodríguez Luna, Miguel Prieto, José Renau, José Moreno Villa, Roberto Fernández Balbuena, José Bardasano, Elvira Gascón, Gabriel García Maroto, Ceferino Palencia, Ernesto Guasp, José García Narezo, Manuela Ballester, Germán Horacio, María Luisa Martín, Juan Renau, Vicente Rojo, Augusto Fernández y Juana Francisca de Bardasano.

“Declaración de los pintores españoles republicanos residentes en México”, *Nuestro Tiempo*, n.º 3, México D.F., 1 noviembre 1951, p. 80

⁸⁶ De Vega, Mercedes. “De la belle époque a la Segunda Guerra Mundial, 1885-1945” en *Historia de las relaciones internacionales de México, 1821-2010*. Vol. 5 Europa. Secretaría de Relaciones Exteriores. México. 2011 p. 193.

La organización que tuvieron los pintores contrarios a Franco en Francia y en los países de América Latina rindió frutos. Tras la poca participación de artistas hispanoamericanos las Bienales organizadas por el régimen de Franco se vieron condenadas a su desaparición. Solamente se celebraron tres (Madrid, La Habana y Barcelona). La IV Bienal buscaría realizarse en Caracas, Venezuela, en 1957 incluso se gestionó con el gobierno una Comisión Organizadora, sin embargo, el propio gobierno venezolano declinó la invitación con el argumento que el país tendría un proceso electoral en 1958 y la atención de todos los ministerios se tendría que centrar en este hecho. Por eso y otros motivos el Instituto de Cultura Hispánica abandonó el proyecto venezolano y concentró sus esfuerzos en la realización de dicho evento en Quito, Ecuador, con el pretexto de que el país sudamericano celebraría en 1958 la IX reunión de la Organización de Estados Americanos (OEA), sin embargo el aplazamiento de la reunión de la OEA trajo como consecuencia que la Bienal jamás se llevara a cabo lo que acabaría con los intentos del gobierno de Franco por intentar realizar las Bienales fuera del territorio español.

Las redes entre España y México

El posicionamiento de los artistas mexicanos y españoles tiene una clara influencia por la situación política de su tiempo. Si bien los artistas mexicanos se plegaron a los ideales emanados de la Revolución Mexicana, aunque no todos participaran de las tendencias muralistas de la Escuela Mexicana de Pintura, tenían, en su mayoría un serio compromiso con el arte como un elemento legitimador de las tendencias sociales y políticas. Por el lado de los españoles hubo quienes se plegaron a las tendencias del nuevo régimen franquista y buscaron en las Bienales Hispanoamericanas de Arte, promovidas por Francisco Franco, darle cierta certidumbre intelectual y creativa que avalara a la dictadura. Por el otro, estaban los artistas emigrados, producto de esta investigación, cuyos ideales y compromiso para con el arte habían sido expresados en sendos manifiestos, particularmente los agremiados alrededor de la Sociedad de Artistas Ibéricos (SAR) y de la “Ponencia Colectiva”, firmada en el II Congreso Internacional de Escritores en Defensa de la Cultura, en la ciudad de Valencia en 1937, de la importancia de estas asociaciones hablaré en el siguiente capítulo, destacando, de manera particular, la reunión valenciana, ya que ahí fue donde se dio la primera comunión entre pintores republicanos, que más tarde serían *transterrados*, y los pintores mexicanos.

La construcción de redes por parte de intelectuales de la talla de Alfonso Reyes o artistas como Pablo Picasso permitió la supervivencia de la obra de los creadores españoles, ya fueran pintores, pensadores o pintores. En el caso de Reyes se nutre de un prestigio cultivado a través de varios años y diversas generaciones de intelectuales españoles. Al hablar de Picasso su fama lo precede, no obstante, también se dotó de una fuerte red de aliados políticos y artísticos tanto en Francia como en México (hay que recordar que él y Diego Rivera estuvieron juntos en Montparnasse a inicios del siglo XX) cuyos esfuerzos cobijaron a un gran número de creadores en ambos lados del Atlántico. A los intelectuales y artistas se une también las directrices del gobierno mexicano y su tendencia a alejarse de los regímenes totalitarios y, con ello, brindar apoyo a las migraciones provenientes de varias partes del mundo. Prueba de ello es la creación de instituciones, tales como Casa España en México, la Junta de Cultura Española, ambos con una estrecha relación con Reyes y Picasso, que hicieron frente al Instituto de Cultura Hispánica, de corte franquista. Otro elemento que destacar es la creación de un discurso por parte del gobierno mexicano que calificaba de “conveniente” la presencia española en México y que la dotó de una fuerza que ni la prensa en la época cardenista, ni la de los años 50 en México se atrevió a contrarrestar a pesar de que en sus inicios no hayan sido vistos por buenos ojos por algunos de los sectores radicales de la sociedad y de la cultura mexicana. Fue acaso la construcción del discurso cardenista el que terminara nombrando a la migración española como una “migración intelectual”, más allá de los evidentes aportes de sus creadores.

En el caso particular de los pintores *transterrados*, estos se encontraron con una suerte de “doble discurso” por parte de la Escuela Mexicana de Pintura. Por un lado, existía una apertura evidente revestida de compromiso y moral y acorde con la política vigente de esos tiempos, pero, por otro lado, existía también un desprecio a las escuelas europeas y sus propuestas o a todo lo que sonara a una obra que no tuviera un carácter “social”, desde el punto de vista de los muralistas mexicanos. Dicho en las propias palabras del pintor David Alfaro Siqueiros, “no hay más ruta que la nuestra”⁸⁷, por lo que otra propuesta artística sería considerada “burguesa” y ajena a los principios sociales del muralismo. Es ahí donde la apertura de nuevos espacios vinculados a una toma de posición tanto política como artística se vuelven importantes para los pintores en el exilio. Son sus trayectorias biográficas, así como las relaciones con los personajes arriba señalados las que los llevan a generarse una posición

⁸⁷ RODRÍGUEZ Pamprolini, Ida. “Siqueiros y la revolución” en *Crónicas*. No. 8-9 Ed. UNAM. 2005. p. 5.

dentro del campo que habría de ponerlos en la antesala de nuevas formas de participación en el escenario artístico mexicano. El surgimiento de las bienales y la respuesta de los pintores contrarios a Franco, las contrabienales, son un ejemplo claro de el accionar de la red y del uso de objetos simbólicos para apuntalar distintas tomas de posición. Volviendo a Bourdieu, “los productores culturales pueden utilizar el poder que les confiere, sobre todo en períodos de crisis, su capacidad de proponer una definición crítica del mundo social para movilizar la fuerza virtual de las clases dominadas y subvertir el orden establecido en el campo del poder.”⁸⁸ Sin duda el campo literario y artístico está englobado en el campo del poder y, como afirma el filósofo francés, al mismo tiempo dispone de una autonomía relativa con respecto a él, “especialmente por principios económicos y políticos de jerarquización”.⁸⁹ En el caso de los pintores contrarios al régimen franquista se hace evidente que dicha autonomía les sirvió para situarse en una postura mucho más clara con respecto a la función social del arte y que acabaría por derrotar las intenciones legitimadoras de Franco y del Instituto de Cultura Hispánica.

88 Bourdieu, Pierre. Op cit.

89 Bourdieu, Pierre. Op cit.

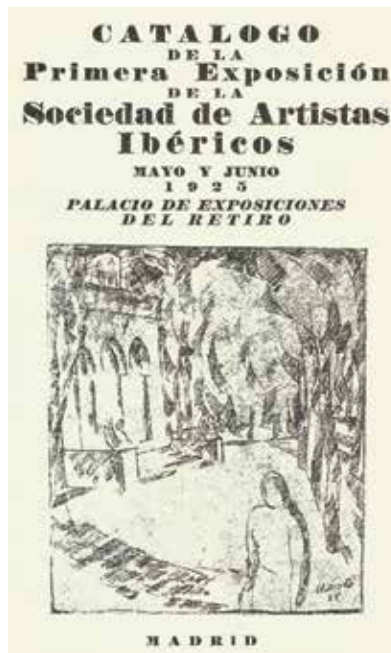
Bibliografía

- Aub, Max. *Enero sin nombre: Los relatos completos del laberinto mágico*.
- Bourdieu, Pierre. “El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método”, en *Criterios*, La Habana, n° 25-28, enero 1989-diciembre 1990, pp. 20-42.
- Cabañas Bravo, Miguel. *Rodríguez Luna, el pintor del exilio republicano español*. 2006.
- Cabañas Bravo, Miguel. *El exilio en el arte español del siglo XX. De las problemáticas generales de la emigración a las específicas de la segunda generación de artistas del exilio republicano*. Departamento de historia del arte del CSIC. Madrid, 2001.
- Cabañas Bravo, Miguel. *Artistas contra Franco*. UNAM, 1996.
- Cárdenas, Lázaro. *Obras I. Apuntes 1913-1940*, México, Programa Editorial de la Coordinación de Humanidades UNAM, 1987.
- Castañón, Adolfo. “José Moreno Villa: a la luz de sus ojos” en *Poetas y exilio, los poetas del exilio español en México*. El colegio de México, 1995.
- De Vega, Mercedes. “De la belle époque a la Segunda Guerra Mundial, 1885-1945” en *Historia de las relaciones internacionales de México, 1821-2010. Vol. 5 Europa*. Secretaría de Relaciones Exteriores. México. 2011.
- Fagen, Patricia W. *Transterrados y ciudadanos*, México, FCE, 1975.
- García Ponce, Juan. *Nueve pintores mexicanos*. México, ERA. 1968.
- García Ponce, Juan. *Las formas de la imaginación: Vicente Rojo en su pintura*. México, FCE. 1992.
- Henares Cuellar, Ignacio. *Exilio y creación. Los artistas y los críticos españoles en México (1939-1960)*. Universidad de Granada.
- Kearney, Michael y Bernadete Beserra. (2002). *Migration and Identities. A Class-Based Approach. Latin American Perspectives, Issue 138, Vol. 31, No. 5, Septiembre*.
- Meyer, Eugenia y Eva Salgado. *Un refugio en la memoria. La experiencia de los exilios latinoamericanos en México*. México, Océano/UNAM-Facultad de Filosofía y Letras. 2002.
- Parkinson Zamora, Lois. *La mirada exuberante. Barroco novomundista y literatura*. 2011.
- Pla, Dolores. *El exilio español en la Ciudad de México*. Turner, 2011.
- Rojo, Vicente. *Los sueños compartidos*. Discurso de ingreso al Colegio Nacional. 1995.

- Rojo, Vicente. *Diario abierto*, Ediciones Era/El Colegio Nacional/Universidad Autónoma de Nuevo León, México, 2013.
- Sánchez Ramírez, Mauricio César. *José Moreno Villa y Lo mexicano en las artes plásticas. Textos y contextos. No. 35, enero-junio 2015*. Centro nacional de investigación, documentación e información de artes plásticas.
- Serra Puche, Mari Carmen. *1945, entre la euforia y la esperanza. El México posrevolucionario y el exilio republicano español*. Fondo de Cultura Económica. 2014.
- Sheridan, Guillermo. Refugachos, escenas del exilio español en México. *Letras libres*. Agosto 2003.
- Stanton, Anthony y Renato González Mello. “El relato y el arte experimental”. *Vanguardia en México 1915-1950*. Ed. CONACULTA. 2013.
- Valero, Aurelia. *José Gaos en México: una biografía intelectual, 1938-1969*. COL-MEX, 2015.
- Varios. *Los refugiados españoles y la cultura mexicana*. Ed. Agencia Española de Cooperación Internacional.
- Varios, *El exilio español en México/1932-1982*. FCE, SALVAT. 1982.
- Vasconcelos, José. *Ulises Criollo*. Editorial Porrúa. 1935.
- Yankelevich, Pablo(Coord.). *México, país refugio. La experiencia de los exilios en el siglo XX*. México, Plaza y Valdés/Conaculta-INAH. 2002.

CAPÍTULO 2

El arte como instrumento político.
Manifiestos y relación de los artistas
de México y España con el poder



Catálogo de la primera exposición de
la sociedad de Artistas Ibéricos (SAI) / Madrid / 1925

Las expresiones artísticas se han situado cercanas al poder como una forma de interpretar lo que acontece durante la época que toca vivir a los artistas y ellos plasman su visión del mundo a través de elementos plásticos. En retribución el poder y quienes lo ostentan utilizan a su vez al arte como una forma de legitimación de sus actos y sus directrices políticas. En este sentido la publicación del “manifiesto artístico” es una toma de posición con respecto a un campo específico, como señala Pierre Bourdieu, “cada toma de posición (temática, estilística, etc.) se define (objetivamente y, a veces, intencionalmente) con respecto al universo de las tomas de posición (que corresponden a las diferentes posiciones) y con respecto a la problemática como espacio de los posibles que en él se hallan indicados o sugeridos”⁹⁰. En el caso del campo artístico y su referencia con respecto al campo político queda claro que, al menos durante el siglo XX y los pintores que son parte de esta investigación, fue determinante para definir sus trayectorias. Llama la atención sobre todo porque el siglo XIX termina con una postura que buscaba alejar el arte de otros campos para encontrar una suerte de “pureza” en sí mismo, lo que devino en Las Vanguardias artísticas.

Existe un debate entre los artistas en torno a la creación al servicio del poder y la creación al servicio por el arte, “arte por el arte”. La discusión sobre el “Arte por el Arte” se desarrolló durante los primeros años del siglo XIX en Francia y en Inglaterra y se resume en la afirmación del arte como un fin en sí mismo y no como un medio para servir

⁹⁰ Bourdieu, Pierre. “El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método” en *Criterios*, La Habana, nº 25-28, enero 1989-diciembre 1990, p. 27.

a otros propósitos (científicos, morales, políticos o económicos)⁹¹. Si bien ante la idea del “Arte por el Arte” desde el punto de vista de Bourdieu se podría traducir tanto una queja como una demanda en la cual, frente al rechazo social y las penurias económicas, los artistas reclamaron la independencia respecto a los poderes económicos y políticos. Retomando los conceptos de Bourdieu para hablar del campo artístico, podemos afirmar que “el campo literario y artístico se constituye como tal en y por oposición a un mundo “burgués” que jamás hasta entonces había afirmado de un modo tan brutal sus valores y su pretensión de controlar los instrumentos de legitimación, en el ámbito del arte como en el ámbito de la literatura, y que, a través de la prensa y sus plumíferos, trata de imponer una definición degradada y degradante de la producción cultural”⁹². Es interesante que el campo artístico, construido en oposición al mundo burgués y del poder, se acabe constituyendo como un elemento legitimador del mismo, al menos como funcionó para los artistas españoles, ya fuera simpatizantes o contrarios a la Segunda República Española o contraria a ella, y como también ocurrió con las corrientes artísticas del México postrevolucionario.

A inicios de siglo XX, y aparejado a los cambios sociales en el mundo surge el Manifiesto como una suerte de declaración de principios que se desarrolla paralelamente a los movimientos de vanguardia europeos. Así, la definición del Manifiesto, en términos generales, es la de toda declaración explícita de principios artísticos o literarios, hecha pública con el objetivo de intervenir sobre algún aspecto del repertorio artístico vigente⁹³. En el caso de los artistas mexicanos y españoles de la primera mitad de siglo XX la publicación de su o sus manifiestos (en algunos casos hubo más de uno y en otros ninguno) los situaban no sólo en la estética artística a seguir, sino que también tomaban distancia o cercanía con determinada o determinadas corrientes y también definían su relación con el poder, lo que situaba su posición dentro del campo tanto artístico como político y definiría sus trayectorias.

⁹¹ Moro Abadía, Oscar y Manuel R. González Morales. “El arte por el arte: revisión de una teoría historiográfica”. En *Munibe (Antropología-Arkeología)* 57, 2005 · Homenaje a Jesús Altuna. San Sebastián, España.

⁹² Bourdieu, Pierre: *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Editorial Anagrama. Barcelona. 2005, p. 95.

⁹³ Sobrino Freire, Iria. “El manifiesto artístico: una aproximación al estudio de su funcionamiento en el campo de producción cultural”. Universidad de Santiago de Compostela. 2007.

El arte en la Segunda República Española

Antes del ascenso al poder de la Segunda República Española, el 14 de abril de 1931, diversos grupos se formaron en España a inicios del siglo XX para apoyar la creación y difusión del arte moderno todos con distintos enfoques, desde ADLAN (Amics de l'Art Nou), en Barcelona, hasta a la Gaceta de Arte, fundada en Santa Cruz de Tenerife. Sus objetivos eran diversos: combinaban arte y comercio, iniciativas de carácter editorial, apoyo al gobierno y exigencias de retribución por dicho apoyo, diálogo nacional con el público español así como proyección internacional. Algunas iniciativas como la Sociedad de Artistas Ibéricos fueron relativamente exitosas y abrieron un amplio espectro de corrientes pictóricas que terminaron por servir de puente cultural entre la dictadura del general Miguel Primo de Rivera y la Segunda República.

Mientras Europa vivía una euforia artística a inicios del siglo XX debido a Las Vanguardias, en España no hubo textos teóricos que determinaran la posición de los creadores españoles con respecto a alguna corriente estética. No fue sino hasta 1925 cuando la llamada Sociedad de Artistas Ibéricos (SAI) hizo su primer manifiesto que nació como un intento de presentar a los artistas españoles en una suerte de frente común. A inicios del siglo habían surgido ya varios intentos de asociación como Independientes, la Agrupación Gremial de Artistas Plásticos (AGAP), los Artistas de Acción, o Amigos De Las Artes Nuevas (ADLAN), sin embargo éstas fracasaron o no mostraron signos de adhesión. Desde su primera aparición la SAI quería mostrar cierto carácter de unión, en su primera exposición en el palacio del Retiro:

“La actuación de la Sociedad de Artistas Ibéricos se apoya en conceptos estéticos claramente fijados. Sus teorizantes y críticos los han expuesto en recientes conferencias y manifiestos. Esta base doctrinal permite a la Sociedad una gran soltura de movimiento sin desdecirse de su firme orientación.”⁹⁴

⁹⁴ Álvarez del Vayo, J.: “La Exposición de Artistas Ibéricos”, *La Nación*, Buenos Aires, 5-VII-1925.

Uno de los antecedentes más importantes del surgimiento de la SAI fue la Sociedad de Artistas Españoles (SAE) cuyo manifiesto fue redactado por Eugenio d'Ors⁹⁵, personaje que ya hemos mencionado en esta investigación como el principal ideólogo artístico de Francisco Franco, y Lluís Plandiura, un coleccionista y político catalán⁹⁶. En dicho manifiesto ya se mencionaba el deseo de presentar un arte moderno de acorde con las tendencias en el mundo:

“Tras de cincuenta años de anarquía, un anhelo ardiente agita hoy a los artistas del mundo. Con plena conciencia, los mejores, difusamente todos, aspiran a un restablecimiento del orden y a continuar, ahora austeramente y con una probidad perfecta, aquellas tradiciones más escogidas en que se ha cifrado en cualquier tiempo la esencia misma de la civilización... Tan rico en desengaños como en intentos, hoy el arte aprende a obedecer, sin mengua de las originalidades personales, a aquellas nuevas leyes, que son precisamente las leyes eternas. Aprende a buscar y a encontrar el secreto de la fuerza en el seno mismo de la norma. Forman ya una categoría muy importante los artistas españoles del día que [...] han venido a significar una continuación, acordada con la moderna sensibilidad, de la obra y la fe de sus mayores, honor de las famosas pinacotecas [...] Tanto como los artistas, sufre de la incomunicación el público [...] Para salvar la fatalidad de esta situación, para asegurar el triunfo de los nuevos ideales de orden y depuración artística, se constituye hoy en Madrid una Sociedad de Artistas Españoles...”⁹⁷

Sin embargo muchos de los postulados de la SAE no eran compartidos por la mayoría de los artistas españoles de la época. Dos años más tarde un nuevo grupo de artistas recoge dichos postulados y crea la SAI cuyo principal objetivo era la de encontrar donde exponer, la creación de circuitos de exposición para los artistas y la promoción del arte español, para ello hacía falta sumar los intereses de los personajes que se encontraban trabajando fuera de España,

⁹⁵ Eugenio d'Ors Rovirá sería más tarde nombrado Jefe Nacional de Bellas Artes durante el franquismo y es parte importante en esta investigación. Participó en la creación del Instituto de España, organismo que integró las academias españolas de investigación y divulgación cultural, científica y artística y del que fue nombrado secretario perpetuo. Además, fue miembro de la Real Academia de la Lengua y de la de Bellas Artes de San Fernando.

⁹⁶ Considerado el mayor coleccionista de arte de su tiempo en España. Fue diputado por el Partido Liberal en las elecciones generales españolas de 1923 y fue nombrado Comisario Real de Bellas Artes.

Posteriormente fue vocal de arte de la junta directiva de la Exposición Internacional de Barcelona de 1929, desde esta posición fomentó que la decoración del Palacio Nacional fuera encargada a los mejores artistas de la época.

⁹⁷ d'Ors, Eugenio.: “Mi Salón de Otoño”, Madrid, supl. núm. 1, *Revista de Occidente*, 1924.

principalmente en París. En su manifiesto fundacional la SAE señala sus preocupaciones por no encontrar en su país el eco a lo que viene sucediendo en el mundo en materia artística. Llama la atención que en este texto ya se pone de manifiesto la importancia de generar un arte que esté en contacto con la conciencia social, lo que ellos consideran el “único término posible de contraste y referencia”, entre sus firmantes están Manuel Abril, José Bergamín, Rafael Bergamín, Emiliano Barral, Francisco Durrio, Juan de Echevarría, Joaquín Enríquez, Osear Esplá, Manuel de Falla, Federico García Lorca, Victorio Macho, Gabriel García Maroto, Cristóbal Ruiz, Adolfo Salazar, Ángel Sánchez Rivero, Joaquim Sunyer, Guillermo de Torre y Daniel Vázquez Díaz:

“Somos muchos los que venimos notando, con dolor, el hecho de que la capital española no pueda estar al tanto del movimiento plástico del mundo, ni aun de la propia nación en ocasiones, porque no se organizan en ella las Exposiciones de Arte necesarias para que conozca Madrid cuanto de interesante produce, fuera de aquí y aquí, el esfuerzo de los artistas de esta época (...) Toda actividad, en resumen, debe mantenerse en contacto permanente con la conciencia social, único término posible de contraste y referencia; única posibilidad, por lo tanto, de que hallen, tanto productores como espectadores, el complemento imprescindible para sus respectivas formaciones (...) procuraremos divulgar, por cuantos medios estén a nuestro alcance, no ya tal o cual tendencia sino toda posible tendencia y con más atención aquéllas que estén, de ordinario, menos atendidas y que sean indispensables para el cabal entendimiento de algún sector del arte viviente...”⁹⁸

La SAI no estaría muy activa durante sus primeros años y estuvo al borde del fracaso, no fue sino hasta 1931, tras el arribo al poder de la Segunda República Española⁹⁹, cuando se acercaron a las autoridades del nuevo régimen con la esperanza de tener una mayor atención para poder impulsar los objetivos contenidos en su manifiesto, particularmente el ver integrado el trabajo de los artistas nacionales en el ámbito cultural de Europa y el mundo:

⁹⁸ El manifiesto apareció durante la primavera de 1925 en varios diarios españoles como: *Heraldo de Madrid, La Voz, Informaciones, Debate, Época, La Libertad, ABC y El Sol. AEA, LX.*

⁹⁹ Hay que recordar que tras el triunfo de la Segunda República Española en su primer bienio (1931-1933) la coalición republicano-socialista presidida por Manuel Azaña llevó a cabo diversas reformas que pretendían modernizar el país.

“La Sociedad de Artistas Ibéricos, que tiene como misión fundamental el dar a conocer en España las tendencias modernas que representan un valor vivo... se propone, ahora —recogiendo la atención que suscita fuera de España, su posible aportación al movimiento que, universalmente, está produciendo en arte también una honda transformación— organizar en el extranjero, con la cooperación de la Junta de Relaciones Culturales, una serie de exposiciones que den a conocer el arte español actual, ignorado rigurosamente la mayor parte de las veces.”¹⁰⁰

El texto iba dirigido a la Junta de Relaciones Culturales, dependiente del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes y tuvo buenos resultados. Las autoridades republicanas pidieron un texto mucho más específico donde se desvelaran las intenciones del grupo, mismo que fue entregado el 31 de octubre del mismo año. Además de exponer que entre sus principales intenciones estaba la idea de exponer su obra en España y difundir el arte español, es ésta la primera ocasión en donde se da una lista detallada de quienes son los creadores españoles del momento, una lista de casi cien artistas que serían importantes para los años consecuentes:

“1. Precursores o pioneers: los que hace treinta años comenzaron a iniciar en nuestra patria los rumbos plásticos del arte. Regoyos, Echevarría, Iturrino, Durrio, Solana, Vázquez Díaz, Evaristo Valle, Arteta, Pinole, Pinazo, Cristóbal Ruiz, Macho, Mateo Hernández, Juan Cristóbal, Nonell, Vayreda, Mercadé, Canals, Sunyer, Aragay, Apa, Humbert, Mayol, Mir, Pidelaserra, Nogués, Gargallo, Manolo y Casanova.

2. Los que constituyen actualmente la avanzada española en París. Picasso, Pruna, Juan Gris, Miró, Dalí, Bores, Cossío, Ismael González de la Sema, Peinado, Julio González y Gregorio Prieto.

3. Los que, residiendo aquí, fueron conquistando ya prestigio de nuevos maestros ya sea por sanciones oficiales, ya por asenso de sectores representativos de España. Pérez Rubio, Joaquín Valverde, Benjamín Palencia, Maruja Mallo, Moreno Villa, Pedro

¹⁰⁰ Ministerio de Asuntos Exteriores, Caja 6289, Legajo 1736.

Sánchez, Genaro Lahuerta, Ponce de León, Souto, Castedo, Mateos, Climent, Ángeles Santos, Caviedes, Berdejo Elipe, Mompou, Francisco Domingo, Sunyer, Obiols, Serra, Sisquella, Vayreda, Marqués-Puig, Bosch-Roger, Cossío, Pelegrín, Balbuena, Servando del Pilar, Esteban Vicente, Frau, los escultores Ferrant, Alberto, Barrai, Laviada, Díaz Bueno, Planes, Decref (sic), Pérez Mateo, Benet, Andreu, Rebull, Jurñac (sic), y los vascos Guezala, Bicandi, Ucelay, Tellaeché; por último, Almada y otros portugueses.

4. Los noveles; aquéllos que prometen y ensayan, siempre que en todos exista —por supuesto— un mínimo de valía que garantice esa calidad de ‘promesa’ de que hablamos. Esteban Vicente, Bonafé, Maortúa, Flores, Garay, Santonja, Esplandíu, Lorenzo Aguirre, Renau, Alvear, Rodríguez Luna, Isaías, Cristóbal, Suárez de Figueroa, Rosario de Velasco, Lola de la Vega, Marisa Pinazo, Marissa Roesset, Cabañas, Olasagasti, Acín, Díaz Yepes, Aladren, Cristino Mallo y Tolosa.”¹⁰¹

En la lista ya aparecen varios nombres que serían trascendentales para el devenir de la pintura española en el siglo XX, además de algunos de los pintores que llegarían a México durante el exilio republicano. Por supuesto destacan de manera evidente Pablo Picasso, Juan Gris, Salvador Dalí o Joan Miró, no sólo por su papel preponderante que ya les conocemos en la historia del arte universal, sino porque serían ellos (salvo el caso de Dalí) quienes tenderían un puente importante para los pintores exiliados y París, particularmente Pablo Picasso. En la lista aparecen también Maruja Mallo, José Moreno Villa, Arturo Souto, Enrique Climent y Josep Renau, todos ellos más tarde llegarían a México e impactarían el escenario artístico mexicano.

Hay que señalar que uno de los instrumentos de los que se valieron los grupos artísticos para dar a conocer sus manifiestos y posturas con respecto a la función social y política del arte fue la creación de publicaciones periódicas que avallaban y agrupaban a los artistas. Los objetivos de la SAI no se harían esperar y en septiembre de 1931 apareció su primera revista titulada *Arte*, cuyo fin era expresar al público las opiniones sobre el llamado arte moderno. En este primer número aparece el segundo manifiesto de la SAI donde se apelaba a la atención del Estado y el público español sobre la importancia del arte y el punto de vista que el grupo tenía con respecto a la autoridad:

¹⁰¹ Ministerio de Asuntos Exteriores, Serie Ep E, Legajo R-746, Expediente 49.

“Tenemos, ante todo, que hablar a la autoridad, porque ella es aquí tutor de todos, en lo que a las artes respecta. No hay, en la España de hoy, conciencia pública artística; la habría si existieran en España representaciones firmes, actuantes y conscientes, de todos los rumbos posibles, aunque después cada cual pensase como quisiera. ¿A quién culpar? No sabemos. En parte a la apatía de los ciudadanos todos; en parte, a los Gobiernos, que han estado manteniendo en todas las regiones oficiales cierta mezcla de abandono y partidismo, que persiste en este régimen (...)

“Sabemos, sí, perfectamente que no habrá salvación efectiva mientras cada cual, cada hombre, no sienta, por su parte, entre las necesidades apremiantes de su espíritu la necesidad del arte, la afición a fomentar la producción y compra de obras de arte; pero, dado que no existe esa afición en la medida o a la altura del nivel que corresponde a la actividad de un pueblo al día, compete a la autoridad —a nuestro juicio— acudir al remedio del colapso, asumiendo la inicial intervención, iniciando por su cuenta el Movimiento (...)

“Por eso, sr. Ministro, esta instancia que a VE (sic) dirigimos no es solamente una súplica y un llamamiento, sino que es además una denuncia concreta. Quisiéramos que el sr. Ministro nos pidiera —si duda de lo dicho por nosotros— responsabilidades y explicaciones de todo cuanto decimos:

“Si es verdad que en España hubo exposiciones suficientes para haber tenido al día al público español, nosotros somos falsarios;

“Si es verdad que se hizo en este asunto todo cuanto se pudo, nosotros somos falsarios y levantamos falsos testimonios;

“Si no es verdad que esos autores a los que nos referimos y ese movimiento de que hablamos ha sido ya acogido en todo el mundo culto y ha pasado a las revistas y Museos de todas las partes del mundo, exceptuados nosotros, que nos culpen porque estamos acusando falsamente.

“Pero si es un hecho cierto lo afirmado, se nos debe atender, sr. Ministro, no ya como un simple grupo que se propusiera una labor —siempre loable— de noble

y alta cultura, sino como algo más hondo: como una agrupación que aspira a nivelar y a establecer en lo posible la vida civilizada del arte en nuestra España...”¹⁰²

En el texto se aprecia la intención de la SAI de que sea el nuevo gobierno republicano quien se haga responsable del arte, de su distribución, su circulación, y también lo culpa de que, con su inacción, se haya generado una supuesta apatía por parte del público español para el consumo del mismo. Si bien la SAI no era la única asociación artística que existía en España, si puede afirmar que sí era la más fuerte y la que tuviera una mejor relación con el gobierno republicano. Muestra de ello es el manifiesto que publicó la Agrupación Gremial de Artistas Plásticos (AGAP) el 29 de abril de 1931, donde hablan de la necesidad de un cambio urgente en la realidad del arte español de la época: “Lucharemos contra todo lo que signifique arbitrariedad y daremos en la medida que nos permitan nuestras fuerzas, un sentido amplio y renovador de la vida artística nacional, recabando los derechos que como clase nos corresponden”¹⁰³. En definitiva los manifiestos definían, de manera clara, estas posturas que los distintos grupos artísticos tenían para su relación con el poder.

Como consecuencia del manifiesto de la SAI aparecido en *Arte* y probablemente en respuesta al manifiesto de la AGAP, la SAI publica un nuevo manifiesto donde deja claro el estatus que tienen como asociación y el trabajo que están realizando. En éste hablan de su constitución legal, mencionan la aparición de la revista citada (de la cual únicamente se publicarían dos números) y comenta sobre la primera exposición de arte español que se realizaría fuera de España en la ciudad de Copenhague, Dinamarca. Con estas acciones la SAI pretende definir la universalidad de su arte, del arte español enfrentado a los escenarios artísticos más allá de sus fronteras:

“No indica nuestro rótulo de Ibéricos ideología racial de ningún orden; alude solamente a la circunscripción peninsular de nuestra tierra. Ideológicamente, nosotros estamos fuera de tendencias y de escuelas. Defendemos el arte moderno; pero no lo defendemos por «moderno» —lo «moderno», por sí solo, no tiene en arte sentido— sino por creer que ese arte contiene en sí, bajo apariencias multiformes y cambiantes, las leyes más eternas y más fundamentales de la estéti-

¹⁰² Anónimo: “Nuestro saludo y nuestros propósitos”, *Arte*, Madrid, num. 1, IX-1932, pp. 2-4.

¹⁰³ Anónimo: “Manifiesto de la Agrupación Gremial de Artistas Plásticos”, *El Sol*, Madrid, 29-IV-1931.

ca. En nuestra ideología caben todos los rumbos y los modos, salvo aquéllos en donde el arte se halla promiscuado con elementos ajenos que confunden y desvían y corrompen la auténtica orientación estética de las gentes, impidiéndoles que centren y dirijan su atención hacia lo intrínseco y profundo de las artes”¹⁰⁴.

Este tercer manifiesto fue firmado por los escultores Ángel Ferrant y Alberto Manuel Lavialda; por los pintores Daniel Vázquez Díaz, Timoteo Pérez Rubio, Benjamín Palencia, Arturo Souto, Alfonso Ponce de León y José Valverde; por los arquitectos Rafael Bergamín, Luis Blanco Soler, Luis Moya, Manuel Sánchez Arcas; por los músicos: Óscar Esplá, Salvador Bacarisse, Adolfo Salazar y Rodolfo Halfter; y por los escritores Federico García Lorca, Antonio Marichalar, Guillermo de Torre, José María Marañón y Manuel Abril. Esto denota una mayor cohesión por parte de distintas disciplinas del arte español que buscarían tener una mayor presencia a través de la SAI.

La exposición danesa, que se llevó a cabo en el Palacio Charlottenborg, en Copenhague, sería la primera de algo entendido como “arte español” que se llevaría a cabo fuera de España. En su catálogo el grupo de artistas aglutinados en la SAI reivindicarían sus postulados respecto al arte y a su función social:

“Ni desde el punto de vista estético ni desde el punto de vista español puede el arte aceptar la división del mundo en dos mitades: una de lujos y ‘parques de atracciones’, otra de prosaísmos indignos del arte. Para el arte no hay prosaísmos; para el arte no hay jerarquías de temas ni asuntos: todo es bueno; y en cuanto al españolismo en el arte y para el arte, lo español consiste en el modo de hablar y de decir las verdades universales, no en el empeño vano de conservar costumbres y modismos”¹⁰⁵.

La exposición de Dinamarca se trasladaría a Berlín, Alemania. Debido a la importancia artística de la capital alemana, el catálogo de la exposición por parte de los pintores españoles no necesitó esta vez de una justificación teórica debido a que ahí tenían bien entendido la importancia y el desarrollo de Las Vanguardias. Por el contrario se limitaría a una lista de

¹⁰⁴ El texto completo del tercer Manifiesto se puede leer en el *Catálogo Alberto 1895-1962*, Madrid, MNCARS 2001, p. 423.

¹⁰⁵ *Artistas Ibéricos. Exposición de Obras en Charlottenborg, Copenhague, IX-1932*, pp. 8-9.

los artistas seleccionados agrupándolos en Las Vanguardias (Pablo Picasso, Juan Gris, Joan Miró, Salvador Dalí, Ceferino Falencia, Timoteo Pérez Rubio, Enrique Climent, Santa Cruz, Ismael de la Serna); los tradicionales o pioneros (Solana, Arturo Souto y Daniel Vázquez Díaz) y los españoles que realizaban obras en clave de en una corriente denominada “Nueva Objetividad” (Rosario de Velasco, Lahuerta, Pedro Sánchez, Pruna, Togores y Valverde).

Después de las elecciones españolas en noviembre de 1933 y con la victoria de los grupos conservadores Partido Republicano Radical y la CEDA. El presidente Alejandro Lerroux formaría un gabinete integrado exclusivamente por miembros de su partido por lo que se vió obligado a atender los reclamos de los grupos de derecha que tendrían como resultante una “política de rectificación” de las reformas del bienio anterior. Esto afectaría gravemente a la SAI ya que se le retirarían los apoyos y tanto sus exposiciones como su presencia en medios se vería disminuída. En 1936 en París se celebraría su última exposición en el *Jeu de Paume*, “*L’Art Espagnol Contemporain*”, celebrada entre los meses de febrero y abril de 1936. Ya en el catálogo ya no aparecen textos de miembros de la SAI sino de Juan de la Encina, Director del Museo de Arte Moderno. Esta sería la última exposición de de la SAI. El poeta y crítico de arte, Guillermo de la Torre escribiría un artículo al respecto donde critica la existencia del vínculo entre la SAI y el gobierno y la dependencia de la misma con el poder para lograr su subsistencia:

“La Sociedad de Artistas Ibéricos ha llegado a su climax con la gran exposición recientemente celebrada en el Museo del Jeu de Paume, de París. Apoteosis y desmoronamiento —quizás— simultáneamente (...) la historia de la pintura libre en España es tan exigua que si omitiésemos los fastos de los Ibéricos quedaría reducida a nada (...) Si una sociedad de tipo libre no logra vivir en once años de la cooperación privada y necesita fatalmente apoyarse en el Estado, al no haber éste variado en materia de bellas artes córrase el riesgo de mediatizar y desnaturalizar aquélla. En estas condiciones y salvo que surja alguna otra perspectiva ¿merecerá prolongarse la existencia —por intermitente que sea— de la Sociedad de Artistas Ibéricos?”¹⁰⁶

¹⁰⁶ Torre, G. de.: “Anales de los Artistas Ibéricos”, *El Sol*, Madrid, 27-V-1936.

Tras la irrupción de la guerra civil y la consecuente caída del bando republicano, la SAI se disolvería dando con ello fin a una de las asociaciones artísticas de vanguardia más importantes de la Segunda República Española y que definiría la postura de una buena parte de los artistas simpatizantes con la causa republicana. Posteriormente, en un contexto de crisis económica internacional y del triunfo de los extremismos en Europa con el ascenso de Adolfo Hitler y la consolidación de la dictadura de José Stalin en la URSS, la lucha política se radicalizó en España lo que llevaría a una polarización entre las “derechas” y las “izquierdas”, la evidente toma de posiciones de muchos de los artistas lo que provocaría el exilio de muchos de ellos. Sin embargo, la SAI y sus manifiestos nos ayudan a entender la relación de los pintores con el poder de su tiempo.

El arte en el México postrevolucionario

En el escenario mexicano es muy conocida la fuerte relación que los pintores que trabajaron en el periodo postrevolucionario tenían con el poder emanado de la lucha armada, no sólo en su temática sino que también en el proyecto legitimador que el muralismo suponía para los ideales de la revolución, lo que se traducía en una suerte de mecenazgo oficial hacia los pintores de la Escuela Mexicana de Pintura. En 1948 el pintor y crítico de arte *transterrado*, José Moreno Villa publicó el libro *Lo mexicano en las artes plásticas*, editado por el Colegio de México, donde generó una clasificación del arte mexicano desde el siglo XVI hasta el siglo XX, en esta categorización, al hablar sobre la pintura de su tiempo Moreno Villa era consciente de que la Escuela Mexicana de Pintura (nombre que agrupa a los muralistas mexicanos) tenía sus raíces en la Revolución Mexicana y la divide en dos momentos: el primero relacionado con el tiempo de guerra y los primeros años de la posrevolución y el segundo sería el periodo de la paz, sin dejar de lado que México seguía en busca de cumplir los postulados revolucionarios planteados en la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos promulgada en 1917. A decir del artista español estos momentos marcaban de forma distinta a cada uno de los artistas mexicanos, “se ha resquebrajado la unidad, aquella que inflamó a los primeros. Y resul-

ta, al parecer, que la ‘Escuela Mexicana’ deja de serlo a los pocos años de nacer”¹⁰⁷. En su texto, Moreno Villa señala como las cabezas más visibles del movimiento a Diego Rivera, Dr. Atl, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros, estos artistas “tuvieron conciencia de que con ellos empezaba la pintura mexicana; que todo lo anterior había sido un débil remedo de lo europeo, un arte colonial”¹⁰⁸. Esto iría acorde con lo planteado por David Alfaro Siqueiros en el manifiesto fundacional del movimiento muralista, “Tres llamamientos de orientación artística actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana”, promulgado en precisamente en Europa, como veremos más adelante.

Es necesario aclarar que, aunque el muralismo es la cara más visible del arte en el México posrevolucionario no es el único movimiento pictórico que se desarrolló en el país durante esa época, a la par del mismo hubo la práctica de otras corrientes y técnicas como por ejemplo, la pintura de caballete, tendencias que no necesariamente comulgaban con el muralismo debido a su sentido ideológico y de pintura de estado o por razones estrictamente económicas. También se dio el desarrollo de la gráfica nacional o el surgimiento de vanguardias con un perfil netamente nacional como es el caso de los Estridentistas.

El muralismo tenía antecedentes claramente políticos mismos que eran claramente visibles en sus intenciones temáticas. De acuerdo con Alicia Azuela los primeros acercamientos entre la Revolución Mexicana y los pintores se dieron cuando un grupo de artistas plásticos se incorporó en Orizaba al carrancismo a finales de 1914, por sugerencia del presidente Álvaro Obregón y del pintor Gerardo Murillo (el Dr. Atl), para apoyar en tareas de propaganda del gobierno en la Convención de Aguascalientes. Estos pintores, entre los que se encontraba David Alfaro Siqueiros, crearon un periódico propagandístico, *La Vanguardia*, que fue dirigido por el propio Dr. Atl y donde se señalaba claramente su línea política con la siguiente frase que era su lema: “En estos momentos un periódico debe tener la misma misión exclusivista de un rifle: hacer triunfar la Revolución”. Entre los dibujantes que ilustraban el periódico estaban José Clemente Orozco,

¹⁰⁷ Moreno Villa, José. *Lo mexicano en las artes plásticas*, México. El Colegio de México, 1948, p. 50.

¹⁰⁸ Ibidem. En carta de Manuel Rodríguez Lozano escrita a Edmundo O’Gorman, comenta sobre la Escuela Mexicana: “existe hoy una escuela de pintura mexicana, a la par que la escuela italiana, española, flamenca, francesa, etc. Constituimos una entidad con fisonomía propia y hemos tenido la satisfacción de que el reconocimiento de esta existencia no nos haya sido otorgado por los nuestros, sino por el extranjero. Esa independencia consumada por la pintura mexicana ha sido posible por el amor de los pintores hacia México y por la autenticidad con que hemos trabajado”. Arturo Casado Navarro, “La crítica pro y contra de la escuela mexicana,” en *Historia del arte mexicano*, vol. 13, México, Secretaría de Educación Pública, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1986, p. 1879.

Francisco Romano Guillemín, Miguel Ángel Fernández, Francisco Valladares y David Alfaro Siqueiros. En su primera plana del primer número el 21 de abril de 1915 publican:

“Nosotros venimos con la firme intención de transformar los modos de expresión del periodismo nacional. Es necesario transportar a la prensa el elevado criterio moral y la fuerza de nuestra grande Revolución. Nuestro programa no es el programa de una empresa periodística: es el programa de un pueblo, que en el momento culminante de la lucha armada, quiere sentar los principios de su organización futura. Es el programa mismo de la Revolución”¹⁰⁹.

Esa sería la primera irrupción de los jóvenes pintores en el ámbito artístico y cultural del México revolucionario en el cual dejaban claro su compromiso político y ponían su arte al servicio de los nuevos postulados que serían la temática de su obra.

El triunfo de la Revolución Mexicana rendiría frutos para los pintores simpatizantes con los preceptos revolucionarios. En 1919 Siqueiros recibió el nombramiento como canciller de primera en el Consulado General de Barcelona, España. Dos años después, en 1921, elaboraría en París al lado de Diego Rivera, el manifiesto “Tres llamamientos de orientación artística actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana”, en donde perfilaban nuevas formas y expresiones artísticas que serían las directrices del muralismo mexicano. En él se leen tres tendencias claramente destacables: por un lado la negación al arte europeo de finales de siglo XIX (el cual considera decadente) y su comercialización en México; el guiño a las nuevas Vanguardias; y el acercamiento al arte originario del continente americano para hacer un arte propio:

“Apartados como estamos de las nuevas tendencias de sólida orientación, a las que prejuiciosamente recibimos con hostilidad, adoptamos de Europa únicamente las influencias fofas que envenenan nuestra juventud ocultándonos los valores primordiales (...) todo ese artnouveau comerciable, peligrosamente insinuante por su camouflage y que tan espléndido mercado tiene entre nosotros(muy especialmente el importado de España)”

¹⁰⁹ *La Vanguardia*, 21 abril 1915. P.1

“Razonadamente acojamos todas las inquietudes espirituales de renovación nacidas de Pablo Cezanne a nuestros días; la vigorización sustancial del impresionismo, el cubismo depurador por reductivo en sus diferentes ramificaciones, el futurismo que aportaba nuevas fuerzas emotivas (no el que intentaba aplastar ingenuidad el anterior proceso invulnerable), la novísima labor revaloradora de “voces clásicas” (Dadá aún está en gestación); verdades afluentes al gran caudal, cuyos múltiples aspectos psíquicos encontraremos fácilmente dentro de nosotros mismos (...)”

“...acercuémonos por nuestra parte a las obras de los antiguos pobladores de nuestros valles, los pintores y escultores indios (mayas, aztecas, incas, etc.), nuestra proximidad climatológica con ellos nos dará la asimilación del vigor constructivo de sus obras, en las que existe un claro conocimiento elemental de la naturaleza, que nos puede servir de punto de partida.¹¹⁰”

En ese mismo año de 1921, el flamante Secretario de Educación Pública, José Vasconcelos (de hecho sería el primer funcionario nombrado con dicho cargo), solicitó a los pintores Roberto Montenegro, Jorge Enciso y Xavier Guerrero que se hicieran cargo de la decoración de un salón ubicado en el Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo (actual Museo de la Luz de la UNAM) en la Ciudad de México, el proyecto se tradujo en la creación de los murales: *Árbol de la Vida* (Montenegro) y *El Zodiaco* (Guerrero). A los murales los acompañaría además el diseño de unos vitrales hechos por estos mismos pintores y elaborados por Enrique Villaseñor, *Vendedora de pericos* y *El jarabe tapatío*, así como el vitral del escudo de la entonces Universidad de México realizado por Jorge Enciso. Más tarde, en el cubo de la escalera de dicho recinto David Alfaro Siqueiros pintaría su primer mural entre los años de 1923 y 1924, los temas de esa obra son varios: *La alegoría de los cinco elementos*, *Los mitos*, *El llamado de la libertad* y *El entierro del obrero sacrificado*. En este último rindió homenaje póstumo al líder socialista Felipe Carrillo Puerto, quien había sido asesinado el 3 de enero de 1924.

El Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo formaba parte del conjunto arquitectónico del Antiguo Colegio de San Ildefonso, recinto que también entraba en los planes de Vasconcelos para ser pintados por los muralistas, por lo que encargaría la decoración

¹¹⁰ Alfaro Siqueiros, David. Revista *Vida Americana*. Barcelona, España, mayo 1921.

del recinto a un grupo de pintores encabezado por Diego Rivera entre los que se encontraban los pintores José Clemente Orozco, Roberto Montenegro, Fermín Revueltas, Jean Charlot y Pablo O'Higgins. El trabajo consistía en pintar los corredores y el anfiteatro San Ildefonso. Al término de esa obra Rivera pintó un conjunto de 235 frescos en el nuevo edificio de la Secretaría de Educación Pública, inaugurado, el 9 de julio de 1922, una obra monumental que le llevaría cinco años de trabajo y que comenzó en el año de 1923 finalizándola en 1928. “En estas obras de arte, Rivera reflejó las ideas de una época, de la vida y las costumbres del pueblo mexicano; su historia representada en las figuras de hombres y mujeres ilustres, pero, al mismo tiempo, en las de la gente común”¹¹¹. De esta manera se dio origen a lo que ahora conocemos como la Escuela Mexicana de Pintura y su cercana relación con el poder de su tiempo, lo que determinarían en muchos aspectos la temática contenida en la obra de los muralistas y las directrices ideológicas de sus representantes.

Debido a sus características iconográficas de tipo nacionalista y revolucionario así como su profunda temática social, el muralismo adquirió una importancia mundial. En sus obras se negaba al pasado colonial español y se hacía un guiño al orden social de la URSS y se exaltaban los valores obrero-campesinos. Durante su fase inicial existiera un cuerpo de teorías comunes, salvo la apreciación de varios de sus autores sobre la gran tradición nacional del muralismo desde época prehispánica, como señala Teresa Del Conde:

“de acuerdo a su individualidad estilística y bajo los presupuestos temáticos se relacionaban con la fase armada de la Revolución, las escenas de la conquista, el poder omnímodo de la Iglesia durante la vida colonial, la lucha de clases, las costumbres, mitos y ritos, las fiestas populares, la geografía, el paisaje, las etnias y el pasado prehispánico”¹¹²

No es de extrañarse que dichas tendencias vieran como negativo la inclusión de cualquier tipo de arte ajeno a los ideales revolucionario o a lo que era entendido como “lo mexicano” por parte de los muralistas, particularmente si estas nuevas propuestas venían de Europa y, en concreto de una España que, si bien su orientación política republicana distaba mucho de las imágenes colonizadoras con las que eran retratados los españoles en las obras de los muralistas

¹¹¹ http://www.sep.gob.mx/wb/sep1/sep1_Conoce_la_Historia_del_Edificio_Sede1#.V3qk0q6x4mY

¹¹² Del Conde, Teresa, Calvo Franco. Arte Latinoamericano En *El Siglo XX / Latin American Art in the Twentieth Century*. Edición de Edward Sullivan, Ed. Nerea. 2001. P.22.

eran, a los ojos de los miembros de la Escuela Mexicana de Pintura, los representantes de una escuela europea y decadente, como lo veremos más adelante en las declaraciones de algunos de los pintores mexicanos y la percepción que esto causó en gente como José Moreno Villa.

El grabado y sus organizaciones políticas

La cercanía del nuevo gobierno revolucionario con las artes hizo que algunos pintores como Pablo O'Higgins, Fermín Revueltas, José Chávez Morado, Ramón Álva de la Canal Leopoldo Méndez y Máximo Pacheco se integraron al programa de las Escuelas de Pintura al Aire Libre, un proyecto surgido desde 1913 a iniciativa de Alfredo Ramos Martínez, director de la Academia Nacional de Bellas Artes (nombrado por el entonces rector de la Universidad Nacional, José Vasconcelos) y que aglutinó a varios de los creadores posrevolucionarios. Estos mismos formarían parte del llamado grupo ¡30-30!

Debido a los antecedentes revolucionarios y motivados por las iniciativas de Siqueiros y Dr. Atl muchos de los pintores mexicanos tuvieron una gran actividad política entre 1920-1930. En 1928 surgió el Grupo de Pintores ¡30-30!, conformado por Ramón Alva de la Canal, Gabriel Fernández Ledesma, Fernando Leal, Fermín Revueltas, Rafael Vera de Córdova y Martí Casanovas, entre otros. En su “Manifiesto Treintatreintista”, exigían el cierre definitivo de la Escuela de Bellas Artes (Hoy Academia de San Carlos), debido a que consideraban obsoletas sus enseñanzas. Motivados por las ideas del manifiesto de Siqueiros según ellos, los maestros de la Academia mantenían una tradición académica que correspondía a la importación del “peor gusto europeo”, además de no tomar en cuenta el compromiso social del arte mismo que, como ya he señalado, tendría que estar vinculado con los ideales revolucionarios. Otro de los intereses del grupo 30-30 era la intención de llevar el arte al pueblo a través de clases de pintura al aire libre que sus mismos miembros impartían.

Junto con otros artistas y escritores independientes lanzaron a la luz pública el cartel “Protesta”¹¹³, en donde se planeraba la necesidad de crear la Escuela Central de Artes y Ciencias de las Artes. Se señalaba que “Es preciso crear un organismo que ligue las Escuelas

¹¹³ Además de los integrantes del grupo ¡30-30! Entre los firmantes estaban Diego Rivera, Alfredo Ramos Martínez, Guillermo Ruiz, Manuel Maples Arce, Rosario Cabrera, Germán List Arzubide, David Alfaro Siqueiros, Carolina Smith, Rosendo Soto y Leopoldo Méndez, entre otros.

de Pintura al Aire Libre, la Escuela de Escultura y Talla Directa, la Escuela de Arquitectura con las escuelas técnicas que ya existen en excelentes condiciones, así sin desembolsar un solo centavo el Gobierno puede crear inmediatamente algo positivamente eficaz para la construcción del orden social”.¹¹⁴ El grupo ¡30-30! tomó su nombre de una carabina muy utilizada durante la Revolución, además eran 30 sus miembros y crearon la revista ¡30-30! Órgano de los pintores de México, su primera exposición fue en las oficinas de la Cervecería Cuauhtémoc en la Ciudad de México, para después realizar otras en Puebla y Morelia. Al año siguiente realizaron la Primera Exposición de Grabado en Madera en México en la “Carpa Amaro” y su última exposición como grupo sería en un café de chinos en Uruapan, Michoacán, y llevaría por título De la vida del café.

“Quizá una de las propuestas más renovadoras que llevaron a cabo fue abrir espacios donde se exhibiera y se vendiera todo tipo de arte, lugares incluyentes tanto para artistas como para el público; así intentaban acabar con la idea del arte como algo exclusivo de un sector privilegiado. Su objetivo fue involucrar a la población en general en la apreciación y consumo de la obra plástica. Desde su primera exposición en las oficinas de la Cervecería Carta Blanca incluyeron carteles y obra gráfica. El 25 de enero de 1929, el grupo inauguró la primera de dos exposiciones que serían punta de lanza, pues estaban dedicadas exclusivamente al grabado en madera y en metal. El recinto elegido para esta muestra fue la Carpa Amaro, lugar de recreación popular ubicado en una zona marginal.”¹¹⁵

Años más tarde se integró un grupo de artistas formado por Leopoldo Méndez, Angel Bracho, Ignacio Aguirre, Manuel Álvarez Bravo, Luis Arenal, Ricardo X. Arias, Santos Balmori, Carlos Orozco Romero, Feliciano Peña, Julio Castellanos, Rufino Tamayo y Gabriel Fernández Ledezma. Esta organización llevaba por nombre la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), una especie de satélite de la Unión Internacional de Escritores y Artistas Revolucionarios.

¹¹⁴ Cartel “Protesta”. 1er Manifiesto Treintatrentista / El Grupo de Pintores ¡30-30! México, D. F. 1928. Fondo reservado de la Biblioteca Justino Fernández del Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

¹¹⁵ Torres Leticia (2009), “Fisonomía y práctica del grabado en la década de 1920 en México”, en: *Revista Digital CENIDIAP*, No. 13, julio-diciembre, México, Centro Nacional de Investigación, Documentación, e Información de Artes Plásticas.

rios, vinculada con la URSS. Sus intenciones era contribuir con su arte a la lucha de la clase proletaria y manifestarse en contra del imperialismo. Una delegación de la LEAR estaría presente en la ciudad de Valencia durante el II Congreso Internacional de Escritores en Defensa de la Cultura.

A finales de los años 30 en el mundo se dieron distintos hechos políticos que gravitarían en las temáticas y la creación de los artistas mexicanos. Por un lado el contexto internacional de preguerra estaban el intervencionismo nazi fascista que se dio tanto en la ocupación francesa como en la Guerra Civil Española y que, a la postre, tendría relación con el triunfo de Francisco Franco sobre el bando republicano. Este hecho hizo que José Stalin, secretario general del Comité Central del Partido Comunista de la Unión Soviética, rectificara la línea política de la *Komitern* (como era conocida la organización internacional que agrupaba a varios partidos y dirigencias comunistas de distintos países) para los partidos comunistas del mundo. Según el investigador de la Universidad de Oxford, David Priestland, con ello se abandonó el rechazo sistemático en contra de los partidos socialistas y las agrupaciones democráticas por parte de los comunistas, y se buscó la integración de amplias alianzas antifascistas que tenían el propósito ya no de lograr impulsar la lucha revolucionaria en sus países, sino el cohesionar a todas las fuerzas democráticas¹¹⁶ en contra del totalitarismo y, principalmente, defender la existencia de la Unión Soviética. Esta vuelta de tuerca de Stalin, conocida mundialmente como la “gran purga”, representó la expulsión masiva de miembros del Partido Comunista Soviético, lo que llevaría al arresto, persecución y exterminación de un gran número de personas contrarias al stalinismo entre 1936 y 1956, particularmente a miembros del Buró Político del Comité Central del Partido Comunista de la Unión Soviética (también conocido como Politburó) de quienes destacaría León Trotsky por su persecución, asilo en México y su posterior asesinato. Todos estos hechos, y otros más, influyeron en el acomodo geopolítico de Europa lo que motivó el movimiento de pensadores, artistas, escritores y todo tipo de intelectuales, muchos de los cuales llegaron a México y, con ello, enriquecieron el ambiente cultural de nuestro país.

¹¹⁶ Priestland David. *Bandera Roja. Historia política y cultural del comunismo*, Barcelona, Crítica. 2010.

Las Vanguardias en México

Aunque algunos artistas buscaron seguir los pasos de Siqueiros, Rivera y Orozco, al profundizar en las nuevas tendencias del nacionalismo, hubo otros creadores como Rufino Tamayo, Carlos Mérida (guatemalteco, pero con trabajo desarrollado en México), Roberto Montenegro, Agustín Lazo, Antonio Ruiz “El Corcito”, Carlos Orozco Romero, Julio Castellanos, Alfonso Michel, Jesús Guerrero Galván y María Izquierdo, quienes viajaron a Estados Unidos y a Europa para buscar adentrarse en otro tipo de corrientes artísticas alejadas de las tendencias nacionalistas de la Escuela Mexicana de Pintura.

Este no era el primer intento de los pintores mexicanos del siglo XX por conocer las tendencias extranjeras, de hecho, ya anteriormente Diego Rivera, durante su periplo parisino, había tenido contacto con muchos de los más importantes creadores del siglo XX. Antes de las tendencias artísticas vigentes después de la Revolución Mexicana, Diego Rivera viajó a Europa en 1907 gracias al apoyo del gobernador de Veracruz, Teodoro Dehesa y a una pensión del Secretario de Instrucción Pública y Bellas Artes de México de gobierno de Porfirio Díaz, Justo Sierra. En Madrid estudió pintura durante dos años y después viajó por algunos países europeos, Volvió brevemente a México en octubre de 1910, debido a los compromisos de la beca que aún recibía en Europa. Entre la obra que traía de su producción europea participa con “35 pinturas y 10 aguafuertes” en una exposición que se inauguraría el domingo 20 de noviembre de 1910 en la Escuela Nacional de Bellas Artes (fecha que coincide con el estallido de la Revolución Mexicana).

Rivera abandonó México y regresó a París para instalarse con su esposa, la pintora rusa Angelina Beloff, en el número 26 de la *rue du Départ* del barrio de *Montparnasse*, en París, donde también vivían los pintores Pablo Picasso, Georges Braque, Guillaume Apollinaire, y Amadeo Modigliani, entre muchos otros de los artistas que hicieron de París la capital mundial del arte a inicios del siglo XX. Además de los pintores, también se encontraban en la capital francesa destacados escritores de otros lados del mundo como Alfonso Reyes, Ramón Gómez de la Serna y Ramón María del Valle Inclán quienes solían reunirse en el bar conocido como *Lapin Agile*, todas estas personalidades con las que convivió el pintor mexicano y que formaron parte de sus redes intelectuales a lo largo de su vida. Rivera investigó las posibilidades creativas

del cubo-futurismo y, a decir del investigador Oliver Debroise, crea una suerte de cubismo riverino, experimentación pictórica que le llevó a enfrentarse con Pablo Picasso y otros intelectuales hasta derivar en el episodio conocido como *l'affaire Rivera* (un pleito con panfletos, insultos y moquetes protagonizado por Pierre Reverdy y Diego Rivera), lo que terminaría el abandono de París y del cubismo por parte de Rivera en medio de injurias, boicots y calificativos de farsante, y del desprecio hacia sus obras cubistas y hacia sus pretensiones de haber querido contarse entre los fundadores del cubismo y maestro con sus propias aportaciones y tendencias.¹¹⁷

Si bien del grupo de artistas emergidos de Montparnasse nunca se identificaron como grupo bajo un manifiesto que los unificara, si hubo algunos postulados artísticos que emergieron de dichas asociaciones como el manifiesto del movimiento *Nosotros, los metafísicos*, de Giorgio De Chirico y Carlo Carrá (1919), el Manifiesto surrealista de André Breton (1924) o el de los artistas chilenos asociados bajo el nombre de Grupo “Montparnasse”, lo que sí eran claras, manifiestos más, manifiestos menos, eran sus concepciones vanguardistas en torno a la creación. Diego Rivera no fue el único artista mexicano que experimentó con las corrientes de vanguardia puestas en boga en Europa. Pintores como Joaquín Clausell, Saturnino Herrán o Santos Balmori también internalizaron las vanguardias artísticas europeas y las incorporaron en su lenguaje personal, reinterpretando su propia poética creativa y su relación con la realidad nacional.

Los Estridentistas

En la ciudad de México el 31 de diciembre de 1921¹¹⁸ surgió un manifiesto histórico para el arte mexicano que pondría en el escenario artístico tal vez la única vanguardia conocida con un carácter eminentemente nacional: El Estridentismo, el documento lo firmaba un grupo de artistas encabezados por Manuel Maples Arce: poeta, escritor, abogado y diplomático (representante de México ante Francia, Panamá, Chile, Colombia, Japón, Canadá, Noruega,

¹¹⁷ Debroise, Olivier. *Diego de Montparnasse. Iconografía en blanco y negro*. Serie Vida y pensamiento de México, FCE. México, 1979. 136 pp.

¹¹⁸ Aunque un segundo ejemplar del manifiesto aparece en la ciudad de Puebla con fecha del 1 de enero de 1923.

Líbano y Pakistán). El grupo lo completaban Luis Quintanilla, Germán List Arzubide, Arqueles Vela, M.N. Lira, Mendoza Salazar, Molina y Salvador Gallardo. En él se hablaba de la función espiritual del arte: “Toda técnica de arte, está destinada a llenar una función espiritual en un momento determinado.”¹¹⁹ Pero sobre todo buscan una reivindicación por las formas nuevas del arte mexicano. El Estridentismo es señalado por algunos autores, como Luis Mario Schneider, como una de las primeras vanguardias en América Latina. “Schneider fue el primero en llamar la atención sobre la vanguardia estridentista como un sistema de alternativas para el combate imaginario de la cultura”:¹²⁰

“El movimiento estridentista es sin lugar a dudas el primer movimiento literario mexicano que en este siglo introduce algo novedoso. Si bien no se puede afirmar lo mismo con respecto a otras corrientes de vanguardia con las que coincide, pues son demasiado evidentes las influencias del futurismo, del unanimismo, del dadaísmo, del creacionismo y del ultraísmo, -sólo el relativismo de la primera época estridentista -, en el momento en que se adopta la ideología social de la Revolución Mexicana y la incorpora a su literatura, el movimiento adquiere solidez, organización y de alguna manera se separa del resto de la vanguardia nacional”¹²¹.

Si bien el Manifiesto reconocía lo urbano, como elemento de modernidad, esto no era una visión exclusiva de los estridentistas. Otros movimientos que convivieron con ellos, como el de Los Contemporáneos (contrarios a los estridentistas), se vinculaban también a las corrientes vanguardistas europeas, pero con un enfoque de crítica al eurocentrismo, curiosamente de la misma manera como lo planteó Siqueiros en su manifiesto de 1921, “Tres llamamientos de orientación artística actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana”.

“VII. Ya nada de creacionismo, dadaísmo, paroxismo, expresionismo, sintetismo, imaginismo, suprematismo, cubismo, orfismo, etcétera, etcétera, de “ismos” más o menos terizados y eficientes. Hagamos una síntesis quinta-esencial y depuradora

¹¹⁹ Segundo postulado del Manifiesto estridentista.

¹²⁰ Stanton, Anthony y Renato González Mello. “El relato y el arte experimental”. *Vanguardia en México 1915-1950*. Ed. CONACULTA. 2013.

¹²¹ Schneider, Luis Mario. *El estridentismo o una literatura de la estrategia*. México. INBA, 1970.

de todas las tendencias florecidas en el plano máximo de nuestra moderna exaltación iluminada y epatante, no por un falso deseo conciliatorio, – sincretismo, – sino por una rigurosa convicción estética y de urgencia espiritual. No se trata de reunir medios prismales, básicamente antisísmicos, para hacerlos fermentar, equivocadamente, en vasos de etiqueta fraternal, sino tendencias insíticamente orgánicas, de fácil adaptación recíproca, que resolviendo todas ecuaciones del actual problema técnico, tan sinuoso y complicado, ilumine nuestro deseo maravilloso de totalizar las emociones interiores y sugerencias sensoriales en forma multánime y poliédrica.”¹²²

Para los estridentistas todos los espacios eran urbanos. El habitante de la urbe moderna se ve sometido a la presión implacable del tiempo, un tiempo cuya percepción es inseparable de la vertiginosa velocidad a la que ocurre todo. A decir de German List Arzubide, “El estridentismo se llamó así por el ruido que levantó a su derredor. ¿Qué fue lo conseguido? Sacudir el ambiente. Si hoy no se admiten dioses literarios, fue nuestra irreverencia la que los arrojó de los altares”¹²³. Ellos mismos, al igual que sus pares europeos, gozan de un espacio real de reunión que también vive en sus textos, el Café de Nadie, mítico lugar real e interpretado a través de los textos de Manuel Maples Arce o de las pinturas de Ramón Alva de la Canal.

“Los Estridentistas, como la mayoría de los vanguardistas, participan de la “modernolatría” y de la cotidianidad urbana; registran el ritmo de las grandes ciudades, el dinamismo de la vida moderna, enaltecen los aparatos mecánicos y cantan a los obreros y a las fábricas. De ahí que no haya resultado difícil reconocer en ellos la influencia de autores extranjeros como Apollinaire, Max Jacob, Tzara, del cubismo y del futurismo.”¹²⁴

Es de llamar la atención que estos grupos que se sabían “contrarios” entre ellos (muralistas, estridentistas, contemporáneos) compartieran la misma visión del arte y coincidie-

¹²² Manifiesto estridentista.

¹²³ *Actual* - No. 1. Hoja de vanguardia. Comprimido estridentista de Manuel Maples Arce.

¹²⁴ Mora, Carmen. “Notas sobre el café de Nadie de Arqueles Vela” en: *Anales de literatura hispanoamericana* No. 26 II. Servicio de publicaciones UCM. Madrid 1997. P 249.

ran en muchos de sus postulados, lo que hablaría de que la confrontación tal vez no estaría necesariamente en la concepción de la función social del arte sino en la apropiación del mismo y su uso como un instrumento legitimador.

Los Contemporáneos

Como ya comenté anteriormente, otro de los grupos que se podría llamar “vanguardistas” en el escenario artístico de inicios del siglo XX en México son los llamados “contemporáneos”. Si bien no eran pintores o artistas plásticos en su totalidad, si tenían un acercamiento con el arte y en el grupo se encontraban algunos pintores mexicanos muy destacados. El grupo surgió del conjunto de filósofos, pintores, escultores y escritores de que se rodeó Vasconcelos a su paso por la Secretaría de Educación Pública. El grupo tomó el nombre de la revista *Contemporáneos*, encargada de difundir muchas de las innovaciones del arte y la cultura en la sociedad mexicana, estaban cobijados bajo el mecenazgo de Antonieta Rivas Mercado y, como ya señalé, eran contrarios a los Estridentistas. Sus miembros más notorios eran los poetas y escritores José Gorostiza, Xavier Villaurrutia, Carlos Pellicer, Bernardo Ortiz de Montellano, Salvador Novo, Gilberto Owen, Jorge Cuesta y Jaime Torres Bodet; y los pintores Roberto Montenegro y Manuel Rodríguez Lozano. A este grupo lo caracterizó su preocupación exclusivamente literaria y su acercamiento a las letras modernas de esa época, principalmente las letras francesas del grupo de la *Nouvelle Revue Française*. Otros de sus intereses era la poesía de la *Generación del 27*, particularmente Juan Ramón Jiménez y las propuestas estéticas de la Revista de Occidente, particularmente por la influencia de Alfonso Reyes, lo que los vinculaba con las nuevas tendencias españolas, principalmente en cuanto a la literatura se refiere, sin embargo los Contemporáneos fueron los primeros grupos en manifestarse abiertamente en contra de la presencia de los intelectuales transterrados en México y del apoyo que recibieron estos por parte del gobierno mexicano y de la clase intelectual.

Si bien el grupo no publicó nunca un manifiesto como tal, a principios de 1928, antes de la presentación de la revista *Contemporáneos*, Torres Bodet presentó su libro *Contemporáneos: Notas de crítica*. En mayo de ese mismo año, apareció la *Antología de la Poesía Mexicana Moderna*, publicada bajo el sello Contemporáneos y de autoría de Jorge Cuesta.

Estos dos libros serían tomados por la prensa mexicana como el manifiesto del grupo y una expresión de quienes eran sus miembros.

“Al grupo de Contemporáneos se le acusó de extranjerizante, de exquisito, de afrancesado, pero gracias a ellos por primera vez en México transitaron autores como James Joyce, André Gide, Marcel Proust, Jean Cocteau, Eugene O’Neill o Charles Vildrac. El objetivo principal fue poner a México en circulación con lo universal, con lo actual, con lo novedoso, pues nuestro país no podía seguir ajeno a los movimientos innovadores que se estaban gestando a finales de la década de los veinte, baste señalar el caso de Buenos Aires, con Victoria Ocampo y la revista *Sur*; Madrid, con la Generación del 27 y la *Revista de Occidente*; Londres, con Virginia Woolf y el Círculo de Bloomsbury y París, con el naciente Surrealismo.”¹²⁵

En cuanto a sus intereses pictóricos, los Contemporáneos fueron muy entusiastas en la promoción de pintores como Rufino Tamayo, Julio Castellanos, Miguel Covarrubias, Manuel Rodríguez Lozano, María Izquierdo, Agustín Lazo, Carlos Mérida y Carlos Orozco Romero. En ellos encontraban una renuncia a las propuestas monumentales de la pintura mural y una apuesta “por volver a un arte menos ambicioso y más limitado e intenso”¹²⁶. A decir del escritor Salvador Elizondo:

“El movimiento de “los contemporáneos” representa, en grados muy diversos según la personalidad de sus exponentes, en términos generales, la influencia que habiendo partido de Francia casi simultáneamente, estarían destinadas a no encontrarse más que en un punto situado en el infinito: la poesía pura y el surrealismo. Con el surrealismo culminan las posibilidades de la “imagen poética”, es decir las posibilidades que la poesía tiene de estimular la producción de cosas visibles con los ojos cerrados; en la poesía pura culmina la posibilidad de producir cosas “pensables” por medio de la poesía. La poesía pura es el punto más alto, final de la poesía de la inteligencia, como el surrealismo lo es de la sensación.”¹²⁷

¹²⁵ Acosta Gamas, Tayde. “Los 85 años de los contemporáneos”, en *Siempre! presencia de México*. 22 de octubre de 2013.

¹²⁶ Martínez, José Luis. “El momento literario de los contemporáneos” en *Letras libres*. Marzo, 2000. México. P. 60.

¹²⁷ Elizondo, Salvador. Introducción a la antología *Museo Poético*. UNAM. 1974.

El periodo de mayor actividad de los Contemporáneos fue entre 1927 y 1940. A pesar de que algunos de ellos fueron funcionarios públicos no contaron con ningún tipo de apoyo para su trabajo intelectual. Algunos de ellos, como el caso de Salvador Novo, incursionó en el periodismo y en la publicidad. Sin embargo, se les considera herederos naturales de la generación del Ateneo a principios del siglo XX, “los Contemporáneos aprendieron la sobriedad, la entrega apasionada a su vocación literaria, la búsqueda de la perfección formal y el rigor y la vocación universal del conocimiento. Como los ateneístas, fueron la otra generación excepcional en las letras mexicanas que creó obras maestras que son nuestro orgullo”¹²⁸. Es interesante que los Contemporáneos fueron una suerte de contrapeso ante una visión oficialista del arte y fueron ellos quienes abrieron la brecha para que se conocieran en México muchas de las tendencias europeas del arte que después vendrían a nutrir la visión de arte mexicano en las nuevas generaciones, mismas que serían influenciadas por los pintores *tranterrados*, como se demostrará más adelante en esta investigación.

La toma de posición en el campo político desde el campo artístico

El uso de Manifiestos definió la relación de los artistas con el poder de su tiempo. Más allá de una concepción estética de sus postulados artísticos acabó significando los lineamientos con respecto a la situación política de su momento, ya sea a favor o en contra.

En España los artistas agrupados en torno a la SAI demandaron al gobierno representado por Junta de Relaciones Culturales una especie de apadrinamiento del arte español para que este diera a conocer entre el público del país y más allá de sus fronteras. En sus manifiestos apelaban a que cada hombre sintiera “entre las necesidades apremiantes de su espíritu la necesidad del arte”. Los artistas españoles vieron en el triunfo de la Segunda República una gran oportunidad para ver satisfechas parte de sus demandas de exhibición e internacionalización. Si bien por las condiciones políticas imperantes en España sus logros se vieron apagados rápidamente, lograron tener la proyección deseada y ocupar un lugar en el

¹²⁸ Martínez, José Luis. Op cit. p. 62.

ámbito artístico e incluso político. Algunos de sus primeros firmantes tomarían posiciones de uno u otro bando una vez consumada la derrota republicana, algunos lograrían emigrar a los exilios francés y mexicano. En el caso de Francia la figura de Pablo Picasso cobraría una fuerza importante que llegaría a influir no sólo en los destinos de los pintores exiliados ahí sino en aquellos que tomarían rumbo a México.

En el caso mexicano es de llamar la atención que sea David Alfaro Siqueiros quien trata de delimitar, desde España, el futuro estético de la pintura mexicana. Unido a la lucha carrancista desde los 27 años y participante activo de la Revolución Mexicana desde los propios frentes¹²⁹ y en la gestación del periódico *La Vanguardia*, Siqueiros siempre vio unido su compromiso político a su trabajo artístico. Después de la publicación del manifiesto “Tres llamamientos de orientación artística actual a los pintores y escultores de la nueva generación” los destinos de la pintura mexicana, al menos de sus grandes protagonistas, no se separaría ni de la estética planteada, ni de su temática o sus principios políticos. Los manifiestos posteriores, si bien no tendrían el ingrediente político de la Revolución si harían hincapié en la función social del arte y en la libertad de creación por parte de los pintores. Es de llamar la atención que casi todos mostraran simpatía por las nuevas tendencias gestadas en Europa, incluso grupos como Los Contemporáneos que, si bien no tuvieron un manifiesto sí se inclinaron por las estéticas del viejo continente. En 1945 David Alfaro Siqueiros publica *No hay más ruta que la nuestra: importancia nacional e internacional de la pintura mexicana moderna* donde sienta las bases de la pintura mexicana, desde la perspectiva muralista, y renueva una visión monolítica y cerrada que dificultaría la inclusión de los pintores *trans-terrados* y exiliados de otros lugares de Europa. Esta visión legitimadora de los postulados de la Revolución Mexicana a través del arte también dificultaría la incursión de los jóvenes pintores mexicanos, pero, irónicamente, también les daría las herramientas necesarias para romper dichas tendencias con otro manifiesto fundacional del movimiento conocido como “La Ruptura”, como veremos más adelante en esta investigación, “La cortina del nopal”, un texto publicado por el joven pintor José Luis Cuevas en las páginas del suplemento cultural del diario *Novedades*, “México en la cultura”, un espacio *trans-terrado* y renovador de la cultura mexicana.

¹²⁹ El pintor, en sólo dos años, ascendió de soldado raso a teniente-capitán y miembro del Estado Mayor de la División de Occidente.

Bibliografía

- Acosta Gamas, Tayde. “Los 85 años de los contemporáneos”, en *Siempre! presencia de México*. 22 de octubre de 2013.
- Bourdieu, Pierre: *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Editorial Anagrama. Barcelona. 2005.
- Bourdieu, Pierre. “El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método” en *Criterios*, La Habana, nº 25-28, enero 1989-diciembre 1990.
- Debrouse, Olivier. *Diego de Montparnasse. Iconografía en blanco y negro*. Serie Vida y pensamiento de México, FCE. México, 1979.
- Del Conde, Teresa, Calvo Franco. *Arte Latinoamericano En El Siglo XX / Latin American Art in the Twentieth Century*. Edición de Edward Sullivan, Ed. Nerea. 2001.
- Elizondo, Salvador. Introducción a la antología *Museo Poético*. UNAM. 1974.
- Martínez, José Luis. “El momento literario de los contemporáneos” en *Letras libres*. Marzo, 2000. México.
- Mora, Carmen. “Notas sobre el café de Nadie de Arqueles Vela” en: *Anales de literatura hispanoamericana*. No. 26 II. Servicio de publicaciones UCM. Madrid 1997.
- Moro Abadía, Oscar y Manuel R. González Morales. “El arte por el arte: revisión de una teoría historiográfica”. En *Munibe (Antropología-Arkeología)* 57, 2005 · Homenaje a Jesús Altuna. San Sebastián, España.
- Priestland David. *Bandera Roja. Historia política y cultural del comunismo*, Barcelona, Crítica. 2010.
- Sobrino Freire, Iria. “El manifiesto artístico: una aproximación al estudio de su funcionamiento en el campo de producción cultural”. Universidad de Santiago de Compostela. 2007.
- Schneider, Luis Mario. *El estridentismo o una literatura de la estrategia*. México. INBA, 1970.
- Stanton, Anthony y Renato González Mello. “El relato y el arte experimental”. *Vanguardia en México 1915-1950*. Ed. CONACULTA. 2013.
- Torres Leticia (2009), “Fisonomía y práctica del grabado en la década de 1920 en México”, en: *Revista Digital CENIDIAP*, No. 13, julio-diciembre, México, Centro Nacional de Investigación, Documentación, e Información de Artes Plásticas.

CAPÍTULO 3

José Moreno Villa, el poeta que pinta.
El inicio de una diplomacia cultural



Ilustración de *La Saeta*, de Alfonso Reyes.
José Moreno Villa / Madrid / 1931

“De la lista de prodigios en que todos recordamos el del pájaro que habla y el del árbol que canta, no hay que olvidar el del poeta que pinta”¹³⁰, así definió alguna vez el poeta Xavier Villaurrutia al pintor-escritor José Moreno Villa, un malagueño que probó casi todos los oficios que ofrecían las artes de su tiempo: crítico de arte, poeta, articulista, pintor, bibliotecario, miembro de la “Generación del 27” y quien fuera director del Archivo del Palacio Nacional de España para el gobierno de la Segunda República española, misma simpatía que le costó el exilio al igual que muchos contemporáneos suyos y que, como ellos, acabaría su vida en México. Es José Moreno Villa tal vez uno de los artífices más importantes en lograr un puente intelectual entre la España republicana y el México postrevolucionario, al menos en lo que al arte se refiere. Su tránsito a través de importantes grupos artísticos en ambos continentes y su participación en revistas, exposiciones y su trabajo como funcionario son testimonio de una red de la cual se servirían muchos otros intelectuales, lo que podríamos definir como una suerte de “diplomacia intelectual” que abrió el camino para mucha de la gente que lo acompañaba. Su trayectoria resulta de gran interés para comprender el movimiento del grupo que lo acompañó y las redes que mantuvo a lo largo de su vida tanto en México como en España.

En 1938, cuando se gestaba la idea de crear la Casa de España Daniel Cosío Villegas dirigió una carta al director del Consejo Nacional de Educación Superior y de la Investigación Científica del gobierno de Lázaro Cárdenas, Enrique Arreguín, donde le

¹³⁰ Castañón, Adolfo. “José Moreno Villa: a la luz de sus ojos” en *Poetas y exilio, los poetas del exilio español en México*. El colegio de México, 1995.

manifestaba el temor de algunos de los nombres propuestos (José Gaos, Juan de la Encina, entre otros) para fundar dicho instituto no se adaptaran o encontraran el rechazo de los círculos intelectuales de México, pero de José Moreno Villa no tenía duda alguna, ya que “era simpatiquísimo, buen narrador de historias e historietas, pero también con una ubicación intelectual poco clara e inusual para los cánones conocidos en el país”¹³¹. La preocupación de Arreguín no era del todo errónea ya que, a pesar de las enormes virtudes atribuidas a José Moreno Villa, su presencia en México (como la de muchos otros intelectuales) no fue del todo bien recibida como lo detallaré más adelante, particularmente por los pintores pertenecientes a la Escuela Mexicana de Pintura o a grupos intelectuales con mucha presencia en el ámbito cultural mexicano, tales como los Contemporáneos.

Los inicios, de la química a la pintura

No es azaroso que las inclinaciones de Moreno Villa fueran las artes ni que tuviera un fácil acceso a una educación privilegiada y a la vida política. Su padre, José Moreno Castañeda, había sido diputado y miembro de Unión Monárquica Nacional¹³², y nieto de un ex alcalde de Málaga, Miguel Moreno Mazón, también de extracción política conservadora. Incluso en el círculo inmediato del joven José, se encontraban también miembros del clero, como su tío abuelo, José Moreno Mazón, quien fuera obispo de Cuenca y arzobispo de Granada y que además contaba con estudios de filosofía y derecho y también sería senador vitalicio durante el reinado de Alfonso XIII. Es en este seno familiar donde Moreno Villa tiene también sus aproximaciones a la pintura. Si bien recuerda haber tenido sus primeras clases de pintura en el instituto a los diez años en el Colegio del Palo, el colegio jesuita de San Estanislao de Kotska ubicado a las afueras de Málaga, la afición por la pintura le viene de herencia. “Afortunadamente mi padre y mi abuelo tenían cuadros antiguos y modernos. También tenían colecciones de mi tío abuelo, arzobispo de Granada (...) Mi padre y mi abuelo habían pintado en la juventud. Yo quería superarles”¹³³.

¹³¹ Carta de Daniel Cosío a Enrique Arreguín, fechada el 29 de noviembre de 1938, en AHCM, exp. Arreguín. Tomado de C. E. Lida, J. A. Matesanz y J. Z. Vázquez, *La Casa de España*, pp. 57-58.

¹³² Un partido conservador fundado en 1930 por exdirigentes de la Dictadura de Primo de Rivera.

¹³³ Moreno Villa, José. “Memorias revueltas. Aprendizaje Anárquico”. En México en la cultura. *Novedades*. 30 abril de 1950. p. 4.

El negocio familiar de los Moreno era la exportación de vino, hecho por el cual en 1904 su padre decidió enviarlo a la Universidad de Friburgo, en Alemania, a estudiar química, como una idea de encargarle el trabajo del análisis de los vinos españoles para su venta. Ya en Alemania fue lo que más le llamó la atención fu la poesía, más que la química “no podía ni quería dedicarme a analizar vinos en Málaga...”, diría después en sus memorias, por el contrario, el joven Moreno Villa “leyó a Baudelaire con la obsesión insalubre de los veinte años y escribió malos versos de una negrura no inspirada por *Las flores del mal* sino por la estrechura y la falta de luz que entristecían el cuarto”¹³⁴. En este periplo alemán no solamente detonó su afición por la poesía, sino que también le permitió el dominio del idioma alemán, herramienta que más tarde utilizaría para traducir algunos textos de arte que apuntalaron su formación como crítico, tal es el caso de *Conceptos fundamentales en la historia del arte*, obra del suizo Heinrich Wölfflin cuya traducción hizo en 1924¹³⁵. Como señaló su amigo el poeta Pedro Salinas: “...no era verdad eso de que ya sólo había olvidado la química que fue a estudiar a Friburgo. Su cuartito era oficina de alquimia y crisopeya, con hornillo de atañor y crisopeyas, cucúrbitas y matraces —nadie lo vio nunca, pero yo sé que estaban allí y, como había encontrado la fórmula mágica de la transmutación de las materias, se pasaba las obras trocando poesía en pintura, pintura en poesía”¹³⁶. Sobre su estancia en Alemania el propio José Moreno Villa escribió lo que serían sus primeras aproximaciones a la literatura: “Allí, mal que bien, aprendí mi alemán y leí *El Quijote* por vez primera. Allí recibí del árbol de Navidad un Goethe en dos volúmenes y un Schiller en cinco o seis. Desde allí contemplé la primera nevada de mi vida. Allí tuve mis primeros amigos internacionales, dos franceses y un alemán.”¹³⁷ Esta tendencia a la lectura, a la amistad fácil con intelectuales de otros países y la tendencia casi monacal por los espacios privados para la reflexión, a la manera de Michel de Montaigne, serían una constante en su vida.

A los pocos años de su partida y con los estudios inconclusos volvió a España y se trasladó a Madrid en 1910 para dar inicio a sus estudios en Historia del Arte en la Universidad Central de Madrid, lugar donde fundó la revista *Gibralfaro*, en sus páginas publicó sus

¹³⁴ Muñoz Molina Antonio. “Un cuarto para Moreno Villa”. Suplemento *Babelia*. El País. Madrid, España. 7 enero 2012.

¹³⁵ Wölfflin, Heinrich. *Conceptos fundamentales de la historia del arte*. 1924.

¹³⁶ Salinas, Pedro. “Nueve o diez poetas”, Ensayos completos, volumen III en *Ensayos de literatura hispánica*, Madrid, Aguilar, 1967.

¹³⁷ Manuscrito a tinta (1939). Se conserva una copia de las dos primeras páginas pasadas a máquina con una variante en el título. “II El cuarto deseado”, Archivo José Moreno Villa (JMV/5/37/1), Residencia de estudiantes de Madrid.

primeros poemas aunque también inició sus colaboraciones en las revistas *España* y *Revista de Occidente*, y en el periódico *El Sol*. También en Madrid comenzó a trabajar en el Centro de Estudios Históricos, donde desarrolló el oficio de bibliotecario. A decir de Roberto Suárez Argüello en el prólogo de la edición de la Secretaría de Educación Pública del libro *Cornucopia de México*, de José Moreno Villa:

“...Los años en Madrid fueron fecundos. El malagueño pintaba, daba conferencias y escribía. De aquellos tiempos son obras como *Evoluciones*, de la biblioteca Calleja, ‘cuentos, caprichos, bestiario, epitafios y obras paralelas,’ como las substituyó su autor; *Patrañas*, un volumen de curiosos relatos, donde asoman los teósofos y el buen humor y *La comedia de un tímido*, en dos actos y cuatro cuadros...”¹³⁸

Es en Madrid donde publicó su primer libro de poemas en 1913 de título *Garba*, mismo que dedicó a los poetas Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez y Rubén Darío.

Más tarde, en 1917, ocurriría un evento que sería determinante para la vida del pintor-poeta y, se podría afirmar, que para los destinos intelectuales de la España republicana: José Moreno Villa se iría a vivir a la Residencia de Estudiantes de Madrid por invitación de Alberto Jiménez Fraud, secretario de la Junta para Ampliación de Estudios y primer director de la Residencia de Estudiantes (por cierto, el propio Jiménez Fraud, también sería exiliado en 1936). En la Residencia, entró en contacto con los poetas Federico García Lorca, Rafael Alberti, Gerardo Diego y Dámaso Alonso, todos ellos miembros de la “Generación del 27”. El grupo de habitantes de la Residencia lo completaban el pintor Salvador Dalí y los cineastas Manuel Altolaguirre y Luis Buñuel.

“Busca del cuarto deseado”¹³⁹

“Yo quería hacer de mi cuarto un refugio donde, reinando el orden, pudiese abrir o extender mis planes, mis creaciones juveniles, sin que mis hermanos me revolviesen nada, sin que la

¹³⁸ Suárez Argüello, Roberto. Prólogo a *Cornucopia de México*, José Moreno Villa. Ediciones Sepsetentas, 1976, S.E.P.

¹³⁹ Título del capítulo correspondiente al libro *Memorias*, autobiografía de José Moreno Villa. El Colegio de México-Publicaciones de la Residencia de estudiantes.

vida exterior penetrase en la vida que yo iba forjando dentro de mí”¹⁴⁰. Así describía José Moreno Villa el espacio soñado para poder contemplar el mundo a la manera de Michel de Montaigne desde una torre aislada, un espacio soñado que encontró en la Residencia de estudiantes de Madrid, lugar donde permaneció por veinte años y donde hizo todo tipo de alianzas intelectuales. La Residencia tuvo su primera sede en el número 14 de la calle Fortuny pero se trasladó posteriormente en 1915 a su sede definitiva en las afueras de Madrid en el barrio Altos del Hipódromo, llamado así por su cercanía con el hipódromo de la Zarzuela, aunque siempre será conocida con el mote con que la bautizara el poeta Juan Ramón Jiménez “la colina de los Chopos”. La idea desde su fundación era la de crear un complemento educativo a la universidad en el que se formaran los hijos de las clases dirigentes liberales por lo que entre sus paredes albergó a muchas personalidades destacadas del pensamiento y la ciencia de España, nombres tan variados que van desde el filósofo José Ortega y Gasset hasta el médico Santiago Ramón y Cajal, pasando por un gran número de poetas y pintores. A decir de su primer director, Alberto Jiménez Fraud, “lo angustiosamente apremiante era formar una clase directora consciente, leal e informada. Esta labor respondía plenamente a mi vocación, y me entregué por entero a ella¹⁴¹”. Sin duda el proyecto de la Residencia superó las expectativas de sus creadores, basta con observar las trayectorias de sus habitantes.

Jiménez Fraud fue un pedagogo español contemporáneo de Moreno Villa y al igual que él era malagueño. Hizo sus primeros estudios en Málaga y en la Universidad de Granada para posteriormente doctorarse en Madrid donde se dedicó a la difusión cultural y fundó su primera revista con la ayuda de Miguel de Unamuno y del propio Moreno Villa. Cuando le encargaron ser el primer director de la Residencia, en 1910, no dudó en invitar a varios jóvenes creadores que, como ahora sabemos, serían destacados personajes de la historia cultural, intelectual y científica de España. Hablo de los compañeros de generación del joven José Moreno Villa, además de los ya mencionados García Lorca, Dalí y Buñuel, entre ellos estaban José Ortega y Gasset, Pedro Salinas y el ya mencionado en esta investigación, Eugenio d’Ors.

“Vente a vivir a la residencia de Estudiantes. Yo necesito en ella unos cuantos hombres jóvenes que, por su rectitud moral, su afición al trabajo y su entusiasmo por las

¹⁴⁰ Muñoz Molina Antonio. “Un cuarto para Moreno Villa”. Suplemento Babelia. El País. Madrid, España. 7 enero 2012.

¹⁴¹ Jiménez Fraud, Alberto. *Ocaso y restauración*. Ed. actual: Fundación Jiménez Cossío. 1948. p. 265

cosas nobles en general influyan sin reglamento ni cargos determinados en el ambiente de la casa. Tú no vas a hacer pedagogía, ni a dar clases, pero vas a ayudar a mi obra más de lo que te figuras”¹⁴².

En la Residencia de Estudiantes de Madrid, José Moreno Villa también conoció a un asiduo visitante de la Residencia, un joven escritor mexicano exiliado en Madrid tras los sangrientos hechos de la revolución de nombre Alfonso Reyes, quien iniciaría en esta ciudad una vasta carrera literaria con sus obras *Visión de Anáhuac* (1917) e *Ifigenia cruel* (1923). La influencia de Reyes en Moreno Villa lo acompañaría toda la vida, en su obra *Cornucopia de México* escribió sus primeras impresiones sobre Alfonso Reyes: “Llegó a Madrid a finales del año 1914. Venía de París y de San Sebastián. Venía sin recursos económicos; pero traía los que nunca fluctúan con los cambios monetarios ni las mudanzas políticas: los valores del espíritu”¹⁴³. Reyes venía huyendo de la guerra y en Madrid encontraría el eco de muchos intelectuales con los que trabajaría durante diez años hasta su partida en 1924. En su obra, *Historia documental de mis libros*, el escritor mexicano cuenta como conoció a Moreno Villa en el Ateneo de Madrid:

“He comenzado a acercarme por las tardes al Ateneo, conducido por Ángel Zárraga (pintor mexicano). Compañía de geniecillos indiscretos. Amistad naciente de Díez-Canedo, Gómez Ocerín, Pedro Salinas, Moreno Villa. Díez-Canedo me presenta con Acebal, en “La Lectura”, para cuya colección de clásicos prepararé un Ruiz de Alarcón. El señor Acebal, mientras nos recibe, paladea un vaso de leche. A su lado, otra barba francesa, o mejor, del Greco: el poeta Juan Ramón Jiménez, atento y nervioso, con raras noticias médicas adquiridas a través de exquisitos males. Me mira con ojos fijos y penetrantes. ¡Tan amigos como llegaríamos a ser! ...”¹⁴⁴

Por su parte, Moreno Villa también escribe de la relación con Reyes y de las muchas coincidencias que tendrían a lo largo de esos diez años:

¹⁴² Alberto Jiménez Fraud hablando de José Moreno Villa en Moreno Villa, José. *Memorias*. El Colegio de México/Residencia de estudiantes. 2011. p. 276.

¹⁴³ Moreno Villa, José. *Cornucopia de México y Nueva cornucopia mexicana*. Colección Popular. FCE. 1985. p. 348.

¹⁴⁴ Reyes, Alfonso. *Obras Completas* Tomo XXIV. FCE. 1990. p. 170.

“Pronto lo vi en las tres atalayas más dominantes: la revista *España*, fundada por Ortega y Gasset; *El Sol*; y el Centro de Estudios Históricos, donde... Yo trabajaba en la sección de Gómez Moreno; Reyes, en la de Menéndez Pidal, con América Castro, Navarro Tomás, Solalinde y otros. Al caer la tarde, salíamos de aquel Centro. Yo me incorporaba al grupo de filólogos porque eran más literatos que los de mi grupo (el de arqueología y bellas artes) ...”

“Al recapitular momentos de nuestra amistad no puedo prescindir de situarlo en distintos sitios. Le veo ante la reja de la Biblioteca Nacional de Madrid, le veo en el trencito jadeante y bailarín de Toledo, en nuestra casita de la Ciudad Imperial, conocida por El Ventanillo, con aquel comedor pequeñín que parecía querer deslizarse por los viejos tejados hasta bajar al Tajo o ascender a la Virgen del Valle... Le veo en la revista *España*, de pie, levantando la cara sonriente hacia la cara de Baroja... Le veo en su primer pisito madrileño, con su mujer, Manuela, y su chaval, Alfonsito, donde conocí a Pedro Henríquez Ureña. Le veo en su gran piso de la calle Serrano, cuando ya disfrutaba de buen puesto diplomático. Allí nos reuníamos los domingos con el inolvidable Enrique Díez-Canedo y allí organizamos la publicación de unos Cuadernos Literarios...”¹⁴⁵

Tanto Reyes como Moreno Villa se asociaron en una serie de actividades creativas e intelectuales durante la década que duró la estancia del mexicano en Madrid, como la revista *Índice*, fundada por el poeta Juan Ramón Jiménez, la revista malagueña *Litoral*, cuya vida continuaría en el exilio mexicano. Esta amistad se prolongaría hasta la muerte y de ello no sólo está el testimonio que hace Moreno Villa en *Nueva cornucopia mexicana*, donde le dedica un par de capítulos a Reyes, sino que están también el epistolario conservado en la Capilla Alfonsina que consta de las nueve cartas de Moreno Villa a Reyes escritas entre el 31 de mayo de 1922 y el 12 de octubre de 1931; un telegrama de José Moreno Villa a Reyes enviado a Río de Janeiro durante la estancia del mexicano como diplomático en Brasil fechado el 4 de diciembre de 1933; y dos cartas de Reyes a Moreno Villa, 6 de abril de 1938 y 27 de abril de 1942 cuando Moreno Villa ya se encontraba en México. En esta colección no se tienen las cartas de Reyes enviadas a José Moreno Villa antes de su llegada a México ni tampoco hay ninguna carta del malagueño escrita a Reyes durante su estancia en nuestro país.

¹⁴⁵

Moreno Villa, José. *Cornucopia de México y Nueva cornucopia mexicana*. Colección Popular. FCE. 1985. p. 348, 350.

Si bien la carga intelectual generada desde el seno familiar de José Moreno Villa era importante, además de sumarse a ella el dominio del idioma alemán, su estancia en Madrid en la Residencia de estudiantes y su trabajo en el Centro de Estudios Históricos, todos estos elementos de su capital cultural perfilaron la personalidad del intelectual malagueño que llegaría a México después de la Guerra Civil Española:

“Llegó en 1917 y se marchó en noviembre de 1936. Se instaló en la Residencia con una idea vaga de colaboración en un proyecto ilustrado y quimérico –congregar a las mejores inteligencias del país para que se formaran con libertad y rigor y contribuyeran luego a hacerlo más civilizado, más sólido y más justo– y el paso de los años le dio un sentimiento de arraigo no incompatible con una grata y a veces desconcertada provisionalidad. Tenía en el cuarto sus papeles, sus libros, sus materiales de pintura: también sus maletas. Tenía una ventana que daba al poniente de Madrid y desde la galería de la Residencia podía ver la ciudad entera y la Sierra del Guadarrama. Tanto como trabajar muchas horas a solas le gustaba que los amigos le invadieran el cuarto. A una distancia de pasos estaba el salón de actos donde García Lorca o Falla o Stravinski tocaban el piano y donde Paul Valéry o Eric Mendelsohn o Howard Carter o Madame Curie o Albert Einstein daban conferencias. Muchas personas descubren el valor de lo que fue cotidiano solo después de haberlo perdido. Moreno Villa tuvo el raro don de apreciar las cosas mientras sucedían. Probablemente esa conciencia tan lúcida lo fortaleció cuando llegó el tiempo de perderlo todo, empezando por el cuarto. Pocos han contado como él la intemperie de la guerra: “Me sentía nadie, o mejor dicho, una pluma zarandeada por el huracán. Una cosa insignificante a la cual empujaban y metían acá y allá unos hombres con fusiles que habían disparado sobre personas inermes y podían disparar sobre uno a la menor falta de tacto”¹⁴⁶.

José Moreno Villa vivió en la Residencia de estudiantes durante veinte años hasta que ésta tuvo que cerrar debido al estallido de la Guerra Civil Española en 1937. Sin embargo, todos los personajes que transitaron en el recinto universitario tuvieron una marcada influencia en la su vida. A muchos de ellos los identificaría su simpatía con el bando republicano (aunque

¹⁴⁶ Muñoz Molina Antonio. “Un cuarto para Moreno Villa”. Suplemento *Babelia. El País*. Madrid, España. 7 enero 2012.

también hay quienes apoyarían abiertamente al franquismo como Eugenio d'Ors y Salvador Dalí, concretamente), a muchos de ellos también acabaría por hermanarlos el exilio a manera de común denominador.

Moreno Villa, pintor

Durante su estancia en Madrid José Moreno Villa comenzó a explotar el potencial de su vena artística, por lo que en 1925 comenzó a incursionar en las vanguardias europeas, particularmente en el cubismo, influenciado por la enorme admiración que sentía por Juan Gris. También en ese año fue invitado a participar en la “Primera Exposición de los Artistas Ibéricos” en el Palacio del Retiro, en Madrid. En el mes de septiembre asistió a la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas, en París, donde pudo contemplar, por primera vez muchas de las obras que ha admirado y estudiado en las revistas que colaboraba. Ahí mismo conoce a Juan Gris. De este encuentro, Moreno Villa escribió:

“–Amigo Juan Gris, ¿es que el Cubismo hace corpulentos a los españoles?– le digo al conocerle y pensando en el picassista Pruna que también es todo un corpachón”.

“Está vestido de azul de mecánico, y parece esto. Habla de sus cuadros y los maneja como si fuesen piezas de un motor. Dice que no siente la pintura como un sacerdote. Le interesa el cuadro en tanto que lo construye; luego, nada.”¹⁴⁷

Este primer acercamiento a Gris fue la puerta de entrada definitiva al mundo de la pintura internacional. En su crítica aparecerían ahora los nombres de destacados pintores franceses recientemente fallecidos como Rousseau, Cézanne y Seurat sobre quienes publicaría en *Revista de Occidente* y la serie en *El Sol* sobre “Temas de Arte”. También en este primer viaje a París y Bruselas se hace acompañar de Salvador Dalí a quien califica de un “pintor joven” en una alusión de un artículo del 19 de diciembre de ese mismo año. En estas notas también alude a Eugenio d'Ors como el primero en revelar a los españoles el arte moderno a los fines clásicos. Comienza a escribir sobre Picasso y lo compara con Matisse, “Matisse es un espíritu románti-

¹⁴⁷ Moreno Villa, José. “Notas de arte. Españoles destacados”. *El Norte de Castilla*, 14 de octubre de 1925.

co, todo sensibilidad y arrebató. Picasso mismo, aun después de sus luchas –las cubistas– por volver la pintura a su propio terreno, es un pintor de sensibilidad y caprichoso espíritu”¹⁴⁸. La frescura con la que escribió José Moreno Villa sobre los pintores que admiraba, tanto los contemporáneos como los recientemente fallecidos o los pintores en ciernes, nos revelan dos cosas de su carácter: por un lado, su capacidad de asociación con la gente de su tiempo y por otro su gran ojo crítico que le permitiría iniciarse en la crítica artística con gran éxito y, con ello, granjearse de amigos y enemigos. También durante esta estancia en París se reencontraría con Alfonso Reyes, quien para ese entonces ya era ministro en Francia por parte del gobierno mexicano emergido de la Revolución (ese cargo lo ocupó durante tres años 1924-1927). Además de la amistad con Reyes, la nueva posición del intelectual mexicano sería determinante para los destinos de los exiliados españoles, más tarde llamados *transterrados* en México, no sólo por el significado que España tendría en la obra de Reyes y las amistades gestadas en el país europeo durante su exilio, sino porque esta relación y su nueva posición de privilegio desde Francia, sería determinante para que, al lado de Reyes, otros intelectuales mexicanos integrados al servicio diplomático mexicano (como Fernando Gamboa), hicieran las veces de embajadores intelectuales a través de Francia, un puente que resultó fundamental para la llegada a México de buena parte del exilio en su conjunto.

Además de los importantes sucesos ocurridos durante el año de 1925 se encuentran también la serie de fotografías la llamada “Orden de Toledo”¹⁴⁹(sobre la creación de esta “Orden de Toledo hablaré con mayor profundidad más adelante) donde aparece al lado de Luis Buñuel, Salvador Dalí, José María Hinojosa, José Bello, Federico García Lorca, Rafael Alberti, entre otros, tomadas en la Venta de Aires en Toledo (restaurante que aún se encuentra abierto). Este grupo de amigos, a manera de divertimento, usaban jerarquías caballerescas: Buñuel era el líder (por ser el fundador), era el condestable. seguido Pepín Bello, como secretario, y los fundadores, los hermanos García Lorca. Los caballeros eran Dalí y Alberti, y por último los escuderos, cuyo jefe era José Moreno Villa, y sus invitados Juan Vicens y Marcelino Pascua. En su libro de memorias, *Mi último suspiro*, Luis Buñuel habla sobre la importancia de

¹⁴⁸ Moreno Villa, José. “Notas de arte. El oficio”. *El Norte de Castilla*, 19 de diciembre de 1925.

¹⁴⁹ “En el libro *Mi último suspiro*, Luis Buñuel, el que paseaba por el claustro gótico de la catedral completamente borracho, narra cómo al día siguiente de esa farra, el 19 de marzo de 1923, fundó la “Orden de Toledo”. Una reunión de amigos que hasta 1936 congregó en la ciudad a algunos de los más importantes artistas españoles del siglo XX” Juan Antonio Pérez en “La orden de Toledo: Las juergas de Buñuel, Lorca, Dalí y cía en Toledo que se convirtieron en leyenda”. *ABC Toledo*. 08/12/2015.

Moreno Villa en el grupo de la residencia de estudiantes, “... dos hombres que conocí de cerca: Moreno Villa y Ramón Gómez de la Serna. Aunque unos quince años mayor que yo, Moreno Villa (malagueño como Bergamín y Picasso), no se disoció del grupo (...). Era escritor y pintor de talento y me prestaba libros. (En México) venía a verme con frecuencia. Conservo un retrato que me hizo en México hacia 1948, estando yo sin trabajo”¹⁵⁰. El propio Buñuel menciona en sus memorias que José Moreno Villa lo visitó a diario mientras vivieron en nuestro país.

Es interesante la reflexión que haría ya en México años después el propio José Moreno Villa sobre los destinos de ese grupo de amigos de “la Orden de Toledo” en un artículo que publicó bajo ese mismo título, curiosamente el texto comienza hablando de la disolución de la Orden por culpa de la misma guerra, en él narra un episodio ocurrido en 1936 durante los primeros meses de la revolución cuando un grupo de soldados registra la casa de José Bello y encuentra el pergamino que hablaba de la orden. Evidentemente el pergamino era falso y formaba parte del divertimento propio de la “Orden de Toledo”, sin embargo, por un momento, los soldados se lo tomaron en serio debido a los nombres de los personajes que en ella aparecían. De manera solemne, Moreno Villa cierra el artículo como una reflexión de la guerra donde el destino (las simpatías, las alianzas, etc.) colocaría a cada miembro de la Orden en su lugar del frente y de la historia de España. “Quiero terminar citando los nombres de Caballeros desaparecidos o muertos y de los degradados: Federico García Lorca (muerto), Antonio G. Solalinde (muerto), José M. Hinojosa (degradado y muerto), Avida-Dolars, o sea, Dalí (degradado), Pierre Unik, francés (muerto), René Crevel, francés (muerto)”¹⁵¹. Si bien era un divertimento, la Orden de Toledo acabó por definir las posiciones del grupo con respecto a la realidad de la España republicana y, en consiguiente, la toma de posiciones, tanto políticas como en el campo del arte, durante y después de la Guerra Civil Española.

La Guerra Civil Española

La época que duró el gobierno de la Segunda República fue de gran producción para Moreno Villa. En su faceta de pintor realizó exposiciones por todo el país y siguió publicando libros

¹⁵⁰ Buñuel, Luis. *Mi último suspiro*. Ed. De Bolsillo. México. 2012 p. 74.

¹⁵¹ Moreno Villa, José. “La orden de Toledo” en *El Nacional*. 12 de octubre de 1947. pp. 5 y 6.

de poesía, además de colaborar en la *Revista de Occidente*, y retomar sus colaboraciones en el diario *El Sol*. Es ahí donde aparece por primera vez la serie “Pobretería y locura”¹⁵². En sus artículos periodísticos se comenzaba a notar su preocupación por la situación política de España como un adelanto de una guerra inminente.

En su labor como bibliotecario y conocedor de las artes, José Moreno Villa había sido nombrado desde 1922 director del Archivo del Palacio Nacional (hoy Palacio Real), trabajo que realizaría, de manera ininterrumpida, hasta el estallido de la Guerra Civil. Desde su ventana que daba al Campo del Moro y al río Manzanares veía como el paisaje otoñal, otrora feliz de octubre, se tornaba en una amenazante ofensiva que, con asombro, se iba apoderando de la ciudad y de todo lo que él amaba. En sus diarios podemos observar sus narraciones en tiempo presente de la avanzada franquista sobre Madrid. “Todas estas últimas mañanas vengo asomándome a la maravilla que era este octubre, por su luminosidad y templanza, tan opuesta a la negrura de la guerra”¹⁵³. Sus relatos sobre el sitio de Madrid son una descripción de viva voz de una ciudad que se cae a pedazos y que en el léxico del pintor-poeta va llenando de palabras nuevas además de “guerra”: “milicianos”, “revolución”, esto, dice Moreno Villa, no es tradicional en España.

En sus textos habla de ruidos nuevos como los cañones, las ametralladoras, las bocinas y los aviones, los murmullos que califica de estallidos sordos. Describe la gente que va al frente de batalla, le sorprende la cantidad de milicianos que contraen matrimonio y el cómo ambos miembros de la pareja marchan juntos a pelear por sus ideales. En sus apuntes del 6 de noviembre de 1936 utilizó por vez primera la palabra “enemigo”, lo que lo ubica en una clara posición política, él está del lado de la República, los invasores, los enemigos son los que avanzan y toman posiciones sobre Madrid. Sin embargo, a pesar de la crispación general, Moreno Villa no deja de ir todos los días al Archivo a trabajar hasta el día 12 de noviembre. Esa fecha, desde la Residencia de estudiantes de Madrid, relata que ésta se está quedando vacía, algunos se han ido y a otros los han matado “quedamos seis de fijo”. También desde ahí da cuenta de la escasez que poco a poco se va apoderando de Madrid. La Residencia de estudiantes de Madrid, otrora lugar de pensamiento, reflexión y estudio, se había convertido en un cuartel. Los días subsecuentes describe enfrentamientos de artillería, visita a amigos heridos, habla

¹⁵² Esta serie aparecería como libro en México editado por el sello Leyenda en 1945 bajo el mismo título de *Pobretería y Locura*.

¹⁵³ Notas desde el Madrid sitiado (Madrid, 30 de octubre-21 de noviembre de 1936). Manuscrito a tinta. Archivo José Moreno Villa (JMV/5/44/1) Residencia de estudiantes, Madrid.

de la desolación de las calles sin tranvías, de los combates aéreos. Reflexiona sobre lo lejano que le parecía esa realidad y lo terrible que le resulta en ese momento. “¡Qué raramente nos suena esa palabra! Paz. ¿Cuándo volveremos a ella?”¹⁵⁴ El sábado 21 de noviembre escribe la última página de ese testimonio en donde describe un Madrid que se va quedando vacía por la necesidad de evacuar, “las estaciones del metro están abarrotadas de gente que no se mueve de ellas, formando un ambiente horrible y muy favorable para el desarrollo de epidemias.”¹⁵⁵ El 23 de noviembre de ese mismo 1936 partió rumbo a Valencia en la Primera Expedición de Intelectuales organizado al alimón entre el Quinto Regimiento y el Ministerio de Instrucción Pública. En ella marcharon unos setenta académicos entre escritores, científicos, médicos y profesores. Iban en dos camiones escoltados por el regimiento, en ellos sólo van personas, nada de libros ni obras inventariadas. En una Segunda Expedición viajarían después las obras de arte y el tesoro bibliográfico, que Moreno Villa inventarió junto con Tomás Navarro Tomás¹⁵⁶. Este evento sería significativo para Moreno Villa:

“El ministro de Instrucción Pública nos reunió a los expedicionarios para declarar oficialmente su conducta con nosotros, es decir su posición con respecto a los cultivadores de la ciencia, las artes y las letras. El paso dado por el Gobierno tuvo resonancia en todo el mundo”.¹⁵⁷

Esta acción del gobierno republicano es muy interesante porque muestra su claro interés en los intelectuales afines a los ideales de la Segunda República y su preocupación por mantener cercano y unido al músculo intelectual y artístico. El gobierno republicano nombró a José Moreno Villa como vocal de la Junta para la Ampliación de Estudios y desde esta nueva posición es que ayuda a crear, junto con otro grupo de intelectuales la revista *Hora de España* (de hecho el nombre de la revista es idea de José Moreno Villa) que será trascendental para el implante de los intelectuales españoles en su exilio en México como lo explicaré en capítulos más adelante, y la revista *Madrid*. Es también durante este viaje y cuando comenzó a difundir

¹⁵⁴ Idem.

¹⁵⁵ Idem.

¹⁵⁶ Filólogo, bibliotecario y lingüista quien fue director de la Biblioteca Nacional de España entre 1936 y 1939, y responsable de salvar gran parte del tesoro bibliográfico del país ante el bombardeo de Madrid.

¹⁵⁷ Moreno Villa, José. *Memoria*. Literatura del exilio español. El Colegio de México/Residencia de Estudiantes. 2011. p. 311.

su poesía a un público más masivo al dar lecturas públicas de poemas en las plazas y también a transmitirlos por la radio. Ya instalado en Valencia recibió los cargamentos de cuadros del Museo del Prado, los libros inventariados en Madrid y en el Escorial, y se entrevistó con los milicianos que llegaron de todos los frentes, también asiste a la inauguración del primer instituto para obreros cuyo objetivo era abrir a los trabajadores la posibilidad de obtener estudios superiores, este instituto se convertiría en la Escuela Elemental del Trabajo, institución donde tendría el primer encuentro con la pintura de otro de los sujetos de esta investigación: el pintor Vicente Rojo Almazán.

El 6 de febrero de 1937 desde Valencia se trasladó a Barcelona y de ahí parte con rumbo a Francia, en los periódicos franceses se entera de la avanzada del ejército franquista, de la caída de Málaga (¡su Málaga!). Al llegar a París se instala en la Casa de España y se reúne con Pio Baroja, Paulino Suárez, Blas Cabrera y Pablo Picasso entre otros intelectuales¹⁵⁸. Resulta curioso que Moreno Villa atacó curioso el trabajo de Pablo Picasso en un artículo publicado en la revista *Hermes* en marzo de 1920: “Imagina el pintor –horror de cultura o estragado por la cultura fragmentaria– que la genialidad es lo absurdo y desconcertante y viene a dar en ese oficio embustero, cuyo pontífice es Picasso, un malagueño catalanizado que desde París se ríe del arte y de los hombres”¹⁵⁹. Pocos años después, en 1925, Moreno Villa sería uno de sus principales defensores llegando incluso a lamentar públicamente que el Museo de Arte Moderno de Madrid no expusiera ninguna obra de Picasso en la primera exposición impulsada por la Sociedad de Artistas Ibéricos de la cual Moreno Villa formó parte. Ya en México, Moreno Villa escribiría numerosos artículos sobre Picasso y también sería el artífice de la primera exposición que tuvo en México en el año de 1944.

Aunque nunca regresa a España, colabora para sentar las bases de lo que sería más tarde el II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura, y participa en el poemario-homenaje a Antonio Machado que es publicado por el grupo de la revista *Hora de España* (conocido por el mismo nombre), dicho poemario se repartió entre los asistentes al Congreso. Además de Machado, quien encabeza la lista de los participantes, en el poemario escribirían los poetas Rafael Alberti, Manuel Altolaguirre, Luis Cernuda, Juan Gil-Albert,

¹⁵⁸ Algunos autores afirman que Picasso y Moreno Villa nunca se conocieron personalmente. Ambos eran malagueños, pintores y contemporáneos, Picasso nació en 1881 mientras que Moreno Villa en 1887, sin embargo, la familia de Picasso se trasladaría a Barcelona en 1895, ciudad que alternaría como residencia con París para situarse en la capital parisina en 1904 de manera definitiva.

¹⁵⁹ Moreno Villa, José. “La exposición desde lejos” en *Hermes* No. 57. Marzo 1920. p. 161.

Miguel Hernández, León Felipe, José Moreno Villa, Emilio Prados, Arturo Serrano Plaja y Lorenzo Varela, de este grupo tres nombres son de destacarse por ser los organizadores del evento: Gil-Albert, Prados y Serrano Plaja, quienes también era los editores de *Hora de España*. En el primer número de la revista, que fue publicado en enero de ese mismo año, José Moreno Villa comenzó a escribir sus “Poemas de la guerra”, que formarían parte de un libro denominado *Romancero General de la guerra de España*, que el poeta malagueño dedicaría a la memoria de su amigo, Federico García Lorca.

José Moreno Villa abandonaría Francia con rumbo a Estados Unidos invitado por su amigo, el embajador, Fernando de los Ríos, para realizar unas misiones artísticas, a bordo del transatlántico *Île-de-France*, percibió el rechazo por parte de los “extranjeros” (como él les llama) al gobierno republicano. En ese momento él no sabía que ese viaje habría de durar el resto de su vida para culminar con su exilio definitivo en México. Su destino sería primero a Nueva York y luego Washington, en Estados Unidos estaría un año impartiendo conferencias sobre arte para distintas instituciones de prestigio. Es ahí donde conoció al diplomático mexicano Genaro Estrada quien lo anima a establecerse de manera definitiva en México.

El exilio y la llegada a México

“De repente cambia todo: el tren, el aspecto humano, el habla y el paisaje. Frontera significa siempre cambio de mundo. El concepto de nación se hace en ella cosa palpable. “En el tren hay detalles nuevos. El mas notorio consiste en una especie de aflojamiento integral. Fenómeno que puede atribuirse a sentido democrático, a camaradería o campechanería. El mozo de comedor aventura palabras que nunca pronuncia el camarero anglosajón sino después de larga convivencia. Aventura un “¿Va Ud. a México?” Con esta sencilla pregunta inicia el camino hacia la intimidad. Pero, al responderle yo que sí, lo acaba de ensanchar. Tiene una sola exclamación que es todo un comentario lleno de simpatía. Exclama: “¡Qué bueno!”

“Indudablemente he abandonado un país de gente celosa de su yo, y he penetrado en una tierra donde se busca el intercambio de ánimo. Empiezo a reconocer en esto esa manera social española que no aguarda a nada para intimar, que al primer cruce de miradas desembucha historias y propósitos, detalles familiares, preocupaciones íntimas, alegrías y dolores con un patetismo gozoso. Más tarde he visto que el

mexicano, a pesar de su sangre medio española, o precisamente por esto, es mucho más recatado y comedido. No urge en la bolsa del alma, no es tan agente de aduanas como el español.

“Ha cambiado el paisaje. La entrada por Laredo es hórrida. Un desierto. Llanuras de tierra lívida que hacen pensar con angustia si todo el país será semejante. De tiempo en tiempo se para el tren cerca de unas casuchas míseras, sin tejados, como simples paredes de cartón, y se ven unos cuantos seres envueltos en trapos que suben y bajan a pie descalzo por las irregularidades terrosas de la cercanía. La entrada por Laredo es fatal. Es demasiado brusca y demasiado falsa. De ciudades extremadamente cuidadas, se pasa al desierto. Afortunadamente, México no es la aridez ni la desolación. Lo iremos viendo. Desde el tren se recibe un golpe desanimador que no logra atenuar siquiera el oír que se hable castellano y, además, con ternura, con suavidad y cortesía. Es cierto que un poco desganado y desgraciado para quien viene de España. Pero si se tiene alguna experiencia sobre este fenómeno de la gracia, se modera el juicio, se juzga despacito, porque la gracia se manifiesta de golpe en algunas cosas y muy lentamente en otras. Un andaluz que se trasplanta a Madrid, tarda años en vislumbrar la gracia del habla madrileña, que está en otro tono, en una especie de machaconería y parsimonia, extrañas completamente a la gracia del habla andaluza, que es fugacidad, esguince y quiebro.

“Penetremos en México. Voy con el ánimo limpio de prejuicios (si esto es posible). España, esponja de sangre, ha borrado del pizarrón de mi memoria los juicios, los prejuicios y hasta la fe en mis propias percepciones.”¹⁶⁰

Estas palabras son las que José Moreno Villa inicia su libro *Cornucopia de México* y donde plasma sus primeras impresiones de lo que sería su patria para el resto de su vida bajo el título de “País nuevo”. Atrás quedó esa segunda visita a Estados Unidos, un país donde lo recibieron con gusto y como embajador de las artes españolas, un país que le provocaba sentimientos encontrados y del cual salía por segunda vez. La primera fue por desamor. En 1916 hizo el viaje para conocer a la familia de su novia judía, viaje que terminó con el desaire por su suegro en Nueva York, Ese sentimiento dio como resultado su obra *Jacinta la pelirroja*,

¹⁶⁰ Moreno Villa, José. *Cornucopia de México*. Fondo de Cultura Económica. México. 1985. p. 64.

un poemario con cuarenta poemas entre los cuales se deja entrever la experiencia del joven Moreno Villa en su calidad de Poeta. Uno de ellos, el último, es un poema irónico que lleva el título “Israel, Jacinta” en alusión a su novia, en él plasma una visión sarcástica de los judíos norteamericanos:

“Después de tan venturoso y adverso viaje
me obsesiona, Jacinta, el Templo de Salomón,
columnas de oro;
Sabiduría
y Amor...”

Lo cierto es que, más allá de historias de amores pasados, José Moreno Villa, viajaría a México por una orden del gobierno que suspende su estancia en Estados Unidos. En sus memorias, el 18 de febrero de 1937, redacta un inventario de sus trabajos en ese país durante los últimos dos meses: “... he escrito dos conferencias y he dado cuatro en otras tantas poblaciones. Y he dibujado doce asuntos de guerra y revolución que con los que traía llegan a veinte, los cuales fueron expuestos en las poblaciones visitadas”¹⁶¹. En una exposición realizada en Washington y otra en Princenton los temas que expone en sus dibujos son Milicianos, refugiados en el metro de Madrid, casas bombardeadas, gente haciendo fila para conseguir alimentos, camiones cargados de milicianos, todas las preocupaciones acumuladas en el periplo desde su salida de Madrid, una memoria visual. Sobre estas pinturas el crítico de arte alemán Erwin Panofsky afirmó: “es la primera vez que veo unidos el arte y la política de un modo perfecto”¹⁶². A decir del pintor, sus dibujos con temática bélica han sacudido las conciencias conservadoras de la sociedad de ese país y supone que es por ello la orden de abandonarlo, este es un elemento determinante porque, si bien Moreno Villa había hecho muchas de sus alianzas mexicanas en España y Francia, el vivir en México no fue su primera intención al embarcarse con rumbo a América.

José Moreno Villa no pensaba estar en México por tanto tiempo, acaso uno o dos años. No sabía a bien que era lo que buscaba, “¿Buscar, como otras veces, el cuarto donde

¹⁶¹ Manuscrito a tinta, Archivo José Moreno Villa (JMV/5/42/1), Residencia de estudiantes de Madrid.

¹⁶² Moreno Villa, José. *Memorias*. Colegio de México, 2011. p. 322.

poner unos libros, un caballete, una mesa de escribir y una butaca donde ir atrapando del aire y del humo de mi cigarrillo eterno las sustancias y los esqueletos de mis libros que son mis pinturas?”¹⁶³, otra vez renacía en el pintor-poeta malagueño la idea del cuarto deseado, de la torre de Montaigne donde aislarse para contemplar el mundo. Al llegar a México lo recibió Genaro Estrada y lo puso inmediatamente en contacto con los editores de la revista *Hoy*, primera publicación que hablaría del intelectual español en territorio mexicano haciendo un relato crítico biográfico de su obra, escrito por el propio Estrada. Al llegar a la estación del tren lo recibieron unas veinte personas (invitadas todas por Genaro Estrada) entre las que se encontraban personalidades de la política mexicana como el director del Banco de México, Luis Montes de Oca. El primer lugar donde lo llevó a cenar Estrada fue el restaurante “Prendes” (ubicado en ese entonces en el número 10 de la calle 16 de septiembre), cercano al palacio de Bellas Artes. Durante meses frecuentaron ese lugar y fue ahí donde Moreno Villa pudo conocer a pintores mexicanos como Roberto Montenegro y Dr. Atl. En esas mismas tertulias Genaro Estrada le comentó que intercambiaba cartas con Ramón Menéndez Pidal y Juan Ramón Jiménez con el objeto de traer “españoles eminentes” a México, esto con el fin de crear un organismo similar al Centro de Estudios Históricos de Madrid. “Vaya usted a ver a Montes de Oca, dele nombres de los que debemos llamar”¹⁶⁴, estas reuniones serían el primer indicio para la creación de la Casa de España. Como dato curioso, durante una de esas reuniones en el “Prendes” José Moreno Villa se vuelve a encontrar con Jacinta, su antigua prometida, quien ahora vivía en México y era pareja de un músico de Taxco, Guerrero.

Después de esa reunión José Moreno Villa comenzaría sus publicaciones periódicas en *Hoy* donde le pagaban cuarenta pesos por artículos breves sobre crítica literaria y artística de tres o cuatro cuartillas. Ahí mismo también publicó sus primeros poemas y algunas colaboraciones gráficas, todo esto bajo el título de su columna “¿Será esto así?”. Las colaboraciones no durarían mucho ya que cinco meses más tarde murió su amigo y mentor Genaro Estrada, este desafortunado hecho hizo que el director de *Hoy* comenzó a retrasar las colaboraciones del español. El propio Moreno Villa se quejó en su momento de su mala suerte con los periódicos mexicanos, incluso con los que simpatizaban con los escritores republicanos españoles como el oficialista *El Nacional* o *El Popular*. Estos hechos fueron los primeros in-

¹⁶³ Idem. p. 212.

¹⁶⁴ Luis Montes de Oca en ese momento era el director del Banco de México, sin embargo, había sido cónsul en varios países europeos. Moreno Villa, José. *Memorias*. Colegio de México, 2011. p. 214.

dicios que tendría el pintor de que la idea de apertura de los mexicanos hacia los españoles tenía mucho de más de panfleto oficial que de cierto, al menos en lo que se refiere a los pintores y al recibimiento que tuvieron por poderosos sectores del mundo intelectual mexicano. A pesar de que el gobierno de España lo instaba a volver a su patria si no encontraba un trabajo en México, muy pronto se integró al proyecto de Bienes nacionales como catalogador a inicios de 1938. Ese mismo año en el mes de junio tuvo dos conferencias sobre arte en el Salón Verde del Palacio de Bellas Artes y realizó una exposición de dibujos en otra sala del mismo recinto. También se llevó a cabo una exposición de su pintura en la Galería de la Universidad. Estos trabajos le trajeron nuevas relaciones con el mundo del arte mexicano y latinoamericano, como “la de los poetas Villaurrutia, Cardoza y Aragón, finos espíritus de América, y la de Inés Amor, que se iniciaba entonces en el comercio de cuadros con la Galería de Arte Mexicano abierta en Abraham González. El primer pintor que conocí en ella fue Federico Cantú”.¹⁶⁵ Gracias a la intervención de Inés Amor, José Moreno Villa logró alojarse en un estudio en casa de la familia Martínez del Río, ubicada en la calle de Londres. Otra vez el malagueño retomaba la paz olvidada en su pequeño cuarto de la Residencia de Estudiantes de Madrid.

Durante los últimos días de la convalecencia de Genaro Estrada, él y su esposa Consuelo insistieron en que Moreno Villa pasara las tardes con ellos. Es en una de esas reuniones fue donde conoció a Daniel Cosío Villegas, quien era el director del Fondo de Cultura Económica, y uno de los principales artífices de la creación de la Casa de España. El 28 de septiembre a las nueve de la mañana recibió una llamada telefónica de parte de Consuelo para informarle que Genaro Estrada había sufrido una caída que, a la postre, sería fatal. En su lecho de muerte, Estrada tomaría la mano de Consuelo y la pondría sobre el pecho de José Moreno Villa y diría sus últimas palabras: “España, Moreno, mi mujer, mi madre, mi hija”. Al año siguiente José Moreno Villa y Consuelo Nieto de Macorra, viuda de Genaro Estrada, contraerían nupcias.

Mientras todo esto ocurría en México, muy pronto se consumaría el desastre de la Guerra Civil Española lo que planteó para José Moreno Villa la idea de que su vida en su país natal había terminado. Durante los próximos siete años se dedicó a dar conferencias y a escribir libros: *Locos, enanos, negros y niños palaciegos en la corte de los Austrias* (1939),

¹⁶⁵ Moreno Villa, José. *Memorias*. Colegio de México, 2011. p. 217.

Cornucopia de México (1940), *Doce manos mexicanas* (1941), *La escultura colonial mexicana* (1941), *Puerta severa* (1941), *La noche del verbo* (1942), *Temas de arte* (selección de artículos entre 1916 y 1954) y una autobiografía (que después llevaría el título de *Vida en claro*, 1944). En este tiempo también retomó con ahínco su vena pictórica lo que le permitió tener diversas exposiciones en las galerías de arte de México. Sin embargo, el propio Moreno Villa relata en sus *Memorias* que los sucesos de ese 1939 gravitarían de manera importante en su salud, año en el que los episodios de depresión fueron numerosos, de igual manera reconoce que, sin la ayuda de sus amigos mexicanos, tampoco hubiera podido afrontar su realidad:

“¿Siente uno estímulos por esta nueva vida? Si no hubiese sido por Genaro Estrada y luego por Villaseñor, Montes de Oca, Daniel Cosío Villegas y Alfonso Reyes, a esta hora no sé dónde estaría. Debo mi existencia a la creación de la Casa de España y luego al Colegio de México, fundaciones pensadas, ayudadas y dirigidas por estos hombres de tipo internacional. Y mi gratitud no es muda. Creo haber correspondido a la confianza que ellos pusieron en mí, con los trabajos hechos.”¹⁶⁶

Si bien las redes intelectuales tendidas por José Moreno Villa lo han colocado siempre en el centro de la red con personajes trascendentales, también lo es que estos mismos hechos fueron lo que generaron disgustos en México debido a la posición de privilegio que el intelectual español (como algunos otros) ocupaban a ojos de muchos de sus pares mexicanos.

El rechazo a los españoles y las incursiones de José Moreno Villa en la crítica del arte mexicano

En una entrevista publicada el 12 de junio de 1937 en el diario mexicano *El Nacional*, realizada por el intelectual guatemalteco Luis Cardoza Aragón, el pintor-poeta malagueño se define a sí mismo como un “miliciano de la cultura”. En esta larga charla habla de sus primeras impresiones de México y de la pintura mexicana, “En España me parecía descomunal,

¹⁶⁶ Idem. 226.

gigantesca. Ahora la estoy viendo dentro de una proporción más humana”¹⁶⁷. Habla de los personajes de la cultura española que ha dejado atrás, a Antonio Machado lo define como el poeta más hondo, más grande y más trascendente de esa España mientras que a Salvador Dalí lo califica de hacer una obra inmoral y que no suma gran cosa a la pintura y al cubismo lo tacha de ser una pintura sin drama, aunque cuando se refiere a Pablo Picasso apunta que no es más que no es más que un episodio en la “prodigiosa actividad artística” del pintor malagueño. Por ello no es de extrañar que, debido a su gran experiencia en el campo de la crítica artística, la primera misión que le encargó el director del la recién creada Casa de España, su amigo Alfonso Reyes, fue la de realizar un libro que tuviera relación con las artes plásticas mexicanas, según consta en una carta del 25 de octubre de 1939¹⁶⁸. Moreno Villa se encontraba trabajando en el flamante instituto desde su inauguración en octubre de 1938, junto con el exdiputado Luis Recasens y el escritor Luis Felipe, ya que ellos tres fueron los primeros miembros de la Casa de España. Más de un año después Moreno Villa respondería con otra carta el 2 de diciembre de 1940, en ella habla del proyecto en el que estaba trabajando como producto de sus labores en Bienes Nacionales donde estaba catalogando obras de arte de algunos templos expropiados a la iglesia producto de la Revolución Mexicana y de la reciente Guerra Cristera, el libro llevaría por título *La escultura colonial mexicana* (1941). Este sería el primer paso como investigador de José Moreno Villa en el Colegio de México, también sería el primer libro que escribiría completamente dedicado al arte de nuestro país. Uno de los aportes que más llamó la atención de este libro fue el intento de Moreno Villa por definir el arte colonial mexicano, “durante el siglo XVI es cuando se producen aquí las esculturas más interesantes; precisamente porque al contacto de las diferentes razas surge un conato de estilo que, por analogía con el mudéjar, llamo tequitqui.”¹⁶⁹ El utilizar el término “mudéjar” es por hacer referencia a los musulmanes que vivían en territorio cristiano pero que no cambiaban de religión a cambio del pago de un tributo. Es esta palabra “tributo” la que José Moreno Villa trata de traducir para explicar un arte que, más que tributario, toma los elementos propios para interpretar el nuevo arte español, como claramente se puede apreciar en algunos de los frescos de las iglesias que estudió como la pintura mural en el claustro de Ox-

¹⁶⁷ Cardoza y Aragón, Luis. “Un miliciano de la cultura de España se encuentra en México”, en *El Nacional*. México, 12 de junio de 1937.

¹⁶⁸ Archivo Histórico de El Colegio de México, Fondo Antiguo, caja 17, carpeta 8.

¹⁶⁹ Moreno Villa, José. *La escultura colonial mexicana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986, p. 10.

totipac, Estado de México o el convento dominico de la Natividad, en Tepoztlán, Morelos. No sería la primera vez que Moreno Villa llamaría la atención por opinar sobre el arte mexicano, ya anteriormente lo habría hecho en *Cornucopia de México* (1940), particularmente al hablar de Diego Rivera a quien definió como “enciclopedia plástica de México”. Sin embargo, el acuñar el término “tequitqui” le acarreó detractores entre la comunidad artística de México por lo que, en su siguiente entrega sobre el arte mexicano, *Lo mexicano en las artes plásticas*, se vio en la necesidad de aclarar sus intenciones en las primeras líneas en un capítulo denominado “La escultura del siglo XVI”:

“no se pretendía en aquel trabajo más que presentar con orden y seleccionadas lo mejor posible las piezas de escultura religiosa dispersas por el país y señalar las grandes líneas estilísticas. Mi único atrevimiento fue el de calificar con el nombre Azteca tequitqui, que significa tributario, el producto mestizo que aparezca en América al interpretar los indígenas las imágenes de una religión importada.”¹⁷⁰

Ese no fue el único rechazo que José Moreno Villa o los españoles recién llegados del exilio padecerían por parte de sus colegas mexicanos. Si bien el exilio como colectivo ya había tenido el repudio de una buena parte de los sectores más conservadores de México, incluyendo a los españoles que simpatizaban con Francisco Franco¹⁷¹ también, como lo he mencionado anteriormente, encontraron la negativa su presencia en México por parte de algunos grupos muy fuertes como los “Contemporáneos”. Cuando el nombre Moreno Villa figuró en el grupo de intelectuales que integrarían la nómina de la Casa de España, Salvador Novo declaró a ese respecto: “Los universitarios nos sentimos humillados cuando vemos que hay sujetos que adquieren de golpe y porrazo una situación excepcional con magníficos sueldos y facilidades que a los mexicanos se nos han negado desde que México es nación independiente.”¹⁷²

La hispanofobia fue alimentada por una campaña orquestada por organizaciones de derecha como la Acción Católica o la Unión Nacional Sinarquista debido a que los españoles republicanos representaban “dos de las imágenes más explosivas para Mé-

¹⁷⁰ Moreno Villa, José. *Lo mexicano en las artes plásticas*, El Colegio de México, 1948, p. 9.

¹⁷¹ Recordemos que durante esa época muchos de los países americanos tenían gobiernos de corte conservador como Anastasio Somoza en Nicaragua o León Cortés Castro en Costa Rica, por mencionar algunos. Así que la apertura de Lázaro Cárdenas hacia los españoles era prácticamente una irregularidad.

¹⁷² Sheridan, Guillermo. *Refugachos, escenas del exilio español en México*. Letras libres. Agosto 2003.

xico: la del rojo y la del gachupín”¹⁷³, además afirmaba Salvador Novo, “tiene raíces psicoanalizables (sic) gracias al acreditado complejo de Edipo... complejo que germinó en los libros de texto del XIX para llevar al corazón de los niños el odio a los gachupines”¹⁷⁴.

La propaganda en contra la Casa de España causó revuelo incluso desde antes de la llegada de los españoles. Un profesor de la facultad de derecho, Eduardo Pallares, escribió el día anterior a la llegada del *Sinaia*:

“La inversión de los valores sociales que tiene lugar hoy en día ha alcanzado un punto máximo de injusticia al otorgar a los extranjeros un lugar privilegiado en detrimento de los nacionales (por) la pasión sectaria, la ceguedad producida por el furor del radicalismo ideológico y político que da origen a privilegios que tanto «nos arden» y que se conceden no a los extranjeros por serlo, sino por ser rojos escapados del infierno de España. No se protege a filósofos, literatos y sabios por serlo, sino porque son comunistas derrotados.”¹⁷⁵

Incluso algunos de los pintores con los que José Moreno Villa entabló relación recién llegado a México, como el pintor Gerardo Murillo, Dr. Atl, calificó a los españoles republicanos de “marxistas fracasados con intenciones de hacer una nueva guerra civil en México. Según consta en una nota de redacción atribuida al pintor:

“(...) profesores marxistas fracasados; intelectuales de cuarto y quinto orden, tipos que ni la Francia comunista (sic) ha querido admitir, que vienen a soliviantar a las masas de trabajadores, dominadas por líderes azteco-judaico-comunistas desde la Casa de España, abrigo de la andante gachupinería.”¹⁷⁶

Salvador Novo aprovechó el revuelo en contra de los intelectuales españoles para continuar atizando a la creación de la Casa de España, desde su columna en la revista *Hoy*, publicaría un cuestionamiento xenófobo en el que, además, involucraba a Alfonso Reyes:

¹⁷³ Matesanz, José Antonio. “La dinámica del exilio”, en *El exilio español en México*, México, Salvat/Fondo de Cultura Económica, 1982, p. 171.

¹⁷⁴ Novo, Salvador en “Welcome Home”, *Hoy*, 24 de junio 1939, p. 10.

¹⁷⁵ Pallares, Eduardo. “Los universitarios postergados”, *El Universal*, México. 13 de junio 1939, p. 3.

¹⁷⁶ La canalla española sobre México”, *La Reacción* (?), México, II, 36. 25 de mayo 1939, p. 6.

“Si la Casa de España hubiera mostrado el tacto de no llamarse Casa de España, sino, por ejemplo, Centro de Estudios Superiores, no habría venido a ser el pararrayos de un complejo de inferioridad manifiesto con la más lamentable evidencia en artículos como el de Eduardo Pallares que truena, fulmina, confunde, deja por los suelos el decoro de la hospitalidad mexicana y juzga en tan poco la capacidad de ganancia de los escritores, que le parece exorbitante que a Alfonso Reyes se le paguen treinta pesos diarios (...)”¹⁷⁷

Después de las primeras declaraciones en prensa por parte de varios de los protagonistas de la cultura en México, la cargada por parte de los intelectuales mexicanos hacia el exilio español no se hizo esperar, su llegada coincidió con el tricentenario de la muerte de Juan Luis de Alarcón, en alusión a este hecho y a lo mal que el poeta novohispano la pasó en su viaje a España donde pasó penurias, la revista *Lectura* publicó unos epigramas anónimos pero atribuidos a Salvador Novo (aunque hay quien se los atribuye a Usigli o a Villaurrutia) donde se hace una clara alusión a los intelectuales de Casa España:

No aspiraba al mimetismo
ni era semejante a ellos,
por más velludos más vellos,
el semejante a sí mismo.

Un dramático de antaño
llamó siempre a los empeños
españoles, por sus dueños,
los empeños de un engaño.

¿Dónde, con sesera escasa,
de España basta llegar,
para hallar comida y casa?
Mudarse por mejorar...

¹⁷⁷ Novo, Salvador. *La vida en México durante el periodo presidencial de Lázaro Cárdenas*, Empresas Editoriales, México, 1964, p. 356.

No hay español que se abstenga
en el colonial refugio
de cantar sin subterfugio:
no hay mal que por bien no venga.

Con una intención oscura,
de este Belarmín el labio
en superfluo desagravio
ganar amigos procura.

No es la nuestra rencorosa,
pero tu actitud al fin,
sincera o no, Belarmín,
es, la verdad, sospechosa.

Don Juan pretendió un empleo
en España, es la verdad;
mas en lograr su deseo
se tardó una eternidad.

Con tanta facilidad
en cambio, los emigrados
en la Colonia empleados
se miran, que por los hechos,
se creen los solos derechos
en tierra de corcovados.

Sólo faltó Corcovalla
en la palaciega saña
de una bufonesca obrilla

de enanos, negros y villanos de la Casa de España.¹⁷⁸

Sin embargo, José Moreno Villa cumplió con el encargo de su amigo Alfonso Reyes de trabajar en Casa España y hacer el análisis crítico del arte mexicano. Este no sería el único contacto del pintor-poeta con el arte mexicano, por el contrario, siguió escribiendo libros y artículos posteriores donde el arte sería su tema principal, no así el trabajo plástico en forma que, después de sus primeras exposiciones, se limitó a algunos dibujos y una serie de retratos, como los que hizo de sus amigos Enrique Díez-Canedo, Manuel Altoaguirre, León Felipe, Daniel Cosío Villegas, Max Aub y del propio Alfonso Reyes. La amistad con Reyes había iniciado en Madrid, como he señalado antes, pero también se forjó gracias a una colaboración creativa entre ambos intelectuales. Ya habían sido ambos colaboradores en la revista *Índice* de Juan Ramón Jiménez, pero esa no sería la última vez que trabajaron juntos. Por ejemplo, anteriormente, en 1929, Reyes le solicitó a Moreno Villa que ilustrara su poema en prosa *La Saeta*, libro que vería la luz en Brasil en 1931 mientras el mexicano se encontraba en misión diplomática en el país sudamericano.

Como le ocurrió en la Residencia de estudiantes de Madrid con Jiménez Fraud, no era raro que el nombre de José Moreno Villa figurase en la nómina de la Casa España ni mucho menos que Alfonso Reyes le tuviera la confianza suficiente para emprender proyectos de investigación sobre el arte mexicano, la capacidad de Moreno Villa no sólo se limitaba a un talento como escritor, crítico y al de un artista conocedor del arte, sino que también al de un diplomático natural que supo hacer comunidad en torno suyo. En sus memorias Reyes comentaría más tarde sobre Moreno Villa:

“Moreno Villa, desde hace ya algunos lustros, se ha incorporado por suerte a la vida mexicana; y a nuestra vida y a nuestra cultura viene consagrando aquí una serie de libros agudos, sinceros, de sobria gracia andaluza y de esa auténtica originalidad que no se busca sino se encuentra, para ser reflejo de la propia riqueza, con la que se nace o no se nace”.¹⁷⁹

¹⁷⁸ “Flor de epigramas en el tricentenario de la muerte de Ruiz de Alarcón, 1635-1935”, en *Lectura (Revista crítica de ideas y libros)* XII, I. 1 de septiembre 1939.

¹⁷⁹ Reyes, Alfonso. *Obras Completas* Tomo XXII. FCE. 1990. p. 39.

Esta gran confianza por parte de Reyes y de algunos de los diplomáticos y personajes que servían de puente entre la cultura y la política, sumada a la libertad analítica con la que escribía sus críticas hizo que sus puntos de vista le ocasionaran enemigos, como ya he señalado el uso del término “tetitqui” o las diferencias más grandes con los muralistas mexicanos. Sin embargo, la verdadera enemistad con los pintores de la Escuela Mexicana de Pintura vendría con la publicación del libro *Lo mexicano en las artes plásticas* donde se ocuparía del arte contemporáneo mexicano.

El pintor buscó darle una definición a la pintura mexicana del siglo XX, la cual Moreno Villa consideraba como la más importante en la historia de nuestro país y la única con un carácter “genuinamente mexicano”. En su trabajo señaló como iniciadores de ese movimiento a Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros y Dr. Atl. Según él, cada uno de ellos tenía su particular manera de expresarse y de identificarse con el movimiento pero compartían un punto en común: “tuvieron conciencia de que con ellos empezaba la pintura mexicana; que todo lo anterior había sido un débil remedo de lo europeo, un arte colonial,”¹⁸⁰ y deja claro que la temática principal de este movimiento es la Revolución al crear una pintura de carácter didáctico y figurativa cuyo fin es mostrar ante las masas todos los aspectos de la vida nacional, “arte docente como el de la primera cristiandad, con su infierno y su gloria, con sus martirios, sus héroes, sus santos, sus réprobos”¹⁸¹, y entre estos últimos se encontraban los propios españoles de la Conquista. Sin embargo, el intelectual español también hizo notar que el movimiento comenzaba a resquebrajarse por esa búsqueda de camino propio de los jóvenes pintores posteriores a los iniciadores de la llamada Escuela Mexicana de Pintura como lo fueron Rufino Tamayo y Juan Soriano, “se ha resquebrajado la unidad, aquella que inflamó a los primeros. Y resulta, al parecer, que la ‘escuela mexicana’ deja de serlo a los pocos años de nacer”¹⁸². Con estas afirmaciones José Moreno Villa trataba de darle una explicación a una suerte de odio simbólico hacia lo todo lo que fuera proveniente de España, un odio fomentado de manera didáctica en el muralismo mexicano.

Otra cosa importante del análisis realizado por José Moreno Villa es que esta sería la primera vez que alguien mencionara (sin decirlo) una posible ruptura con el muralismo mexicano. La idea de que la “ruptura” como un movimiento artístico que busca separarse de los planteamientos temáticos y estilísticos de la Escuela Mexicana de Pintura fue sembrada,

¹⁸⁰ Moreno Villa, José. *Lo mexicano en las artes plásticas*, El Colegio de México, 1948, p. 50.

¹⁸¹ Idem. p. 50.

¹⁸² Idem, p. 53.

en parte, gracias a la presencia de los pintores transterrados es una de las líneas de investigación principales del presente trabajo. Lo anterior vendría a reforzar las justificaciones del muralismo y la dirección del arte mexicano hechas por David Alfaro Siqueiros en *No hay más ruta que la nuestra: importancia nacional e internacional de la pintura mexicana moderna* (Talleres gráficos núm. 1 de la SEP, 1945), el propio Siqueiros consideraría persona non grata a Moreno Villa después de que este último dijera en una exposición de Rufino Tamayo que el muralismo era un movimiento pueblerino y chauvinista¹⁸³. En esa inauguración en la Galería de Arte Mexicano, ubicada en el número 18 de la calle de Milán el 30 de agosto de 1942, Moreno Villa leyó un discurso intitulado “Apuesto” en el cual los elogios hacia Rufino Tamayo fueron grandes, “Tamayo será grande, gran mexicano, y los merolicos nacionales se quedarán en el futuro como *Mexican curious*, a la altura de los guaraches y los barros de Tlaquepaque”¹⁸⁴. En ese mismo evento ocurrió un episodio que daría clara cuenta de la animadversión que existía entre Moreno Villa y David Alfaro Siqueiros, según lo cuenta en sus memorias la propia Inés Amor:

“A la hora que estaba más llena la galería, Moreno Villa llamó la atención con palmas y empezó a leer desde la escalera su elogio a Tamayo: ‘¡Voto por Tamayo!’ Yo, con un ojo al gato y otro al garabato, vi con desmayo entrar a David, justo en el momento en que se hablaba de las pistolas. Me quedé fría esperando lo que iba a acontecer. Moreno descendió y se puso a charlar con los asistentes, obviamente dándole la espalda a Siqueiros, que se había aproximado a él. David lo tocó en el hombro y le dijo... ‘Moreno ¿Por qué no me saludas?’ ‘Porque no saludo asesinos, contestó Moreno Villa’”¹⁸⁵.

Toda esta gran animadversión hacia los artistas españoles llevaría años después al propio José Moreno Villa a describir, de manera tajante, como tenía sentimientos encontrados sobre el trato tan desigual que obtuvo de los intelectuales mexicanos después de inmiscuirse en los temas propios al arte nacional:

¹⁸³ Huergo Cardozo, Humberto “El gran señor de las artes” p. 182.

¹⁸⁴ Página electrónica del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM.
<http://www.iifilologicas.unam.mx/mirada-libro/MorenVill3.html>

¹⁸⁵ Manrique, Jorge Alberto y Teresa del Conde, *Una mujer en el arte mexicano. Memorias de Inés Amor*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1987 p. 57.

“Las dos preocupaciones mexicanas que noté al llegar y a lo largo del tiempo son: la conquista revolucionaria y el mestizaje. Cuando se verificó el trasplante español del 39, México sentía hondamente la preocupación revolucionaria, la suya, la nuestra y la de Rusia (...), por ello fuimos calurosamente acogidos. El ambiente de aquellas horas era propicio al trasplante. Pero la preocupación revolucionaria no puede ser permanente en su máxima intensidad, ni es la única que propicia el ambiente o crea el clima duradero de un país. La preocupación más arraigada en México es la del mestizaje, con la derivación lógica y dolorosa del odio al hispano, al gachupín, al íbero. Yo no digo que este odio se manifieste agresivamente a toda hora y en todo lugar, pero asoma de mil modos; asoma lo suficiente para que el español se sienta como el judío en la Alemania pre nazi”¹⁸⁶

Pero los intereses de José Moreno Villa eran meramente artísticos, como desde sus inicios en la Residencia de Estudiantes en Madrid. De México habría aprendido a quererlo y hacerlo su patria como bien señalaba Alfonso Reyes. En una carta escrita al académico mexicano Francisco de la Maza y de la Cuadra reveló las intenciones de estas palabras suyas hacia el arte mexicano:

“Respecto a escribir sobre la pintura moderna mexicana, le diré que algo escribo, aunque me resisto a pasar por crítico profesional. Si el destino y la nueva vida me obligaron a desarrollar aquí una de mis actividades más que otra, siempre sigo siendo un escritor ensayista y poeta. Que además es pintor, y que por lo mismo se guarda de juzgar a los del oficio”¹⁸⁷.

Moreno Villa reveló aquí una inclinación por el oficio de escribir sobre el de pintar más que por afición por necesidad, sin embargo, la pintura no es algo que eluda como queda de manifiesto en su interés por mexicanizar su obra, incluso sus palabras.

¹⁸⁶ Moreno Villa, José. “Monólogos migratorios: el trasplante humano”. *El Nacional*. México. D. F. 10 de junio de 1951. p. 3.

¹⁸⁷ Moreno Villa, José. “El escribir sobre arte. Carta al señor Francisco de la Maza,” *El Nacional*, México, D. F., 5 de abril de 1953, p. 3.

“Son las palabras españolas, mías, las que llegan a mis oídos, pero con qué otro son. No suenan lo mismo. Este pequeño misterio sobre el que todo el mundo pasa, considerándolo sin importancia, es lo que más me detiene. Me paro a ver si es el tono o el ritmo al hablar, o las dos cosas. ¡Qué maravilla! Pero si es ahí, en eso, donde está lo más hondo del alma humana. En el tono acusan los mexicanos, por lo pronto, su bondad, y acaso un velado sentimiento de lejana servidumbre; y en el ritmo, tan lento, la dificultad de una lengua que no es la vernácula (...) El español en boca mexicana exige un análisis freudiano, que nos permita poder luego enseñar, como prendido con pinzas, lo que había en el fondo del alma mexicana de peculiar y obstaculizador para pronunciar el idioma adoptado hace cuatro siglos. Tiempo breve después de todo.”¹⁸⁸

En ellas revela la fascinación por la patria que es su patria desde el momento en que supo que no habría vuelta atrás, desde ese primer escrito donde describía el ingreso a México a través de la frontera. Atrás quedaron la Segunda República derrotada y los amigos desperdigados, algunos muertos, otros en el exilio y otros, tal vez la preocupación más importante en ese momento, por llegar a hacer de México su nuevo hogar. Amigos mexicanos y enemigos mexicanos también, mexicanos como el arte que se le enfrentaba, que lo dejaba hacer poco desde su trinchera de pintor y que trataba de entender a pesar del arte y de quienes lo ostentaban.

Conclusión

Para entender la trayectoria de José Moreno Villa es preciso alejarse del concepto de pintor o de escritor a secas, incluso del de político o diplomático. José Moreno Villa fue un hombre de su tiempo y de los países que adoptó como suyos, supo ganarse la simpatía de quienes lo rodeaban y la confianza de personajes clave para la cultura en España y México. Si bien fue viajero desde joven supo descartar tanto países como relaciones, prueba de ello está su primer viaje a Alemania de la cual el testimonio más nítido que tenemos de él es la traducción de la obra de Heinrich Wölfflin y no así sus estudios de química, por no mencionar sus tempranas inclinaciones al arte.

¹⁸⁸ Moreno Villa, José. *Cornucopia de México y Nueva cornucopia mexicana*. Colección Popular. FCE. 1985. pp. 71-73.

Un aspecto fundamental fue esa combinación de personalidad, por un lado, Montagnesca, que buscaba la paz para crear y meditar sobre el mundo que le rodeaba y le tocaba vivir y explicarlo a través de sus múltiples escritos, por el otro la capacidad de aglutinar talento creador a su alrededor, siendo éste un talento más: el de la diplomacia cultural.

Es de agradecerle también la nitidez de su pluma que acompaña a esta doble función de pintor-escritor. Testigo y protagonista de los momentos importantes de la historia tanto política como artística que le tocó vivir. Al parecer su influjo en los círculos intelectuales en los que se rodeó fue clave no sólo para su presente (hay una versión que afirma que él fue quien inspiró en Buñuel y Dalí la famosa secuencia del ojo y la navaja de la película *Un perro andaluz*)¹⁸⁹ sino para su futuro como se puede observar en su relación con Alfonso Reyes y con Genaro Estrada o Daniel Cosío Villegas. En este último sentido hay también dos momentos clave de su implante en México: su elección como parte de la nómina desde Casa España y el impulso que pudo darle a la misma y, en consecuencia, sus escritos sobre arte mexicano, no sólo por ser de los primeros estudios razonados que se hacían de esta índole en nuestro país, sino por su postura crítica ante lo que estaba ocurriendo en México y que los propios protagonistas nacionales no fueron capaces de mirar. Si bien la audacia de ponerle nombre a lo mexicano que aún no tenía una definición le costó ganarse muchos enemigos en las artes, los amigos que le hacían falta los pudo encontrar en otros ámbitos ajenos a la pintura como lo fue la crítica, la escritura y, posteriormente, los suplementos culturales, desde donde los cuales lograría una gran influencia, misma que le sería negada en la pintura. Serían las publicaciones periódicas donde José Moreno Villa, así como otros pintores y creadores *transterrados* podrían tener un influjo poderoso en las nuevas generaciones de pintores mexicanos, como veremos más adelante en este trabajo de investigación.

La participación de José Moreno Villa en revistas, periódicos, tertulias, así como su trabajo en el Archivo del Palacio Nacional de España aunados a su integridad política y artística hicieron que lograra granjearse la confianza de intelectuales importantes y el respeto de sus contrarios, esta confianza fue importante para aquellos quienes orquestaron la llegada de los intelectuales españoles que vendrían a ocupar la nómina de la Casa de España. En sus trabajos sobre el arte mexicano tal vez sus aportes más importantes fueron la generación de conceptos y definiciones para tratar de explicarlo. Si bien su cercanía con

189

Aub, Max. "Max Aub entrevista a Santiago Ontañón", en *Conversaciones con Buñuel*, p. 320.

el arte colonial le permitió hacer sus primeras impresiones sobre la plástica nacional, fueron tal vez sus intentos por explicar a sus contemporáneos y dar cuenta de la inminente ruptura de la Escuela Mexicana de Pintura con sus sucesores. Es a través del Colegio de México donde publicaría importantes trabajos sobre el arte mexicano, esta visión crítica haría que José Moreno Villa escribiera un buen número de artículos en revistas, periódicos y suplementos culturales, que fuera considerado, así como ya lo había sido por Alfonso Reyes, Genaro Estada, Daniel Cosío Villegas, por Fernando Benítez para participar en “México en la cultura”, suplemento cultural del diario *Novedades*, espacio angular de la cultura mexicana del siglo XX. La trayectoria de Moreno Villa nos habla de una poderosa red intelectual que supo mantener en su periplo a través de muchos países, España, Francia, Estados Unidos y México, cuya influencia pudo conservar a pesar del tiempo y la distancia.

Bibliografía

- Aub, Max. *Conversaciones con Buñuel*. Aguilar. 1985.
- Buñuel, Luis. *Mi último suspiro*. Ed. De Bolsillo. México. 2012.
- Castañón, Adolfo. “José Moreno Villa: a la luz de sus ojos” en *Poetas y exilio, los poetas del exilio español en México*. El colegio de México, 1995.
- Jiménez Fraud, Alberto. *Ocaso y restauración*. Ed. actual: Fundación Jiménez Cossío. 1948.
- Manrique, Jorge Alberto y Teresa del Conde, *Una mujer en el arte mexicano*. Memorias de Inés Amor, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1987.
- Moreno Villa, José. *Cornucopia de México y Nueva cornucopia mexicana*. Colección Popular. FCE. 1985.
- Moreno Villa, José. *La escultura colonial mexicana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.
- Moreno Villa, José. *Lo mexicano en las artes plásticas*, El Colegio de México, 1948.
- Moreno Villa, José. *Memorias*. Colegio de México, 2011.
- Moreno Villa, José. *Medio mundo y otro medio. Memorias escogidas*. Ed. Humberto Huergo Cardozo. Ed. Pre-Textos. Valencia, España. 2010.
- Moreno Villa, José. Temas de arte. Selección de escritos periodísticos sobre pintura, escultura, arquitectura y música (1916-1954). Ed. Humberto Huergo Cardozo. Ed. Pre-Textos. Centro Cultural de la Generación del 27. Valencia, España. 2001.
- Moreno Villa, José. “Monólogos migratorios: el trasplante humano”. *El Nacional*. México. D. F. 10 de junio de 1951. p. 3.
- Moreno Villa, José. “El escribir sobre arte. Carta al señor Francisco de la Maza,” *El Nacional*, México, D. F., 5 de abril de 1953, p. 3.
- Reyes, Alfonso. *Obras Completas*. FCE. 1990.
- Salinas, Pedro. “Nueve o diez poetas”, Ensayos completos, volumen III en Ensayos de literatura hispánica, Madrid, Aguilar, 1967.
- Varios. *El exilio español en México*. México, Salvat/Fondo de Cultura Económica, 1982.
- Wölfflin, Heinrich. *Conceptos fundamentales de la historia del arte*. 1924.

CAPÍTULO 4

Miguel Prieto, iniciador del diseño gráfico mexicano. El suplemento “México en la Cultura”



“Miliciano”.
Miguel Prieto / España / 1936

Existe un famoso cartel de propaganda de la Segunda República Española fechado entre 1936 y 1939 que muestra a tres trabajadores: un campesino, un obrero y un marino que tienen ante ellos un corazón rojo. El cartel es de una estética muy similar a la de la propaganda soviética de ese tiempo y tiene como leyenda: “¡Miliciano! en tus manos está el destino de España y de la República democrática: Antes morir que retroceder” y estaba firmado por la Asociación de Obreros Litógrafos perteneciente a la Unión General de Trabajadores (UGT), una central sindical fundada en 1888 por el Partido Socialista Obrero Español (PSOE) cuyos dirigentes eran miembros distinguidos del Partido, siguiendo el modelo de la socialdemocracia alemana y de algunos países que siguieron la estructura de formar sindicatos aliados. El autor de ese cartel es el pintor manchego Miguel Prieto Anguita.

Hablar de Miguel Prieto es hablar de un cronista gráfico del impacto cultural que tuvo en España la Segunda República y la Guerra Civil Española. A diferencia de José Moreno Villa, quien se mantuvo siempre en el centro de la red intelectual de su época, Prieto llega y participa de ella desde la periferia, pero, por su compromiso y talento, se acerca a protagonistas importantes de su época tanto en el campo artístico como en el político. Estos mismos elementos lo sitúan muy cercano a la lucha republicana tanto ya sea en la trinchera artística o desde el frente de guerra. También es hablar de un pintor que supo utilizar las mismas técnicas de “pintor-soldado”, capaz de sumarse a la trinchera, de hacer equipo y de cumplir las misiones que le eran encomendadas para escribir sendas páginas en la historia de la pintura mexicana y abrir brecha en los prácticamente inexplorados caminos de lo que comenzaba a ser el diseño gráfico mexicano y cuya estafeta tomaría su alumno más adelantado, el pintor Vicente Rojo Almazán.

Miguel Prieto nació en un ambiente rural en Almodóvar del Campo, Ciudad Real en La Mancha, creció en medio de una instrucción modesta con mayor relación con el trabajo del campo y obrero, completamente alejado del oficio de las artes en el seno familiar "...mi padre Isidro Prieto Santos (...) trabajó como novillero en una casa acomodada. Mi madre, hija de obreros campesinos, trabajó de oficiala de sastre"¹⁹⁰. Sin embargo, por azares del destino fue su padre quien lo impulsó de manera indirecta a dedicarse a la pintura al aconsejarle ir a aprender un oficio con un pariente para tener alguna opción distinta con que ganarse la vida:

"Estudié primaria hasta la edad de nueve años. Pasé después a una academia superior a especializarme en matemáticas para ser un buen técnico mecánico, según los deseos de mi padre. Para esta clase de estudios: álgebra, trigonometría y dibujo lineal demostré tener grandes aptitudes por lo que los profesores de la academia tomaron el acuerdo de costearme la carrera de ingeniero mecánico. Mi padre, después de agradecer este rasgo se negó con buen juicio, alegando que el día que estos profesores faltaran por unas causas u otras, yo me quedaría sin trabajo ni oficio. Cuando yo tenía once años llegó a un pueblo vecino, Puertollano, un primo hermano de mi padre de profesión escultor y pintor decorador. Mi padre y él acordaron que yo me fuera a trabajar a su taller en Puertollano a ver si me gustaba el oficio. Allí permanecí trabajando hasta la edad de diez y seis años yendo y viniendo diariamente de Almodóvar a Puertollano. Durante este tiempo yo aprendí todo lo referente al dibujo y al modelado decorativo, desempeñando por varios años el cargo de diseñador y modelista"¹⁹¹.

Manuel Santo, fue este pariente quien lo introdujo en la pintura, pero sobre todo fue uno de los principales promotores de sus ideas políticas, cosa que no era del todo difícil si atendemos al origen campesino y obrero de Miguel Prieto. Gracias al apoyo de Santo, Miguel Prieto viajaría a Madrid para estudiar escultura en la Academia de Bellas Artes de San Fernando bajo la dirección del escultor Victorio Macho, aunque su fuerte sería la pintura y más tarde la formación editorial y tipográfica, en un inicio estudió escultura y también se decantó por la escenografía teatral.

¹⁹⁰ Prieto, Miguel "apuntes autobiográficos". Manuscrito de 1950 citado por Juana María Perujo en *Miguel Prieto, la armonía y la furia*. MUNAL 2009. p. 25.

¹⁹¹ *Ibidem*.

“Macho, admirador de Miguel de Unamuno y Ramón del Valle-Inclán, a los que retrató, fue quien introdujo a Prieto al mundo de la pintura vanguardista, y lo más probable es que también haya influido en la formación de sus ideas políticas, que a partir de la década siguiente comenzaron a manifestar a través del teatro, arte que habría de convertirse en uno de los empeños centrales del joven artista.”¹⁹²

En Madrid sobrevivió algún tiempo de ser pintor de brocha gorda y, por las noches, asistía a sus clases en la Academia de San Fernando, donde a las instrucciones de los pintores Julio Prat y Julio Moisés enriquecerían las primeras enseñanzas de Victorio Macho. Gracias a que comenzó a destacar por su talento, la diputación de Ciudad Real le dotó de una pensión durante dos años lo que le permitió dedicarse de lleno a la pintura, fue ahí donde comenzó también a aprender escenografía teatral y comenzó a realizar ilustraciones para revistas y carteles.

Los oficios de su padre también lo iniciarían en la conciencia social y su simpatía por la clase trabajadora. Ya que, entre los trabajos que tuvo Isidro Prieto, fue el ser jefe de mecánicos en una central eléctrica, la Electro, cercana a su pueblo natal, lugar donde laboró hasta el día de su jubilación. Cuando Miguel Prieto se trasladó a Madrid para continuar con su instrucción artística iba a visitara su familia una vez al año. Con la llegada del gobierno republicano y al surgir las primeras uniones de trabajadores su padre le organizaba reuniones con campesinos y obreros para que el joven pintor les hablara de temas políticos de los que era testigo en la capital española.

En su obra siempre plasmó la problemática del campo en la sociedad española de principios de siglo XX. Su talento era tal, que desde que tenía veintiún años los periódicos y críticos de arte se fijaban en su obra, “Miguel prieto no es uno de tantos fulanos que se encuentran en todas partes y que como las dalias todo lo convierten en apariencias. Es un artista que sin los pregones de los llamados amigos que, por la dádiva del café vociferan un valor, se va creando un porvenir sin otra ayuda que el propio mérito”.¹⁹³ Estos talentos y su habilidad para hacer equipo en torno a las causas sociales lo llevaron a exponer en el Salón del Ateneo de Madrid en enero 1932 y poco después en el Ateneo Mercantil de Valencia ese mismo año. En la primera de estas exposiciones realizadas en solitario su trabajo fue muy bien recibido por la crítica. “Entre los jóvenes que están desfilando por e sa-

¹⁹² “Miguel Prieto: El arte de la letra”. Redacción. *Revista Proceso*. 2 diciembre 2007.

¹⁹³ Aguirre Prado, Federico. *El Defensor*. 20 de mayo de 1928. p. 2.

loncillo del Ateneo, quiero citarle hoy a un muchacho –Miguel Prieto Anguita– que poco habrá rebasado la veintena. Sus obras, como es ley en tal edad, están muy en agras, pero revelan firme aliento y porvenir. Yo creo que estamos en presencia de un futuro pintor armado de todas las armas.”¹⁹⁴ Esta notoriedad lo llevó a sumarse a una serie de asociaciones artísticas relacionadas con la República española como lo fueron la Asociación de Escritores y Artistas Revolucionarios (AEAR) de Madrid y la Sociedad de Artistas Ibéricos (SAI), de la cual ya he hablado ampliamente en capítulos anteriores, lo que le imprimió a su arte un enorme sentido social el cual fue la directriz de su obra a lo largo de su vida:

“Calculad la sorpresa de este crítico, cuando ante Miguel Prieto, ante sus cuadros, observa la existencia de poesía y de preocupación humana. De una humana preocupación poética. Porque si nos detenemos algunos instantes ante los cuadros de este pintor castellano, descubriremos rápidamente un fondo social, substancia en sus cuadros, que si constituía una preocupación plástica en sus lienzos es evidentemente en ellos fundamental preocupación vital.”¹⁹⁵

Esta preocupación social lo llevaría a participar, de manera directa, en muchos otros ámbitos de la creación, en buena parte por la situación que España viviría en los años posteriores y la consecuente Guerra Civil, que le permitirían estar cerca de la gente de España y conocer a través de ellos los conflictos sociales de primera mano.

Ya instalado en el mundo del arte, en su trayectoria inicial se apoyó en sus múltiples facetas como pintor, tipógrafo, ilustrador y escenógrafo, por lo que tuvo la oportunidad de colaborar en diversos ámbitos y con personajes no sólo pertenecientes a la pintura. Probó suerte como escenógrafo, primero con un teatro guiñol con una pequeña compañía teatral llamada *La Ballena alegre* en 1935, al lado del poeta Federico García Lorca estrenan en Madrid, y en mayo de 1936 la farsa *El retablillo de don Cristóbal* (aunque poco después el poeta chileno Pablo Neruda bautizaría al grupo teatral como “La Tarumba”). En este proyecto también participaron los poetas Rafael Alberti y Luis Cernuda.

¹⁹⁴ De la Encina Juan en “Lo que dice Juan de la Encina”, en *El sol*. El Pueblo Manchego, año XXII. Núm. 7318. 13 de febrero de 1932.

¹⁹⁵ Azcoaga, Enrique. “En la exposición de Miguel Prieto: conferencia de arte”. *El Pueblo Manchego*. 13 de junio de 1933.

“El gran poeta Pablo Neruda bautizó al teatrillo de Miguel Prieto con el nombre vallynclanesco de ‘La Tarumba’ que fue un guiñol de oposición, un guiñol subversivo, en la época del bienio –cuando yo lo vi actuar en la Feria del Libro en pleno Paseo de la Castellana-, ‘La Tarumba’, que anduvo rodando por pueblos y aldeas en los años sombríos de la represión, burlando la vigilancia, arriesgándose, bajo la vigilancia de su creador y animador, el notable artista Miguel Prieto, está ahora al servicio de España, al servicio de la guerra contra el fascismo, bajo los auspicios del Subcomisariado General de Guerra”¹⁹⁶.

Miguel Prieto visitó con “La Tarumba” los rincones más necesitados de España: aldeas, hospitales, fábricas, escuelas, campesinos, obreros, llevando lo mismo las farsas cervantinas que fragmentos de tragedias griegas. Pero sobre todo llevando las palabras de los poetas fundamentales y sus perspectivas tanto social y poética del momento que vivía España. Una muestra de ello es la obra “Los salvadores de España”, de Rafael Alberti.¹⁹⁷

“El General:

Fascistas alemanes, lusitanos,
bravos de la Legión del tercio, andantes
señores de los campos castellanos,
herederos del habla de Cervantes;
la historia os mira: sois los -salvadores
de España sumida en el marxismo
y de bestias que son trabajadores,
que para siempre matará el fascismo.
La Historia os mira: sois la raza, el fuerte
sostén de Iberia, España mora y una.

¹⁹⁶ González Tañón, Raúl. “La Tarumba”. *Ahora*. Madrid. Mayo de 1937.

¹⁹⁷ El estreno de *Los salvadores de España* tuvo lugar el martes 20 de octubre de 1936, en el Teatro Español de Madrid. La obra de Rafael Alberti formaba parte del primer espectáculo presentado por Nueva Escena, —sección teatral de la Alianza de Intelectuales Antifascistas—, que se componía, además, de *La Llave* de Ramón J. Sender y *Al amanecer* de Rafael Dieste. Este último, asesorado por el actor Francisco Fuentes, era el director de la compañía y su director de escena. El decorado de *Los Salvadores de España* fue realizado por Miguel Prieto. Robert Marás “Los Salvadores de España”, en *Cuadernos Hispanoamericanos-Homenaje a Rafael Alberti*. no. 485-86. Noviembre-Diciembre 1990. Madrid. p. 11.

Si no vencéis, en vez de la fortuna
las milicias del pueblo os darán muerte.”¹⁹⁸

Más tarde repetiría la colaboración con García Lorca para crear “La Barraca”, un grupo universitario de teatro ambulante cuya principal actividad se dio entre 1931 y 1936 y con el que recorrió España, llevando a zonas rurales obras del Siglo de Oro español. Con estos recorridos teatrales por el campo español pudo desarrollar una militancia “desde abajo”, conociendo al pueblo y a sus costumbres, además de establecer los primeros vínculos con quienes serían los protagonistas artísticos de su época. Una vez iniciada la Guerra Civil Española las representaciones del grupo artístico se continuaron llevando a cabo, incluso en las retaguardias de los campos de batalla.

Un pintor militante

El crecimiento intelectual y artístico de Miguel Prieto se dio en el marco del frente de guerra. A diferencia de José Moreno Villa quien provenía de una familia burguesa y cuyos lazos y trayectorias lo llevaron a ocupar importantes puestos en el gobierno republicano y a conocer a personajes del ámbito artístico y cultural tanto de España como de otros países que serían fundamentales para el destino de los exiliados, como México y Francia. Por el contrario, si bien Miguel Prieto también estuvo en contacto con muchos de los protagonistas culturales y artísticos de su época, construiría sus redes desde abajo porque estuvo recorriendo los pueblos de España, hablando con la gente, participando activamente como militante en varias asociaciones, lo que lo mantuvo siempre muy cerca de la realidad de España durante la Guerra Civil. Fue el teatro y no la pintura el instrumento a través del cual pudo mantener un contacto de primera mano con la gente, pero también con otros artistas que simpatizaban con la República, principalmente con los poetas, incluyendo al chileno Pablo Neruda, quien incluso le dedicó un poema en prosa:

¹⁹⁸ Alberti, Rafael. “Los Salvadores De España” (ensaladilla en un cuadro) 1936. En: *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 485-86, noviembre-diciembre 1990, pp. 19. Introducción de Robert Marrast.

“Prieto, pequeño árbol de ojos azules, nutre sus raíces en el terreno pedregoso y polvoriento de la soledad castellana, y de pronto es todo ramas y flor, primavera incandescente y palpitante, por entre los azules pasa el crepúsculo frío, el fuego de las aldeas, los solitarios costados del mar. Joven pintor acendrado y devorador, árbol de mucha miel, hay en su ser la armonía y la furia: las dos sales del mundo.”

Si bien no hay registros de que Prieto hubiese habitado la Residencia de Estudiantes de Madrid, lugar donde vivió Moreno Villa por casi veinte años, es muy probable que él la frecuentara debido a la amistad que tuvo con Federico García Lorca, quien sí habitó la casa. Tanto Moreno Villa como García Lorca estuvieron allí hasta que la Residencia cerró por efecto de la guerra en 1937. Como dato curioso sobre la cercanía de Miguel Prieto con la Residencia, entre 2007 y 2008 la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales (SECC), adscrita al Ministerio de Cultura, y el Gobierno de Castilla la Mancha realizaron una exposición itinerante en el centenario del nacimiento del pintor cuyo título fue: “Miguel Prieto 1907-1956. La armonía y la furia¹⁹⁹”. Esta exposición estuvo en México en el Museo Nacional de Arte (MUNAL) en 2009, pero también una de las sedes fue la propia Residencia de Estudiantes de Madrid entre el 30 de mayo al 20 de julio de 2008.

Su actitud militante reforzada por sus ideales lo hicieron muy cercano al frente republicano desde la instauración de la Segunda República Española el 14 de abril de 1931 y, por lo que, de manera natural, llegaría a sumarse a las filas del partido comunista, “donde entró en relación con un poderoso grupo de artistas e intelectuales, entre los que se encontraban, Ramón J. Sender, Rafael Alberti, Emilio Prados, Josep Renau, Luis Cernuda, María Teresa León, Manuel Altoaguirre, Alberto Sánchez Salas Viu y otros²⁰⁰”. Este fue tal vez el primer acercamiento con un grupo de actores intelectuales que acabarían por definir tanto sus posturas ideológicas como su proceder político y artístico en resto de su vida. El encuentro con los círculos intelectuales sería una constante en la vida de Miguel Prieto y esto reforzaría su posición tanto en los campos artístico y político en ambos lados del Atlántico. Ya en la guerra civil participó en la comisión para reformar las Escuelas de Bellas Artes de Madrid y en encuentros y actividades antifascistas como los talleres de artes plásticas.

¹⁹⁹ “La armonía y la furia” hace referencia a un verso del poema de Pablo Neruda.

²⁰⁰ Agramunt Lacruz, Francisco. *Arte en las alambradas: artistas españoles en campos de concentración, exterminio y gulags*. Universitat de Valencia. 2016.

“En noviembre de ese año (1933) se trasladó a Valencia donde se incorporó al taller de artes plásticas de la delegación de la Alianza de Intelectuales y colaboró en diversas revistas como *El mono azul*, *Línea*, *Vanguardia*, *Nueva Cultura*, *El buque rojo* y *Ejército del Ebro*.”

²⁰¹Desde entonces se dedicó a recorrer los distintos campos de batalla acompañado de su teatro guiñol no sólo haciendo representaciones sino también dando conferencias, por su labor fue miembro del Consejo Central de Teatros, cuyo presidente era Antonio Machado.

La obra primaria de Miguel Prieto fue la España que miraron sus ojos durante la Guerra Civil: escenas de la guerra, imágenes del campo y la realidad española de su tiempo o metáforas de lo anterior, tuvo el doble filo de ser artista y militante, de hecho cuando en la reunión de Valencia, el II Congreso Internacional de Escritores en Defensa de la Cultura, firmó la “Ponencia colectiva”, documento fundamental para definir la postura artística y política de los artistas simpatizantes con la Segunda República Española, éste no era el primer manifiesto que firmaba, ya con anterioridad había formado parte del grupo de artistas que firmaron la llamada Sociedad de Artistas Ibéricos (SAI), asociación que encontró una respuesta de acción tras la llegada al poder de la Segunda República Española y de la cual ya he hablado en esta investigación. Estas agrupaciones le permitieron estar en contacto con gente como Miguel Hernández, Pablo Picasso, Joan Miró y Salvador Dalí (aunque estos últimos se separarían de las intenciones y simpatías republicanas del grupo), el mencionado García Lorca y José Moreno Villa, entre muchos otros, y en 1933 ingresó a la Asociación de Escritores y Artista Revolucionarios (AEAR) de Madrid. “Iniciada la Guerra Civil, Prieto, que junto con Ángel Ferrant y Gabriel García Maroto, formó parte de la comisión encargada de reorganizar la enseñanza de la Escuela de Bellas Artes de Madrid, ingresó a la alianza de intelectuales antifascistas madrileña y trabajó en su Taller de las Artes Plásticas (...)”²⁰², así como también participó en las misiones pedagógicas y en la ilustración de varias revistas de su tiempo como lo son *Octubre*, *El tiempo presente*, *Sur* y *Nueva Cultura*. Durante el gobierno de la Segunda República tuvo la oportunidad de colaborar en más revistas, hacer carteles e ilustrar libros como *Llanto de sangre*, de Emilio Prados o el *Romancero Gitano*, de Federico García Lorca, lo que nos demuestra que esta relación del pintor militante con los poetas también militantes no sólo sería constante, sino también muy fructífera.

²⁰¹ Ibídem.

²⁰² Cabañas Bravo, Miguel, “De la Mancha a México, la singular andanza de los artistas republicanos Gabriel García Maroto y Miguel Prieto” en *Migraciones y exilios*, 6-2005 p. 57.

La amistad con Miguel Hernández y el viaje a la Unión Soviética

Durante su participación en las llamadas Misiones Pedagógicas fomentadas por el gobierno de la Segunda República Española, Miguel Prieto tuvo la oportunidad de encontrarse con más intelectuales afines al gobierno republicano con quienes tendría participación en sus primeros eventos más allá de las fronteras de España. En el libro *Miguel Hernández: pasiones, cárcel y muerte de un poeta*, José Luis Ferris relata de el viaje a la Unión Soviética que hicieron un grupo de intelectuales españoles, entre los que se encuentra Miguel Prieto: “Allí se encuentra de nuevo con María Zambrano y conoce al poeta sevillano Eduardo Lloset Marañón, a José Antonio Maravall, Miguel Prieto, Rafael Diestre, Ramón Gaya y muchos otros compañeros enrolados en la misma labor de divulgar la cultura por los pueblos de España y recabar, de paso, informes muy valiosos de sus lugares y sus gentes”²⁰³. Esta amistad con el poeta de Orihuela sería fundamental para Miguel Prieto, como ya lo había sido con otros poetas con anterioridad, pero además, en el marco de un viaje a la Unión Soviética se darían las condiciones necesarias para sensibilizar al pintor manchego con el compromiso social del arte desde la perspectiva política que planteaba la Segunda República Española.

El año de 1937 fue clave para las definiciones políticas de Miguel Prieto y para sus relaciones con diversos artistas e intelectuales. Como ya mencioné con anterioridad, el 4 de julio de ese mismo año participaría en el II Congreso Internacional de Escritores en Defensa de la Cultura²⁰⁴, en la ciudad de Valencia. Esta era la segunda edición de un evento que tenía como finalidad reunir a escritores, artistas e intelectuales para debatir acerca del fascismo y el peligro que significaba para Europa, y proponer cual debería de ser la actitud y el compromiso que deben adquirir los participantes ante ello, es decir un compromiso internacional en defensa de la cultura. El primer Congreso se llevó a cabo en París entre los días 21 y el 25 de junio de 1935 y contó con la participación de 230 delegados, pertenecientes a 38 países entre los que se encontraban personalidades como, Thomas Mann, Máximo Gorki, Aldous Huxley,

²⁰³ Ferris, José Luis. *Miguel Hernández: pasiones, cárcel y muerte de un poeta*. Ed. Fundación José Manuel Lara. Sevilla 2016. p. 185.

²⁰⁴ Al II Congreso Internacional de Escritores en Defensa de la Cultura también se le conoce como II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas o, más coloquialmente, la reunión de escritores contra el fascismo.

George Bernard Shaw, Selma Lagerlöf y Ramón Valle-Inclán, entre otros. El momento que vivía España bajo el gobierno republicano lo convertían en un centro privilegiado para la atención internacional, particularmente después de que la ciudad de Valencia se convirtiera en sede del gobierno republicano el 6 de noviembre de 1936. La reunión de Valencia sería la primera de una serie de eventos a celebrarse también en Madrid, Barcelona y París y que sentaría las directrices sobre el compromiso de los artistas con la Segunda República Española y su postura sobre la función social del arte. En la resolución final del congreso los participantes señalan:

“Los escritores de veintiocho naciones, reunidos para su II Congreso Internacional, que ha tenido lugar en Valencia, Madrid y Barcelona y ha terminado sus trabajos en París proclaman:

“Primero: Que la cultura que se han comprometido a defender, tiene por enemigo principal al fascismo. Segundo. Que están dispuestos a luchar por todos los medios de que disponen contra el fascismo, ya cuando muestres su rostro destructor, o adopte, para llegar a sus fines, formas desviadas; en una palabra, declaran estar dispuestos a luchar contra los fautores de la guerra (...).

“Tercero. Que en la guerra efectiva que el fascismo ha abierto contra la cultura, la democracia la paz, y en general, la felicidad y el bienestar de la Humanidad, ninguna neutralidad es posible, ni puede pensarse en ella, como han comprobado en dura experiencia los escritores de numerosos países en donde todo pensamiento está limitado a las terribles condiciones de la ilegalidad.

“Por los referidos motivos hacen este llamamiento solemne a los escritores de todo el mundo, a todos los que creen profunda y honradamente en su visión humana, en la eficacia de la expresión escrita, y les invitan a fijar su posición sin tardanza ante la amenaza que se cierne sobre la cultura y la humanidad”.²⁰⁵

La ponencia fue leída por algunos de los poetas y pintores que acabarían siendo tranterrados en México. Los lectores de la misma durante el congreso de Valencia fueron el poeta Arturo Serrano Plaja, fundador de la revista *Hoja Literaria*, y fue firmada por Emi-

²⁰⁵ Fragmento de la resolución “Si mi pluma valiera tu pistola” II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura. Valencia. Julio de 1937.

lio Prados, Juan Gil-Albert, Miguel Hernández, José Herrera Petere, Lorenzo Varela, Miguel Prieto, Antonio Sánchez Barbudo, Ángel Gaos, Antonio Aparicio, Arturo Souto, Eduardo Vicente y Ramón Gaya, lo que daba muestra no sólo de la comunión existente entre poetas y pintores sino también mostraba un grupo muy diverso en sus orígenes:

“La ponencia, además de hacer mención a este heterogéneo grupo de escritores españoles comprometidos con la República, polarizado entre el origen totalmente campesino de Miguel, por ejemplo, y el de la elevada burguesía refinada que puede significar Gil-Albert, apelaba al esfuerzo y la imaginación del intelectual para conectar más que nunca con el pueblo sin empobrecer sus recursos expresivos para conciliar los términos Arte y Revolución”²⁰⁶.

El congreso de Valencia terminó con un homenaje a Federico García Lorca, recientemente desaparecido apenas un año atrás, con la representación de la obra *Mariana Pineda*, un homenaje del artista granadino a la heroína liberal de su ciudad natal. Más adelante, en este mismo capítulo desarrollaré la importancia de la Ponencia Colectiva en la vida de Miguel Prieto y en las directrices que habrían de tomar muchos de los artistas *transterrados*.

Gracias a su participación como miembro de las Milicias de la Cultura, en agosto de 1937 Miguel Prieto es invitado por el Ministerio de Instrucción Pública, junto con el poeta Miguel Hernández, para formar parte de la delegación que viajó a la Unión Soviética en representación de la Dirección General de Bellas Artes, al lado de otros notables artistas republicanos como él, quienes fueron invitados al V Festival de Teatro Soviético, donde fueron bien recibidos como consta en una nota publicada en el diario *Izvestia* el 2 de septiembre de 1937: “Ayer una delegación de figuras del mundo del arte de la República de España llegó al Festival de Teatro. En el grupo estaban el director de Teatro Popular de Madrid Tribuna, Francisco Martínez Allende, el poeta y dramaturgo Miguel Hernández y el organizador de teatro de marionetas, Miguel Prieto”²⁰⁷. Para los artistas españoles el objetivo de ese viaje es aprender la maestría del arte teatral para ponerlo al servicio del pue-

²⁰⁶ Ferris, José Luis. *Miguel Hernández: pasiones, cárcel y muerte de un poeta*. Ed. Fundación José Manuel Lara. Sevilla 2016. p. 373.

²⁰⁷ Cano Ballesta, Juan. *La imagen de Miguel Hernández iluminando nuevas facetas*. Ediciones de la Torre. España, 2009. p. 197.

blo, Miguel Prieto encuentra lazos comunes entre el folclore local y el español, particularmente el paralelismo en el campo de ambos países. “El concierto de hoy me ha llevado a la creencia de que muchos puntos de contacto con el folclore del pueblo ruso y el español. El canto ruso *La estepa*, notablemente ejecutado por el coro Pyatnitskij, le recuerda a uno, por ejemplo, los cantos campesinos de Castilla”²⁰⁸. Lo mencionado por Prieto revela su constante preocupación por el campo español y por encontrar vasos comunicantes con las expresiones artísticas que va conociendo en su vida. También resulta interesante observar como el pintor Miguel Prieto tiene sus principales alianzas con poetas y dramaturgos, más que con los propios pintores, aunque eso no es del todo cierto, ya que en muchas de las actividades culturales realizadas bajo la consigna de Arte y Revolución se encontraban también pintores como Arturo Souto, Josep Renau o Ramón Gaya (todos ellos *tranterrados* en México), es con los poetas con quien hace mayor asociación. La respuesta podría ser en dos vías: la primera en el origen campesino y humilde de algunos de los poetas con quien trabó amistad, como Hernández e incluso el propio Neruda o bien la cercanía con la cultura de la España profunda y rural, como el caso de García Lorca y Alberti. La otra razón podría ser en esta necesidad de Prieto por comunicar el arte al pueblo, mismo trabajo que resultaba casi imposible de hacer desde un estudio de pintura o un caballete y para lo que las compañías itinerantes de teatro resultaban una mejor herramienta.

Artistas mexicanos en Valencia

La participación de personajes de la vida pública mexicana en la Guerra Civil Española no fue un suceso aislado, dado que el propio gobierno de México reconocía al Gobierno Republicano como legítimo. No se sabe con exactitud cuantos mexicanos se sumaron a la lucha republicana pero sí hay indicios de la participación de algunos de los artistas más importantes de nuestro país en ese momento, como los pintores Antonio Pujol (hijo de un granjero catalán originario de Andratx emigrado a México, Antonio Pujol Martorel) y David Alfaro Siqueiros. Ambos miembros de la recientemente fundada Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios

208 Ibídem.



Participantes del II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura. Valencia, 1937

(LEAR)²⁰⁹. El pintor y museógrafo Fernando Gamboa sostuvo una animada correspondencia con Pujol, misma que lo llevó a escribir un artículo en la revista *Frente a Frente* titulado “El soldado Antonio Pujol, pintor mexicano”, donde detallaba el trabajo de los pintores mexicanos en el frente de batalla alejado de privilegios “los escritores y artistas están haciendo un trabajo excelente. La pintura que se hacía parece que ha despertado. El cine y todas las formas gráficas hechas en plena guerra han evolucionado como nunca, con la savia de la lucha”²¹⁰. Esta apreciación de Gamboa vendría a reforzar la importancia del arte al servicio del frente republicano y el involucramiento de los artistas mexicanos en esta lucha.

Por su parte David Alfaro Siqueiros, quien ya había tenido experiencia como soldado en la Revolución Mexicana y cuya participación en España no pasó desapercibida dado

²⁰⁹ La LEAR promulgaba un pensamiento revolucionario en sus trabajos artísticos. Su postura era en contra la censura del gobierno en el arte y contra los regímenes fascistas.

²¹⁰ Gamboa, Fernando. “El soldado Antonio Pujol, pintor mexicano”, en *Frente a Frente*, México, núm. 9, mayo de 1937, p. 15.

que, en ese entonces, ya era un destacado muralista, tanto que incluso fue reconocido en la revista Nueva Cultura:

“Siqueiros viene a nosotros cargado de experiencia, con voluntad de continuar su lucha por el desarrollo de un arte plenamente revolucionario, renovador de sus funciones dinámicas. Su condición de obrero del arte, su personalidad anti-individualista y forjada al margen de toda especulación teórica, al calor de la experiencia revolucionaria en conjugación con la práctica artística en los talleres colectivos que creó y desarrolló, no pasará estérilmente por nuestras latitudes.”²¹¹

Siqueiros estaba en España no sólo realizando actividades políticas sino como representante de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) por lo que también fijaría su postura con respecto al arte en una conferencia titulada “El arte como herramienta de lucha”, en el Aula Magna de la Universidad de Valencia en febrero de 1937. En su exposición defendió los valores de la pintura mural al afirmar que “un mural es un discurso permanente dedicado a ser leído”; “la pintura mural debe expresar la conciencia del hombre, su drama y su tragedia”; “lo importante es que la pintura hable a las masas, que exprese sus sentimientos más profundos”; y, por último dictando una sentencia muy similar a lo que afirmarían muchos años después al sostener que “No hay más camino que el nuestro”, el artista chihuahuense señaló: “no hay más pintura que la mural”²¹². Esta postura no fue bien recibida por muchos de los asistentes a la conferencia entre los estarían presentes algunos de los pintores que terminarían exiliados en México como Antonio Rodríguez Luna, Arturo Souto, Aurelio Arteta y Miguel Prieto.

La conferencia de Siqueiros tendría semillas que después germinarían en los eventos que ocurrirían en Valencia, “la LEAR hizo un seguimiento de los acontecimientos que se desarrollaban en territorio español, manifestando en todo momento su solidaridad con la República, por lo que al realizarse el II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas envió una delegación encabezada por el escritor José Mancisidor”²¹³, el grupo lo completaban David Alfaro Siqueiros (pintor), Fernando Gamboa (pintor), Antonio Pujol (pintor), José

²¹¹ “David Alfaro Siqueiros, gran artista y gran revolucionario, viene a participar en nuestra lucha”, en *Nueva Cultura*, Valencia, núm. 1, mayo de 1937.

²¹² Pérez Contel, Rafael. *Artistas en Valencia 1936-1939*, Valencia, Les Nostres Arrels, 1986, vol. II, p. 476.

²¹³ Ramírez Sánchez, Mauricio. “El muralismo mexicano y los artistas del exilio español”. Facultad de Filosofía y Letras SIMMA, IIE, UNAM. p. 64.

Chávez Morado (pintor), Octavio Paz (poeta), Carlos Pellicer (poeta), Gabriel Lucio (escritor), Blanca Lydia Trejo (escritora) y Silvestre Revueltas (músico). La presencia del joven poeta Octavio Paz es de destacarse porque sería uno más de los importantes vínculos que los creadores transterrados sumarían a sus redes y les facilitaría el implante en nuestro país.

La Ponencia Colectiva es considerado por diversos autores como el texto más importante que desvela la postura de los intelectuales españoles con respecto a la función del arte y la cultura en la sociedad de su tiempo. Cincuenta años más tarde, Octavio Paz recordaría su importancia al emitir un discurso durante el evento inaugural del aniversario conmemorativo del medio siglo del Congreso en Valencia:

“Un acto de solidaridad con unos hombres empeñados en una lucha moral contra un enemigo mejor armado y sostenido por poderes injustos y malignos. Unos hombres abandonados por aquellos que deberían haber sido sus aliados y defensores: las democracias de Occidente. El Congreso estaba movido por una ola inmensa de generosidad y de auténtica fraternidad; entre los escritores participantes muchos eran combatientes, algunos habían sido heridos y otros morirían con las armas en la mano. Todo esto —el amor, la lealtad, el valor, el sacrificio— es inolvidable y en esto residen la grandeza moral del Congreso. ¿Y su flaqueza? En la perversión del espíritu revolucionario.”²¹⁴

El propio Paz consideró a este evento como “el punto de partida de una larga campaña en defensa de la imaginación”.²¹⁵ Según Luis Mario Schneider en el Congreso intervinieron dos delegaciones mexicanas: una oficialmente invitada, y la otra, de la LEAR, que viajó por su propia cuenta y llegó a España cuando el Congreso ya estaba para terminar. Queda constancia de lo anterior en un romance escrito por Rafael Alberti denominado “Los Poetas del Mundo Defienden al Pueblo Español” que el poeta gaditano leyó durante la sesión final del Congreso, en Barcelona el 11 de julio de 1937, donde menciona a “Mancisidor, Pellicer, Octavio Paz, compañeros”.²¹⁶ Lo anterior hablaría de una participación de artistas e intelectuales mexica-

²¹⁴ Ramírez Sánchez, Mauricio. “El muralismo mexicano y los artistas del exilio español”. Facultad de Filosofía y Letras SIMMA, IIE, UNAM. p. 64.

²¹⁵ *Ibíd.*

²¹⁶ Schneider, Luis Mario. Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura (Valencia-Madrid-Barcelona-París, 1937), vol. I: *Inteligencia y Guerra Civil Española*. Valencia: Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència. 1937. p. 186.

nos en uno de los eventos principales en defensa de la República Española a través de las artes con la salvedad que esta vez se hacía desde el propio territorio español y no desde México.

Esta no fue la única actividad en Valencia en la cual tendrían participación los artistas mexicanos a través de la LEAR. Al terminar el II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas se llevó a cabo una exposición de arte mexicano titulada “Cien Años de Grabado Político Mexicano” donde se exhibieron trabajos de José Guadalupe Posada, Leopoldo Méndez, Luis Arenal y Everardo Ramírez. En agradecimiento el Gobierno Republicano publicaría un número especial de la revista *Nueva Cultura* dedicada a la pintura mexicana en el cual se incluyeron ilustraciones de José Chávez Morado y fotografías de los murales de Diego Rivera y José Clemente Orozco.

La Ponencia Colectiva

En el número 8 de la revista *Hora de España*, publicado en agosto de 1937, un grupo de intelectuales y artistas españoles declaraban un manifiesto en una “Ponencia colectiva” acordada en el II Congreso Internacional de Escritores contra el fascismo, la iniciativa fue del poeta Arturo Serrano Plaja quien enunció esta ponencia en nombre de la juventud como una reflexión sobre el oficio del escritor en la sociedad en plena Guerra Civil Española. Sin embargo, este documento se dio a conocer por vez primera en el II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura, el mismo evento que cité con anterioridad que se llevó a cabo en Valencia durante el mes de julio. En ella rechazaban los postulados de un arte que legitime las posturas políticas, “Pensamos en la función del artista, del escritor, íntima y forzosamente ligada al ambiente que la 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”²¹⁷. Entre los firmantes de este documento se encuentra Miguel Prieto. La “Ponencia colectiva” rechazaba lo que sus firmantes denominan como la falsedad del arte abstracto y pugnaban por una pintura y una literatura verdaderamente revolucionaria:

²¹⁷ Varios autores, “Ponencia colectiva” en *Hora de España*. No VIII. Agosto 1937. Valencia, España. P. 95

“El arte abstracto de los últimos años nos parecía falso. Pero no podíamos admitir como revolucionaria, como verdadera, una pintura, por ejemplo, por el solo hecho de que su concreción estuviese referida a pintar un obrero con el puño levantado, o con una bandera roja, o con cualquier otro símbolo, dejando la realidad más esencial sin expresar. Porque de esa manera resultaba que cualquier pintor reaccionario –como persona y como pintor– podía improvisar, en cualquier momento, una pintura que incluso técnicamente fuese mejor y tan revolucionaria, por lo menos, como la otra, con sólo pintar el mismo obrero con el mismo puño levantado. Con sólo pintar un símbolo y no una realidad”.²¹⁸

Mucho del contenido de la “Ponencia colectiva” habla de este compromiso militante del artista, concretamente del pintor, que estaría presente a lo largo de la vida y obra de Miguel Prieto. Además del manchego, la ponencia fue también firmada por su amigo Miguel Hernández y por dos de los pintores que formarían parte del periplo mexicano de los *transterrados*, Ramón Gaya y Arturo Souto, algunos de ellos miembros de Partido Comunista Español (PCE). La idea de su gestor, Serrano Plaja, no era tener una postura demagógica sino tener un objetivo común del arte que estuviera por encima de las diferencias ya fuera políticas o artísticas de sus firmantes.

“El problema era y debía ser de fondo; queríamos que todo el arte que se produjese en la Revolución, apasionadamente de acuerdo con la Revolución, respondiese ideológicamente al mismo contenido humano de esa Revolución, en la misma medida, con la misma intensidad y con igual pasión con que se han producido todos los grandes movimientos del espíritu. Porque incluso en la música, la más abstracta de las artes, la única que ni directa ni indirectamente puede referir conceptos, se ha logrado una tan perfecta adecuación en momentos determinados de la historia como la que supone Bach para el cristianismo; Chopin, para el romanticismo. Y todo lo que no fuese creado con esa misma relación absoluta de valores, todo cuanto fuese ‘simbología revolucionaria’ más que «realidad revolucionaria», no podía expresar el fondo del problema.”²¹⁹

218 Ibídem.

219 Ibídem.

Después del levantamiento armado en contra del gobierno republicano en julio de 1936 había que delinear cuales eran los objetivos de arte y sus temáticas. “Esta discusión sobre el arte al servicio de la lucha ya ocupó un lugar privilegiado a partir del primer número de *Hora de España*, en la sección de ‘Notas’, y se materializó en el intercambio de cartas abiertas entre Ramón Gaya, pintor, y José Renau, cartelista, sobre los carteles de exhortación revolucionaria del bando republicano”²²⁰. Estos pintores, incluyendo a Miguel Prieto, realizaron carteles donde hacían alusión a la creación de un “arte libre” al servicio del pueblo y, por otro lado, también hicieron otros más que llamaban a la lucha armada para defender la libertad en contra del fascismo.

“La revolución no es solamente una forma, no es solamente un símbolo, sino que representa un contenido vivísimamente concreto, un sentido del hombre, absoluto, e incluso unas categorías, perfectamente definidas como puntos de referencia de su esencialidad. Y así, para que un arte pueda llamarse, con verdad, revolucionario, ha de referirse a ese contenido esencial, implicando todas y cada una de esas categorías en todos y cada uno de sus momentos de expresión; porque si no, hay que suponer que el concepto mismo de la revolución es confuso y sin perfiles y sin un contenido riguroso. Si no es así, si apreciamos sólo las apariencias formales, caeríamos en errores que, en otro cualquier plano, resultan groseramente inadmisibles. Como, por ejemplo, decir que es revolucionario dar limosna a un pobre. Todo eso sería tomar el rábano por las hojas y sólo por las hojas. Y, en último término, sabemos que, muy comúnmente, en esa piedad del limosnero hay no poca hipocresía y, «siempre», una concepción del mundo, según un tal orden preestablecido, «que, como pobre que no va nunca a dejar de serlo, hay que ayudarlo».”²²¹

Con el avance de las ofensivas armadas muchos artistas tuvieron que mudarse de Madrid a Valencia después de que esta ciudad en sede del gobierno de la República. En su obra, *Artistas en Valencia* (1936-1939), el pintor Rafael Pérez Contel hace un recuento de los escritores y pintores que pasaron por la ciudad y que formaron desde ahí un frente artístico de oposición

²²⁰ Meyer-Minnemann, Klaus et al. “La Ponencia Colectiva de Arturo Serrano Plaja: una toma de posición literaria y política en la Guerra Civil”, en *Revista de literatura*. ISSN 0034-849X, Tomo 65, Nº 130, 2003, p 456.

²²¹ Varios autores, “Ponencia colectiva” en *Hora de España*. No VIII. Agosto 1937. Valencia, España.

al franquismo. Entre ellos se destacan: Rafael Alberti, Antonio Rodríguez Luna, Gabriel García Maroto, Julián Lozano María Teresa León, Ramón Gaya, Josep Renau y Miguel Prieto. En el caso de los pintores, ellos se dedicaron a la elaboración de carteles de propaganda por encargo del Comisariado de Guerra, cuyo responsable era el abogado Julio Álvarez del Vayo. Uno de los trabajos más representativos que se hizo de estas acciones militantes fue el *Álbum de Madrid*, un trabajo encargado por el propio Pérez Contel y por Josep Renau (quien aún era director de Bellas Artes) y que pretendía reunir el trabajo gráfico de los pintores, así como la obra de escritores y artistas tanto consagrados como emergentes. Los participantes fueron Antonio Machado, León Felipe, Aurelio Arteta, Victorio Macho, Ángel Ferrant, Julián Solano, y dos de los personajes que son objeto de esta investigación: José Moreno Villa y Miguel Prieto.

Anteriormente al traslado a Valencia, en Madrid Rafael García Maroto y Miguel Prieto habían fundado la Sección de Artes Plásticas de la Alianza de Intelectuales Antifascistas, cuya sede estuvo ubicada en el número 18 del Paseo de la Castellana. Ahora con el traslado de los poderes republicanos a esta ciudad los pintores continuarían su labor militante con la realización de viñetas y carteles que aparecerían fijados a manera de propaganda o bien publicados en la revista *El Mono Azul* cuyo director era Rafael Alberti.

El final de la guerra fue terrible para la mayoría de los artistas. Muchos fueron perseguidos, sus estudios destruidos y las publicaciones en las que colaboraban dejaron de publicarse, incluso de mucha de la obra realizada durante esa época se desconoce el paradero. En el caso de Miguel Prieto, una vez terminados la reunión en Valencia, se trasladaría a Barcelona para colaborar con el gobierno de la República. Ahí se encargó del diseño de folletos, actividad que llevaría acabo hasta el mes de noviembre cuando, tras la derrota de la batalla del Ebro, el gobierno republicano quedó aislado en Cataluña, hasta la última ofensiva a finales de ese año. Sobre estos días de guerra Prieto escribió:

“A este propósito de las sensaciones de ánimo, recuerdo el amanecer de un día en Cataluña por aquellos días del cruce del Ejército Popular del río Ebro. Íbamos en un coche atravesando el Priorato en los campos de Tarragona. Íbamos cinco personas, (uno de ellos) un hombre excepcional extraído de la cepa misma de nuestro pueblo, con la inteligencia y la sensibilidad tan viva y tan profunda que a pesar de su enorme responsabilidad y preocupaciones no pudo sustraerse de las emociones humanas y con una frase ruda de esas que nacen entre el estruendo de las batallas, exclamó: ‘Esta

cochina guerra no nos deja lugar ni ánimo para admirar tanto lugar de maravilla por el que pasamos todos los días”²²²

Aun en los últimos momentos de la contienda bélica, Prieto trabajó diseñando el *Boletín extraordinario de operaciones del ejército del Ebro* y fue nombrado Comisario de Propaganda en el Cuartel General del Ejército. Esta batalla fue, sin duda, uno de los momentos más importantes del frente Republicano y cuya relevancia histórica estaría unida al nombre del jefe del Estado Mayor Central republicano: Vicente Rojo Lluç, tío del pintor *transterrado* Vicente Rojo Almazán, quien a la postre sería asistente y alumno de Miguel Prieto en México.

La salida a Francia y el arte de los campos de asilamiento. La intervención de Fernando Gamboa

Después de la derrota de la Segunda República Española en 1939 a manos del Franco, los simpatizantes con las ideas republicanas vieron la necesidad de migrar a otros horizontes. El camino natural fue Francia debido a la frontera compartida y, en un inicio, por la apertura del gobierno francés para recibir a los refugiados españoles. Sin embargo, las condiciones sociales y de bienestar humano no eran las idóneas para la nueva realidad de los migrantes pues a muchos de ellos se les mantuvo en campos de concentración, como ya he descrito en capítulos anteriores. Otro factor a considerar para las migraciones españolas era el idioma. Muchos de los migrantes hablaban, aparte del español, su lengua natal, ya que entre los peninsulares que cruzaban la frontera con Francia se encontraba una gran cantidad de catalanes, vascos y gallegos, pero el idioma francés y el alemán, que sería el utilizado durante la ocupación nazi, les eran casi desconocidos. Menciono el elemento idiomático como una más de las barreras con las que se encontrarían los españoles emigrados y porque, a decir de José Gaos, una de las motivaciones que encontraban la migración a México era la posibilidad de tener una con-

²²² Prieto, Miguel. “De Valencia a Estocolmo con Miguel Hernández”. Manuscrito sin fecha, 1947. Citado por Juana María Perujó, “Identidad vivida”, en *Miguel Prieto: La armonía y la furia*. MUNAL. 2009. p. 41.

tinuidad lingüística y en gran parte cultural, lo cual les permitiría, en el caso de los artistas, proseguir y ampliar sus obras realizadas en España.²²³

Las relaciones entre España y Francia se dificultaron por sucesos consecutivos como la Guerra Civil Española y la Segunda Guerra Mundial y el posterior cierre de fronteras entre 1946 y 1948. A partir de la Guerra Civil muchos jóvenes españoles regresaron a su país a combatir al lado de la República por lo que, cuando se dio la retirada en febrero de 1939, muchas familias emigradas en Francia dieron acogida a sus familiares y compatriotas, lo que trajo como consecuencia la creación de campos de concentración, los llamados “campos de internamiento” de Argelès-sur-Mer, Saint-Cyprien y Barcarès en Pyrénées-Orientales, a los que se sumarían más tarde los de Gurs, Setpfonds, Riversaltes y Vernet d’Ariège. Entre todos estos campos de internamiento llegaron a estar encerrados casi 550,000 españoles en condiciones infrahumanas ya que no disponían de instalaciones higiénicas, estaban construidos prácticamente a la intemperie y muchos carecían de agua potable.²²⁴ Esta situación se agravó con la ocupación de Francia por la Alemania nazi (mayo de 1940-diciembre de 1944), lo que aunó las difíciles condiciones a un racionamiento aún más precario.

Esta migración a Francia, mejor entendida como exilio debido a sus connotaciones políticas y al peligro que implicaba el regreso a España para los emigrados²²⁵, tuvo dos grupos de artistas plásticos muy definibles por sus condiciones político-sociales: el primero integrado por artistas que se encontraban reclusos en los campos de concentración y cuya producción iba cargada de todas las experiencias acumuladas en los muchos frentes de batalla de la guerra. “Los republicanos españoles, que habían aprendido que la cultura era la base de la libertad, y la razón de su lucha, se organizaron rápidamente y continuaron las actividades culturales que habían practicado en España. Se editaron algunas revistas en condiciones precarias, se formaron escuelas y hasta se celebraron exposiciones”²²⁶; y el segundo formado por artistas reconocidos a nivel mundial y que habían destacado por su producción en ciudades como París y Toulouse a partir del inicio de la década de 1930.

²²³ Página electrónica del Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, de la UNAM. <http://www.cialc.unam.mx/pensamientoycultura/biblioteca%20virtual/diccionario/transterrados.htm>

²²⁴ Sánchez Sánchez, Juan, “Un relato de la guerra civil española y de los campos de concentración franceses”, en *Migraciones & Exilios: Cuadernos de la Asociación para el estudio de los exilios y migraciones ibéricas contemporáneas*, N.º. 6, 2005.

²²⁵ Alted, Alicia. *La voz de los vencidos. El exilio republicano de 1939*. Madrid, Aguilar, 2005.

²²⁶ Fernández Martínez, Dolores. Complejidad del exilio artístico en Francia, en *Migraciones y Exilios*, 6-2005. Ed. Asociación para el Estudio de los Exilios y Migraciones Ibéricas Contemporáneas (AEMIC).

En medio de este clima hostil Miguel Prieto cruzó la frontera donde es arrestado junto con sus compañeros Josep Renau, José Herrera, Emilio Prados, Josep Carner, Roberto Fernández Balbuena, entre otros, el grupo es llevado al campo de Saint-Cyprien²²⁷ donde pasa un mes terrible. No era la primera ocasión que se encontraba en suelo francés, lejos estaba ese 1937 en el que, gracias a su compromiso político y talento, pudo exponer sus obras junto a las de Pablo Picasso, Joan Miró, Alberto Sánchez y Josep Renau en la *Exposición Universal de París*. Desde allí escribe una carta a su mujer donde afirma: “mi situación aquí, como la de todos, es desesperada. Son tantas las razones que más vale la pena enumerarlas”²²⁸. Al salir del campo de concentración el 2 de marzo le escribió una carta al pintor mexicano Fernando Gamboa, quien era el comisionado por el embajador mexicano en Francia Narciso Bassols para planificar la vida de los intelectuales españoles en un futuro exilio en México, en colaboración con Pablo Picasso y a través de instituciones como instituciones como la Alianza Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura, el *Comité d’Accueil aux Intellectuels Espagnols* y la Junta de Cultura Española. En esta carta el pintor escribe: “Ya sabe Ud. con cuanta alegría he acogido su generosa intención de llevarnos a su país. Hoy me inquieta en esta vida incierta que cada día me separe más de esta solución por encontrarme aislado”²²⁹. La carta a Gamboa no fue la única que Miguel Prieto escribió a un funcionario mexicano, casi un mes después le enviaría otra misiva al embajador de México en Francia, Narciso Bassols:

“Exmo. Señor:

“Los acontecimientos de España y el forzoso exilio del Ejército de Cataluña, al cual me hallaba incorporado, me han conducido a la difícil situación en que hoy se encuentran muchísimos españoles y tantos compañeros de letras y de arte, con la agravante, para estos últimos y para todas las personas de alguna significación política, literaria o artística de estar señalada con amenaza de muerte, por los dominadores de nuestro país.

“No pudiendo pues regresar a España en mucho tiempo ni permanecer indefinidamente en Francia deseo trasladarme a México, país que por su idioma y por sus en-

²²⁷ Algunos autores como Francisco Agramunt Lacruz en su obra *Arte en las alambradas: artistas españoles en campos de concentración, exterminio y gulags*, afirma que Miguel Prieto fue llevado al campo de Argelès-sur-Mer, sin embargo, en el “Cuestionario de la legación mexicana” Prieto afirma que estuvo en Saint Cyprien.

²²⁸ Carta escrita en el campo de concentración. Fondo Miguel Prieto Anguita. Ref. Juana María Perujo, “Identidad vivida”, en *Miguel Prieto: La armonía y la furia*. MUNAL. 2009. p. 42.

²²⁹ Carta de Miguel Prieto a Fernando Gamboa. Tolouse, 2 de marzo de 1939. Archivo Promotora Cultural Fernando Gamboa. F. G. Correspondencia 39-40/166.

trañables vínculos de historia y de destino considero como prolongación de mi patria y en el cual espero hallar cause adecuado a mis actividades profesionales y la atmósfera de cordialidad que nos aliente. Por estas razones, y en la esperanza de que Ud. se solidarice generosamente con ellas, me permito suplicar su intercesión para que la autorización de entrada a México me sea concedida.

“Anticipando en Ud. el más sincero agradecimiento, aprovechando esta ocasión para testimoniarle mi respeto y saludarle muy atentamente. Miguel Prieto.”²³⁰

Estas palabras de Miguel Prieto van acordes con las que años después enunciaría en nuestro país el filósofo José Gaos para definir su neologismo de “transterrado” al hablar de la misma continuidad cultural y lingüística que Prieto pretendía encontrar en México y al considerar a nuestro país como una extensión de España.

Otro de los personajes clave para que los artistas exiliados lograsen algún tipo de ayuda fue el pintor malagueño, Pablo Picasso. Quienes lograban llegar a París encontrarían en la figura del pintor un aliado y una suerte de líder, primero como una ayuda de trabajo y situación legal y, después, como un fuerte opositor al régimen franquista desde la trinchera del arte del exilio. Varios de los artistas que padecieron el encierro de los campos de concentración lograron llegar a París y formar un frente alrededor de la figura de Picasso. Según la militante republicana Mercedes Comaposada Guillén, en Pablo Picasso estaban cifradas las esperanzas de vida y continuidad artística para quienes la habían perdido. “Acercarse a Picasso era para los españoles el remedio supremo en aquella soledad, en aquella situación no sólo de abandono, de desprecio también. Una necesidad y a la vez un orgullo, su gran orgullo. No era extraño ante la desconfianza de esta pregunta: ‘¿español?’ -Sí, como Picasso. Español como él”²³¹. La mancuerna de Picasso al lado del trabajo del pintor mexicano Fernando Gamboa resultó clave para que pintores.

“El referente de Picasso entre los artistas retenidos fue recurrente y manifiesto desde el primer momento y el malagueño sacó de ese modo de los campos a muchos artistas que le pidieron ayuda. Pero como también recalcó Mercedes Guillén, el incues-

²³⁰ Carta de Miguel Prieto a Narciso Bassols. Legación de México, 4 de abril de 1939. Archivo Promotora Cultural Fernando Gamboa. F. G. Correspondencia 39-45.

²³¹ Guillén, Mercedes. *Picasso*. Madrid, Siglo XXI, 1975.

tionable apoyo del malagueño hacia estos españoles fue más variado y heterogéneo. En diferentes ocasiones, además, lo han recordado distintos artistas a los que el malagueño prestó diferente ayuda (Manuel Ángeles Ortiz, Antonio Rodríguez Luna, Pedro Flores, Josep Renau, Apelles Fenosa, Baltasar Lobo, Joan Fin, Xavier Vilató, Antoni Clavé, Carles Fontserè, Miguel Prieto, Ramón Gaya, etc.), a quienes favoreció con la posibilidad de salir de los campos, la marcha a otros países o una primera subsistencia en Francia.”²³²

Picasso era miembro de la Junta de Cultura Española, creada en marzo de 1939 en París, bajo los auspicios de las embajadas de España y México con el fin de promover el arte de España y los trabajos de los artistas en el exilio²³³ y contaba con un documento denominado *Carte de Séjour de Résident Privilegié* lo que le permitió hacer muchas acciones a favor de los artistas exiliados. Además, gracias a su enorme fama, su participación era muy solicitada en varias exposiciones internacionales en las que pudo promover la obra de sus connacionales. Años más tarde el impulso de Picasso también sería clave para promover las contrabienales mencionadas en capítulos anteriores que funcionaron como una manera de rechazo a las intenciones de Francisco Franco por promover una idea del arte español en el mundo a través de la realización de las Bienales Hispanoamericanas del Arte.

Los esfuerzos políticos y epistolares de Miguel Prieto rendirían frutos, ya que el 2 de mayo de 1939, un mes después de la carta enviada a Bassols, Miguel Prieto estaría recibiendo la Hoja de identificación por parte de la Legación Mexicana en Francia que lo acreditaba como refugiado político y permitía el traslado del pintor a nuestro país en compañía de su esposa, Angelita Ruiz, y su hijo, Miguel Prieto Ruiz. Con eso se deja claro de la importancia del apoyo de los intelectuales mexicanos a los pintores *transterrados* y la importancia de la creación de estas redes intelectuales.

Existe un dibujo de Miguel Prieto en el cual se aprecia un grupo de exiliados a bordo del buque *Sinaia*, el dibujo está realizado en tinta china sobre papel y mide 38 x 28 cm. Al centro de la imagen se aprecia la figura de un hombre barbudo, al parecer un poeta (incluso la

²³² Cabañas Bravo, Miguel. “Entre París y Toulouse: Los artistas españoles del exilio republicano en Francia” en *Exilios y memorias del exilio del mundo ibérico* P.I.E. Peter Lang. Bruselas. 2014. p. 215.

²³³ Cabañas Bravo, Miguel. *Picasso y su ayuda a los artistas españoles de los campos de concentración franceses*. Congreso La Guerra Civil Española 1936 - 1939. Ed. Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales. España. 2006.

imagen haría recordar a León Felipe), porque está leyendo un texto en voz alta, y se encuentra rodeado de gente que lo escucha, incluso niños. Lo anterior nos podría hacer pensar que Miguel Prieto llegó a México a bordo del famoso barco, sin embargo, no fue así. La imagen corresponde a una ilustración de la obra del poeta Juan Rejano, *Como llegué a México* (Editorial Leyenda, 1945). Sin embargo, Miguel Prieto y su familia salieron de Francia a bordo del buque holandés “Veendam” y tras un largo periplo que incluyó escalas en Southampton, Inglaterra y Halifax, Canadá, el barco arribaría a Nueva York, Estados Unidos, el 17 de mayo. Tres días más tarde estaría saliendo con destino a Nuevo Laredo para llegar a la Ciudad de México el 26 de mayo²³⁴ para dar comienzo una nueva vida para el pintor manchego, un paso que sería de gran importancia no sólo para los pintores en el exilio sino para el desarrollo de las artes, de la industria editorial y del periodismo cultural en nuestro país.

México, la Escuela Mexicana de Pintura y los inicios del diseño gráfico, la revista Romance

Miguel Prieto llega a México con la intención de continuar con su trabajo como pintor y artista de teatro guiñol y sin dejar de lado la actitud militante de los últimos años²³⁵. Sin embargo, esta intención se queda sólo en el deseo debido a que su propuesta de trabajo tenía un alto contenido político, similar a lo que había hecho en España, y tocaba intereses muy concretos de las estrategias educativas vigentes en México. Poco a poco los artistas españoles se dieron cuenta que su participación en actos de índole político se vería limitada además de las dificultades que tendrían para exponer como artistas, principalmente la oposición de los pintores de la Escuela Mexicana de Pintura. Esta cerrazón se relajaría años más tarde en febrero de 1952 al pronunciarse ambos grupos de pintores en contra de las Bienales promovidas por Francisco Franco cuyo evento fundacional de una nueva apertura hacia el arte peninsular por parte de sus pares mexicanos fue la “Primera exposición conjunta de artistas

²³⁴ Aunque no se cuenta con la Ficha del Registro Nacional de Extranjeros de México de Miguel Prieto, se conocen las de otros compañeros de aquel viaje, como la de su esposa e hijo (Angelita Ruiz Ramírez y Miguel Prieto Ruiz) o la del pintor Antonio Rodríguez Luna y su hijo, y en ellas se indica que entraron por Nuevo Laredo, Tamaulipas el 24 de mayo de 1939, en calidad de exiliados políticos (AGA, RIEM 235-103 y 224-156). “Miguel Cabañas Bravo. Miguel Prieto y la escenografía de la España de los años treinta”, en *Archivos españoles de arte*, LXXXIV, 336, OCTUBRE-DICIEMBRE 2011, 355-378, ISSN: 0004-0428 p. 376.

²³⁵ Cuestionario de la Legación mexicana en Francia. Cit.

plásticos mexicanos y españoles residentes en México” de Chapultepec, conocida como la Contrabienal de México.

Este es el ambiente que encuentra Miguel Prieto al llegar a México, al igual que muchos otros exiliados españoles quienes vieron trunca su carrera artística y que, al mismo tiempo, buscaban expresar lo que la guerra que habían dejado detrás significaba para ellos. Es por ello por lo que, por iniciativa de Juan Rejano, en febrero de 1940 aparece el primer número de *Romance, Revista popular hispanoamericana*, en esta publicación Miguel Prieto fungió como diseñador gráfico y editor. El consejo editorial de *Romance* estuvo integrado por Miguel Prieto, Lorenzo Varela, José Herrera Petere, Antonio Sánchez Barbudo, Adolfo Sánchez Vázquez y el propio Juan Rejano, además de un consejo de colaboradores formado por Martín Luis Guzmán, Pablo Neruda, Enrique González Martínez, Enrique Díaz Canedo, Rómulo S. Gallegos, Pedro Henríquez Ureña y Juan Marinello. Evidentemente la intención de *Romance* era transmitir una idea de unidad sobre la que denominaban “cultura hispanoamericana”, desde la perspectiva de los artistas e intelectuales simpatizantes con la República Española. “Miguel Prieto ofreció en *Romance* un primer ejemplo en México de su capacidad como diseñador gráfico y su excelente sentido artístico. Suya es la cabeza y toda la formación, desde el número uno al dieciséis (la revista era quincenal)²³⁶”. A partir del número diecisiete otra dirección se haría cargo de la revista, respetando el diseño planteado por Prieto. Esta sería la primera colaboración de Miguel Prieto como formador y tipógrafo en suelo mexicano, la primera de muchas que vendrían a delimitar toda una época en el diseño editorial mexicano. Aquí los puntos importantes para destacar de *Romance* son, por una parte el hecho de que Miguel Prieto iniciaba su carrera como diseñador editorial en México y, con ello, una escuela constante que se convertiría en una suerte de herencia y tradición binacional llevada a cabo más adelante por su alumno, Vicente Rojo; y, por otro, el traslado a nuestro país de un grupo de intelectuales que se mantuvo casi intacto gracias a las redes tejidas con antelación como era el grupo conocido como “Hora de España”, cosa que se detallará en un capítulo posterior.

Ese mismo año, la Junta de Cultura Española, con la llegada de escritores y pintores a territorio mexicano, promovió la creación de la Casa de la Cultura Española, inaugurada en Ciudad de México en marzo de 1940. La Casa de Cultura pretendía ser una continuación de la “Casa de la Cultura” creada en Valencia en 1936 como una iniciativa del Gobierno Repu-

²³⁶ Perujo, Juana María. “Identidad vivida”, en Miguel Prieto: La armonía y la furia. MUNAL. 2009. p. 48.

blicano para albergar a los artistas e intelectuales provenientes de Madrid, ahora pretendía hacer las mismas funciones en territorio mexicano para con los exiliados. La inauguración de la Casa de la Cultura Española tendría entre sus eventos principales una exposición de pintores transterrados denominada “Pintura del exilio”. “Para celebrar la inauguración oficial de su casa –que lleva el nombre de Casa de la Cultura– la Junta de Cultura Española abrirá al público mexicano, el día 16 del mes actual, en sus salones de la calle Dinamarca, 80, una interesantísima exposición colectiva de pintura española moderna”.²³⁷ Entre los pintores participantes en esta muestra destacan los nombres de Pablo Almela, Camps Rivera, Elvira Gazcón, Aurelio Arteta, Enrique Climent, Manuela Ballester, Roberto Fernández Balbuena, Ramón Gaya, Gabriel García Maroto, Josep Renau, Antonio Rodríguez Luna, José Moreno Villa y Miguel Prieto entre otros, incluso se presentaron obras de Pablo Picasso ya que a pesar de la ausencia del pintor malagueño en México, la exposición incluyó una muestra monográfica de la obra del artista, la mayor que se había visto en el país hasta ese entonces. Esta exposición destacaba la realidad presente que estaban viviendo los pintores exiliados ahora en su etapa de *transterrados*. La primera muestra de pintores españoles exiliados era, según palabras del pintor mexicano Manuel Rodríguez Lozano, un “regalo para los ojos, dolor para el corazón y el espíritu”. Lo anterior es una muestra de que no todas las reacciones hacia los pintores españoles fueron contrarias, como también está el texto publicado en *Romance* en que el escritor guatemalteco Luis Cardoza y Aragón destacó el talento de los pintores recién llegados:

“Así, en estos lienzos, escribe José Bergamín, sin aquel entendimiento apasionado de la verdad que siempre fue en el mundo el único creador de obras excelsas. Al contacto de esta pintura española, en sus errores como en sus aciertos, podrá prenderse fácilmente el espectador de aquella veracidad animadora que los expresa. Y es que es la verdad popular, siempre dolorosa y alegre de nuestra España: allá sojuzgada, aquí peregrina”²³⁸.

Poco después de este evento se realizaría la primera exposición conjunta entre artistas españoles y mexicanos en galería de la Librería de Cristal que estaba ubicada en plena Alameda

²³⁷ *Romance*. Año 1. n° 4, México, marzo de 1940.

²³⁸ Cardoza y Aragón, Luis. “Exposición de artistas españoles” en *Romance*. Año 1 n° 5. abril de 1940. p. 7.

Central de la Ciudad de México. En esta ocasión participaron los españoles Ramón Gaya, Antonio Rodríguez Luna y Miguel Prieto al lado de los mexicanos Dr. Atl, Diego Rivera y Juan Soriano. Si bien esta exposición sería la primera que incluiría el talento de pintores de ambos lados del Atlántico no tendría el reconocimiento como un evento oficial ni la el respaldo ideológico del que gozaría años más tarde la Contrabienal de Chapultepec. Esta muestra fue una exposición de carácter comercial y estuvo organizada por la editorial EDIAPSA, que era la que editaba *Romance* y era dueña también de la librería, con motivo la inauguración de una galería de arte en el recinto de la Librería de Cristal, hoy desaparecida.

Exposiciones individuales

Después de las exposiciones conjuntas y las críticas recibidas la obra de Miguel Prieto comenzó a tener una buena recepción en México. En 1941 con apenas dos años de estar en nuestro país realizó su primera exposición individual. Del 29 de septiembre al 9 de octubre expone en la Galería de Arte y Decoración, propiedad del promotor artístico Eduardo Méndez, un total de veintitrés obras²³⁹, en ellas refleja la nostalgia por la tierra recientemente arrebatada, “casi todo es pintura de recuerdo. Aquellos sitios de España que más le han traspasado, su España, tan nuestra, sostienen verdemente, en cerca de dos años de exilio, la tierra española que él, hasta hoy, ha colocado sobre la mexicana”²⁴⁰. En estos primeros años de intensa actividad, Prieto se ganó la confianza de los escritores, tanto mexicanos como españoles y, aunado a su trabajo de pintor, comienza a ilustrar libros, lo que le permite darse a conocer también en el ámbito editorial como veremos más adelante.

La misma Galería de Arte y Decoración vuelve a realizar una muestra unipersonal del artista del 17 al 30 de mayo de 1944. En esta ocasión fueron 48 óleos donde combina escenas españolas, retratos y sus primeras impresiones de México. En esta ocasión Miguel Prieto vuelve a recibir críticas muy favorables como la del crítico de arte Antonio Rodríguez²⁴¹:

²³⁹ Fernández, Justino. Catálogo de exposiciones 1941. p. 84.

²⁴⁰ Pellicer, Carlos, en el Catálogo de mano de la exposición.

²⁴¹ Antonio Rodríguez, cuyo nombre real era, Francisco de Paula Oliveira, fue un crítico de arte portugués expulsado por la dictadura de Antonio Oliveira y se nacionalizó mexicano. Llegó a nuestro país el 19 de abril de 1939 a bordo del “St. Nazaire Flandre”. Se especializó en la obra de los muralistas mexicanos y en la de Pablo Picasso. En 1964 publicó en la revista *¡Siempre!*: “Todos los que me conocen saben que tengo más de 25 años de edad. Más aún del doble. Pero yo sé, y nadie puede rectificarme, que nací el 19 de abril de 1939, en el puerto de Veracruz”.

“Hoy que un pintor español presenta en público una obra que en que predomina, como tema fundamental, el drama de España, nos apresuramos a saludarlo, por lo que significa como visión artística, como amor a su pueblo, como muestra de valor espiritual y de capacidad técnica para lanzarse a la realización de obras de gran aliento. “En efecto lo más emocionante de la obra que Miguel Prieto presenta, en su actual exposición, está constituido por los cuadros en que da una visión de España a lo largo de tres grandes etapas de su existencia.”²⁴²

La alusión se refiere a la España de la República, la España de la guerra y la España dejada atrás por el exilio. Sin embargo, destaca también su interés por México. En una entrevista realizada por Fernando Gamboa, Miguel Prieto calificó a España como una “herida abierta”, pero también dijo que en “México se han encontrado con una vida verdadera en donde apoyar la nuestra”. El pintor militante nunca abandonó la postura de ser el artista del frente de batalla, “quizá esa España que nosotros llevamos en nuestros corazones y que de uno u otro modo expresamos, habría parecido a los ojos de nuestros amigos mexicanos la manifestación de un desorbitado sentimiento de patria”. Sin embargo, no sería la exposición individual más importante de Miguel Prieto. En 1948 presenta en el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México su tercera exposición individual, en ella se exhibió una amplia colección de óleos en los que hablaba de sus recuerdos y expuso los retratos de Miguel Hernández, Federico García Lorca, Juan Rejano y Antonio Machado. Otra vez los poetas españoles que lo acompañaron en su trayectoria. En el programa de mano de la exposición otro poeta, Andrés Henestrosa, habló de la fuerza expresiva del pintor: “Miguel Prieto vino a México muy joven pero cuando ya estaba hecho como hombre y pintor. Es duramente español, con una dureza de piedra y cielo. Esto explica lo lento, arduo, doloroso como lo ha ido invadiendo nuestra tierra, en el campo de la plástica”.²⁴³ El nombre de dicha exposición, “Galería española de retratos” es un retrato también de la importante relación del artista con su pasado, pero sobre todo de su amor y respeto hacia la literatura: “Van siendo elegidos esos personajes de lo real que circunda el artista en su tiempo; de lo que vive en la historia, la leyenda o lo que, como trasunto de la vida española, alcanza por la literatura formas verda-

²⁴² Rodríguez, Antonio. “La tragedia de la guerra civil en los lienzos de Miguel Prieto: su pintura expresiva”, en *¡Así!* Num. 85. México 27 de mayo de 1944. p. 46.

²⁴³ Henestrosa, Andrés. Programa de mano de la exposición.

deras y determinantes de lo español.²⁴⁴ Es tal vez esta cercanía con los poetas de su panteón personal, con los poetas militantes que formaron su historia y la geografía de sus cuadros por los que Miguel Prieto se decanta por los libros y, por ende, hacia el diseño editorial.

Una breve incursión en el muralismo

No obstante su talento, en un inicio también sufrió el desdén de sus pares mexicanos, particularmente de David Alfaro Siqueiros. Aquella conferencia en Valencia tendría una repercusión en México cuando en 1940 algunos de los pintores *transterados*, Prieto, Renau y Rodríguez Luna son invitados a participar en un proyecto colectivo y multinacional (México, España y Estados Unidos): *Retrato de la burguesía*, un mural del Sindicato de Electricistas (SME) que se pintaría en las escaleras de la sede de la organización. Durante su desarrollo, Siqueiros dijo en referencia la obra de los pintores extranjeros:

“Yo afirmo que la obra pictórica mural que realiza en el Sindicato Mexicano de Electricistas el Equipo Internacional de Artes Plásticas, formado por mexicanos, españoles y yanquis (sic), significa la continuación, el segundo escalón de un movimiento transcendental en favor del Arte Público y frente al estatismo ‘Occidental’, esto es, del arte esnob moderno de Europa, que se inició en México en el año de 1922, época del principio del Movimiento Mural Mexicano”²⁴⁵.

Si bien la temática del mural estaría en línea con muchos de los planteamientos a los que Miguel Prieto se había sumado a lo largo de su trayectoria política, ya que la idea de realizar una pintura en los muros del SME surgió a manera de homenaje de la huelga encabezada por Francisco Breña Alvérez en 1936, Siqueiros quería además plasmar temas como la guerra y el fascismo, sin embargo, su apuesta expresiva seguía siendo la del muralismo, desdeñando cualquier otro tipo de pintura. La obra se inició como un trabajo colectivo pero el grupo se disolvió antes de haberse terminado el mural. A pesar de las reacciones negativas por partes

²⁴⁴ Versión inédita del texto del Catálogo con variaciones: Obras de la exposición del pintor Miguel Prieto. México D.F. INBA. 1948.

²⁴⁵ Cabañas Bravo, Miguel. *Rodríguez Luna, el pintor del exilio republicano español*. 2006.

de Siqueiros y Diego Rivera, como señalé con anterioridad, estos mismos pintores muralistas apoyarían a los exiliados españoles como respuesta a las bienales promovidas por Franco y terminarían por unirlos en un frente común que culminaría con la inauguración de la primera de las contrabienales, la “Primera exposición conjunta de artistas plásticos mexicanos y españoles residentes en México” el 12 de febrero de 1952 en cuya sesión inaugural el orador por parte de los españoles fue Miguel Prieto. En su intervención en el local de la Flor en el Bosque de Chapultepec destacaría “la entrañable actitud vuestra (de los pintores mexicanos) para con el pueblo español, por su camaradería, a la que unimos la nuestra, camaradería que hoy nos une en el empeño artístico y social”.²⁴⁶ Además de mostrar una vez más la sobrada camaradería que Prieto tenía para con los suyos, este hecho destacaba su importancia en la escena nacional que ya habría venido creciendo en otros ámbitos ajenos a la pintura como era el diseño editorial. A pesar de haber participado en algunas exposiciones tanto individuales y colectivas, su labor más destacada en México fue la de tipógrafo y diseñador. Dos de los pintores *trasterrados* que participaron en *Retrato de la burguesía* incursionarían en el muralismo, aunque lo harían de manera muy distinta: Josep Renau y Miguel Prieto.

Contrario a los demás pintores españoles, Josep Renau si tenía cierta simpatía con el muralismo, “la fascinación que sobre nosotros ejercía el movimiento muralista mexicano, muy mal conocido en España por entonces, pero cuya influencia sobre nosotros era, sin embargo, mucho más fuerte que la del vanguardismo de París, a pesar de la proximidad geográfica de éste²⁴⁷”. El propio Renau fue invitado por el SME a pintar un mural en el vestíbulo del mismo edificio, incluso existen bocetos del mismo, pero la pintura nunca se llevó a cabo. Años más tarde, en 1946, realizaría uno de los murales del “Casino de la selva”, en Cuernavaca (hoy desaparecido) cuyo título sería, *España hacia América*, Renau viajaría a Alemania Oriental donde continuaría explotando su vena muralista hasta el día de su muerte, ocurrida un 11 de noviembre de 1982 en Berlín de Este.

Por su parte Miguel Prieto hizo su único mural en solitario en 1953, pocos años antes de su muerte: *El hombre contempla el cielo*, pintura que aún engalana el observatorio de astrofísica de la UNAM en Tonantzintla, Puebla, y que el pintor español realizó por invitación

²⁴⁶ Palabras de Miguel Prieto en “Primera exposición conjunta de artistas mexicanos y españoles residentes en México”. México en la cultura núm. 160 *Novedades*. México, D. F. 24-II-52. p. 2.

²⁴⁷ José Renau, “Mi experiencia con Siqueiros,” en *Revista de Bellas Artes*, México, núm. 25, enero-febrero de 1976, p. 3 y 4.

del astrónomo Guillermo Haro. Más allá de la importancia de este mural en la obra de Miguel Prieto habría que destacar la incorporación de un personaje que sería determinante para la historia de la pintura de nuestro país, un joven pintor catalán recién llegado a México al cual su familia lo había sacado de España por sus fuertes lazos familiares con el gobierno y el ejército republicano: Vicente Rojo Almazán. Sobre la experiencia de Tonantzintla, Vicente Rojo escribió:

“Recién llegado a México y gracias a Federico Álvarez conocí a Miguel Prieto, un manchego hermoso por dentro y por fuera, pintor y tipógrafo. Él fue mi primer maestro y no sólo en el diseño gráfico, sino en el ordenamiento de la incierta vida que yo había tenido hasta entonces. Recuerdo que, en una ocasión, mientras viajábamos en coche, a Tonantzintla (donde yo lo asistía a pintar un mural en el Observatorio Astrofísico), Miguel Prieto me contó como, siendo pequeño, tenía que ir a la escuela a un pueblo que estaba a varios kilómetros de distancia del suyo, Almodóvar del Campo. Años más tarde supo que su padre, durante los largos recorridos, lo seguía a prudente distancia para protegerlo de algún peligro, sin que el niño lo notara. Mucho, mucho tiempo después, cuando hablaba con Miguel Prieto, veía en sus dulces ojos claros la emoción con la que recordaba el delicado cuidado de su padre. A pesar del tiempo transcurrido yo no he olvidado ese conmovedor relato. Y en él creo que se hallan las enseñanzas que recibí de mi maestro: sutileza, discreción, sobriedad y calidez. A él debo, además, mi entrañable amistad con Fernando Benítez, de quien me convertí durante casi cincuenta años en su hijo, su hermano y su padre (todavía recuerdo su cariñoso lamento cuando yo iba a estar un tiempo de viaje: ¡Hermanito, cuando tú te vas me quedo huérfano!), y de quien heredé la pasión por México. Por si esto no fuera poco, también debo a la generosidad de Fernando Benítez la presentación de mi primera exposición de pintura, en la que me definió como un joven “tierno y lírico, a veces desgarrado y violento”, y me atribuyó “la aurora de la inconformidad y la esperanza”²⁴⁸.

El testimonio de Rojo no es sólo importante por que habla del mural de Tonantzintla, sino porque deja claro cual fue el punto de partida de su carrera en México al lado de

²⁴⁸ Rojo, Vicente. *Diario abierto*. ERA. El Colegio Nacional. Universidad de Nuevo León. 2013. p. 20.

Miguel Prieto y, de paso, introduce a otro personaje trascendente para el desarrollo de la cultura de nuestro país, el periodista Fernando Benítez. Tanto Benítez como Vicente Rojo acompañarían a Miguel Prieto durante los últimos años de su vida y, junto con él, y tal vez sin proponérselo, sentarían los destinos del diseño gráfico y editorial de nuestro país.

El diseño gráfico y la herencia en Vicente Rojo

Más allá de la pintura y su trayectoria artística en México, los trabajos más destacados de Miguel Prieto se encontraron en el diseño gráfico y editorial. En este campo el pintor manchego dirigió la naciente Oficina de Ediciones del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA, 1947) y fue el creador del diseño para el suplemento del diario *Novedades*, “México en la cultura” (1949), piedra angular de la cultura mexicana y latinoamericana durante la primera mitad del siglo XX. Prieto continuó trabajando en proyectos editoriales con los escritores transterrados donde pudieron continuar con su obra plasmando el pensamiento político de la República. Si bien se mantuvo activo como ilustrador para las distintas publicaciones en las que participó como *Romance*, *La esfinge mestiza*, *España Popular*, entre otras, en 1947 presenta el ambicioso proyecto *Ultramar*, Revista mensual de cultura, en la cual desempeñó el papel de director artístico, siendo el director general su amigo Juan Rejano, quien lo acompañó también en muchos de los proyectos editoriales que realizó en México. En la carta editorial del primer número se expresa: “Ultramar fue, antaño, desde España, para nuestros abuelos, esta tierra de América que ahora nos acoge. Pero la historia, por un doloroso accidente, ha querido que Ultramar sea también para nosotros, en estos momentos (...) aquella tierra de España que perdimos y a la cual tratamos de alcanzar con nuestra mirada cada día”²⁴⁹. En las páginas de *Ultramar* aparecieron muchos de los colaboradores que acompañaron a Prieto en sus futuros proyectos como el suplemento del diario *Novedades* “México en la Cultura” o *La revista de la Universidad*. En este sentido la amistad con Juan Rejano sería también importante para dichos proyectos, ya que él era colaborador del periódico *El Nacional*, cuya sección cultural corría a cargo de Fernando Benítez, y era el propio Rejano, que gozaba con una sección fija en el suplemento, quien le solicitaba ilustraciones a Prieto para publicarlas en el diario. Este

²⁴⁹ *Ultramar*, N° 1. Ciudad de México, junio de 1947.

proyecto llevó por nombre “Revista mexicana de cultura”, y en él participaron muchos de los artistas trasladados como Enrique Díaz Canedo, Max Aub, Juan Gil-Albert, Agustín Bartra y los propios José Moreno Villa y el ya mencionado Juan Rejano. Después del cese de Fernando Benítez debido a un problema interno del periódico muchos de los colaboradores españoles también se fueron, entre ellos Miguel Prieto.

Sus colaboraciones en *El Nacional* estarían ligados a otro hecho histórico para el diseño editorial mexicano. Otra vez aparece en la vida de Miguel Prieto el pintor Fernando Gamboa, esta vez como jefe del Departamento de Artes Plásticas del Instituto Nacional de Bellas Artes. Gamboa le solicitó hacerse cargo de todas las publicaciones del departamento para después nombrarlo jefe de la Oficina de Ediciones de Bellas Artes el 9 de septiembre de 1948:

“Me permito comunicar a usted que por acuerdo superior y a partir de esta fecha queda usted al frente de la Oficina de Ediciones que dependiente de este departamento, se hará cargo de todas aquellas publicaciones que sean necesarias al Instituto Nacional de Bellas Artes, según el plan de funcionamiento de la citada Oficina que me permito adjuntarle y que le ruego aceptar de conformidad.”²⁵⁰

Dicho nombramiento también incluía la responsabilidad sobre la prensa y propaganda del Instituto. En esta misión también lo acompañaría como asistente Vicente Rojo quien, como señalé anteriormente, llega a Prieto por recomendación del escritor Federico Álvarez para hacer el mural de Tonanzintla. “Así estuve al lado de Prieto durante seis años, primero como su aprendiz, después como su asistente y, cuando su dolorosa enfermedad, como un sustituto”²⁵¹. Una de sus obras más destacadas fue *Canto General*, de Pablo Neruda, edición de 1950 producida en Talleres Gráficos de la Nación y que contaría con la colaboración de Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros como ilustradores. En este trabajo Miguel Prieto fungió como director tipográfico de la obra, en lo que muchos consideran como la obra máxima en el trabajo tipográfico del artista manchego:

²⁵⁰ Carta de Fernando Gamboa otorgando a Miguel Prieto el nombramiento de Jefe de la Oficina de Ediciones de Bellas Artes. 9 de septiembre de 1948.

²⁵¹ Rojo, Vicente. *Diario abierto*. ERA. El Colegio Nacional. Universidad de Nuevo León. 2013. p. 51-52.

“Con esa sensualidad Prieto hizo el diseño tipográfico de *Canto general*, de Pablo Neruda, que armó a lo largo de quién puede saber cuántas horas y meses para que al cabo se imprimiera en marzo de 1950 Más de 15 mil versos desplegados a lo largo de más de 550 páginas, en las que todo es equilibrio, simetría, incitación a la lectura. Es, sin duda, la obra mayor de Prieto, la mejor muestra de su capacidad para dar un carácter plástico a las letras”²⁵².

La experiencia y la importancia que el *Canto General* tiene en la obra de Prieto, tanto en su diseño como en la capacidad del pintor manchego por aglutinar talentos a su alrededor, es una muestra de esta capacidad de formar redes que acompañaron toda su trayectoria intelectual y de la importancia que el mismo daría al trabajo editorial en nuestro país, sobre este trabajo de Prieto hablaré más adelante de manera más profunda.

El periodista Fernando Benítez, anduvo muy cerca del exilio español, incluso estaría presente en el arribo del *Sinaia* al puerto de Veracruz. Así que después de la experiencia de “Revista mexicana de cultura” este mismo hombre fundó en 1949, en el diario *Novedades*, el suplemento “México en la cultura”, pilar y ventana de muchos de los escritores que serían fundamentales para la literatura mexicana que contaría para su diseño con el talento de Miguel Prieto y Vicente Rojo, como consta en una entrevista realizada por Julia de la Fuente:

“Yo tenía desde luego un as en la mano, yo tenía muchas cartas guardadas en la mano. La primera carta que puse sobre la mesa fue la de Miguel Prieto, que realmente tenía un gran talento como diseñador. Él había diseñado antes *Romance* y creo que fue mejor diseñador que pintor. Él le daba mucha importancia a las ilustraciones y cargaba el énfasis en la presentación general de la plana.”²⁵³

Este mismo suplemento aglutinaría más tarde a plumas de la talla de Octavio Paz, Carlos Fuentes, Carlos Monsiváis, Guadalupe Amor, Elena Poniatowska y José Emilio Pacheco. Con el pasar de los años este grupo de escritores se les sumarían los talentos de más escritores y artistas plásticos, destacando el caso de José Luis Cuevas, figura clave de la *Ruptura*, así

252 “Miguel Prieto: El arte de la letra”. Redacción. *Revista Proceso*. 2 de diciembre de 2007.

253 Ferriz Roure, Teresa. “Fernando Benítez, la prensa cultural mexicana y el exilio republicano”. en *Arrabal* p. 237.

como del escritor Juan García Ponce, acaso el escritor testimonial más importante de dicho movimiento plástico. El propio Fernando Benítez llegó a considerar que Miguel Prieto fue el iniciador del “moderno diseño gráfico mexicano”²⁵⁴. A la muerte de Prieto sería otra vez Vicente Rojo quien tomaría las riendas del suplemento hasta el año de 1961.

Cuando se cumplieron los primeros seis años del suplemento, Miguel Prieto quiso hacer una edición facsimilar con todos los números y colaboraciones del suplemento pero que, debido a sus altos costos de producción, no se llevó a cabo. Sin embargo, quedó el legado de lo que fuera tal vez el más importante suplemento cultural de su tiempo en América Latina, como lo señaló Alfonso Reyes en el folleto promocional de esta misma edición que nunca circuló: “La vida cultural de México durante estos dos lustros podrá reconstituirse, en mejores aspectos, gracias al suplemento de *Novedades*. Cuantos en él pusimos las manos, tenemos mucho que agradecerle”²⁵⁵. Lo que afirma Reyes es verdad, el pulso cultural de México de los años 40 y 50 se puede medir a través de “México en la cultura”, sobre todo por la gran apertura que dará a los nuevos talentos literarios y plásticos, algunos de ellos contrarios a la tradición posrevolucionaria, como destacaré en un capítulo posterior.

“México en la cultura” no sería la única aportación de Miguel Prieto al diseño editorial mexicano pero tal vez sí la más importante. A su larga lista de publicaciones se sumarían varias más como *España popular* y *España y la paz*. Pero otra publicación en la que destacaría notablemente fue en la *Revista de la Universidad* en la cual trabajó como editor durante cuatro años, publicación que reformó y diseñó una nueva propuesta gráfica. De su trabajo en esta revista también se le considera como innovador, según las palabras del poeta Martí Soler Vinyes:

“Las columnas de texto no son simples galeradas cortadas a la medida, sino verdaderos soportes del diseño; cada página tiene el aire genuino de un todo acabado: tras ella imaginamos una regla estricta, pero el conjunto nos muestra esa libertad de concepto, de uso de los elementos disponibles que hacen que una revista sea grata a la mirada e invite a la lectura (que finalmente de eso se trata y muchos son los dise-

²⁵⁴ Cabañas Bravo, Miguel. “De la Mancha a México: la singular andanza de los artistas republicanos Gabriel García Maroto y Miguel Prieto”. *Migraciones y Exilios*, 6-2005. p. 59.

²⁵⁵ *México en la cultura. Edición facsimilar*. Fragmento de Alfonso Reyes en “Selección de opiniones sobre el suplemento”.

ñadores que lo olvidan). Los formatos varían, la horma va acoplándose a una función plenamente consiente, en la que el tipógrafo y el editor se complementan (a veces se diría que el editor es el propio tipógrafo), los textos y las ilustraciones parecen seguir una retícula más o menos estricta, y sin embargo en todo ello destaca un deseo de libertad ineludible y un proyecto estético bien cimentado. Un proyecto de diseño que se basa desde luego en el eje de simetría y en el que el último desempeña un papel similar al de las ilustraciones (para llegar a ser una ilustración más).²⁵⁶

No es poca la herencia de Miguel Prieto como diseñador gráfico, más allá de los muchos números de “México en la cultura” o las revistas en las que participó, se encuentra también todos sus trabajos como ilustrador de los libros de sus amigos poetas o el cúmulo de carteles, programas de mano, catálogos, cédulas y decenas de propuestas tipográficas. Esta herencia sería transmitida a su alumno Vicente Rojo y con ello se daría un giro a la producción editorial mexicana e incluso a la pintura del siglo XX en nuestro país.

La Contrabienal de Chapultepec

Ya he mencionado en otros capítulos la estrategia del régimen de Francisco Franco por dar una cara amable hacia las artes plásticas con la presentación de las Bienales Hispanoamericanas del Arte, entre los años de 1951 y 1952, y sus consecuentes respuestas en rechazo a esta iniciativa por parte de los artistas simpatizantes con la República, principalmente en París (promovidas por Pablo Picasso) y en México (con el apoyo de la Escuela Mexicana de Pintura). Una vez aparecidas las Bienales el grupo de pintores mexicanos hizo su propio manifiesto en repudio a Franco que contó con el apoyo y la firma de pintores de ambos países (tanto José Moreno Villa como Miguel Prieto y Vicente Rojo lo firmaron). Pero lo destacado es que en la Contrabienal mexicana del 12 de febrero de 1952, denominada “Primera exposición conjunta de artistas plásticos mexicanos y españoles residentes en México” la declaración inaugural la hizo Fernando Gamboa y el orador principal fue Miguel Prieto, lo que nos deja claro también de la importancia que tuvo esta relación para ambos personajes en lo particular y para

²⁵⁶ Soler Vinyes Martí, “La tipografía un medio para un fin”, en *Miguel Prieto diseño gráfico*. INBA. 2000. p. 13.

el exilio español en su conjunto. En su intervención, Prieto agradecía esta comunión entre pintores españoles y mexicanos:

“Por encargo de la Comisión Organizadora de esta Exposición, quiero expresar brevemente mi más profundo sentimiento de gratitud a los compañeros artistas mexicanos, a las personalidades y amigos de México –que han acogido desde el primer momento con el mayor interés la idea de realizar esta exposición y las ideas que la animan. Tengo la seguridad de que este sentimiento de gratitud vive presente en cada uno de los artistas españoles por cuanto significa ver aquí reunidos a la inmensa mayoría de los artistas mexicanos, en estrecha colaboración unos y otros, unidos en torno a lo que para nosotros es tan sagrado: la lucha del pueblo español por sus libertades.

“Desde aquí nosotros nos esforzamos y nos seguiremos esforzando por entregar todas nuestras capacidades y acrecentarlas cuanto podamos, a la lucha que el pueblo español mantiene por vencer a la tiranía más sangrienta que haya padecido en su historia.

“Los mejores españoles de otras partes, en cualquier punto de la Tierra que estén, hacen lo mismo. Y lo que nos enardece a todos y nos da estímulo para proseguir con más fuerza la lucha es ver como en el interior de España el pueblo español escribe su diaria epopeya de heroísmo (...).

“Es de rigor reconocer aquí, una vez más, que los artistas mexicanos, con su fina sensibilidad política y humana, y como fuerza más avanzada de México por el progreso social hayan respondido con tanto fervor a esta llamada a la colaboración que el pueblo español necesita y que nosotros no tenemos palabras con qué agradecer.

“Cerca de 13 años llevamos conviviendo con vosotros, de manera que hoy tendremos la mirada enternecida sobre los mismos problemas de México. Pero no habría justificación moral para nosotros españoles si en esta hora, decisiva para España, nosotros olvidásemos el drama de nuestro pueblo y no tratásemos por todos los medios de ayudarlo a conquistar su libertad.

“Esta exposición es el resultado de esta convivencia y a su vez expresión de la importancia que el arte de México reafirma cada día ante los ojos del mundo.

“Por esta entrañable actitud vuestra, por vuestra solidaridad, para con el pueblo español, por esta camaradería, a la que unimos la nuestra, camaradería que hoy nos une en el empeño artístico y social. Muchas gracias.”²⁵⁷

Sus palabras lo pintan de una pieza como el hombre que siempre fue: solidario, compañero, artista que busca sumar más allá de la polémica y con una preocupación que lo acompañó hasta el día de su muerte: el destino de su España. Otra de las características de su discurso es el ver que nunca buscó la confrontación con los pintores mexicanos (como sí lo hiciera Moreno Villa), por el contrario, se mostró agradecido. Son sus palabras tal vez el momento fundacional en que quedarían atrás las diferencias entre pintores mexicanos y españoles.

Conclusión

La trayectoria de Miguel Prieto sólo se puede explicar como la de un pintor militante convencido de su arte y de que éste tiene como único propósito servir a la sociedad. Fue un soldado armado de pinceles y títeres que supo conocer España desde sus raíces y traerla en el corazón hasta México. En el camino siempre sumó: amigos, aprendizaje, trabajo, mucho trabajo. En sus redes había poetas, escritores y pintores, sobre todo de los primeros pudo aprender el sentimiento lírico de su obra. Esta labor militante lo llevó a desarrollar la necesidad de hacer carteles y propaganda para la República en plena guerra y con ello desarrollar un estilo propio de diseño que vendría a hacer escuela en México.

Así como con José Moreno Villa la suma de nombres como Alfonso Reyes, Genaro Estrada o Daniel Cosío Villegas, Miguel Prieto sumó a los propios mexicanos que le abrieron la puerta a nuestro país, destacando de entre todos Fernando Gamboa y Fernando Benítez. Tanto Moreno Villa como Prieto comparten nombres que construyen su biografía artística: García Lorca, Hernández, Picasso y, de este lado están también los pintores mexicanos que fueron contrarios y aliados al mismo tiempo. Miguel Prieto fue un artista que siempre sumó, su capacidad de formar redes y de moverse desde la periferia hasta el centro del campo artístico habla de la importancia de la formación de una diplomacia cultural

²⁵⁷

“Palabras de Miguel Prieto” en “México en la cultura” n° 169. *Novedades*, 2 de marzo de 1952. p. 2.

desde las bases, en el frente de batalla, pero también al lado de los grandes protagonistas de su tiempo.

Con la inclusión de Miguel Prieto en las artes mexicanas, se puede comprender el posterior diseño editorial y gráfico de nuestro país. Desde su primer trabajo fue la formación de la revista *Romance* con menos de un año de estar en nuestro país en 1940 y a toda la serie de publicaciones que se sumarían en su breve, pero intensa carrera, como la revista médica *Sinopsis*, las publicaciones de Bellas Artes y un sinfín de trabajos como ilustrador y tipógrafo. Pero sin duda su trabajo más destacado fue “México en la cultura”, no sólo por lo que el suplemento significó para nuestro país sino porque pudo en él aglutinar a los pintores de la *Ruptura*, cuyo miembro más sobresaliente fue su alumno Vicente Rojo quien, a la temprana muerte de Miguel Prieto a los 48 años de edad, quedaría a cargo del suplemento y generaría una nueva estética gráfica y plástica al lado de los jóvenes pintores mexicanos y extranjeros que encontraron en “México en la cultura” un espacio inicial para dar a conocer la nueva pintura mexicana.

Bibliografía

- Agramunt Lacruz, Francisco. *Arte en las alambradas: artistas españoles en campos de concentración, exterminio y gulags*. Universitat de Valencia. 2016.
- Alted, Alicia. *La voz de los vencidos. El exilio republicano de 1939*. Madrid, Aguilar, 2005.
- Cabañas Bravo, Miguel. *Rodríguez Luna, el pintor del exilio republicano español*. 2006.
- Cano Ballesta, Juan. *La imagen de Miguel Hernández iluminando nuevas facetas*. Ediciones de la Torre. España, 2009.
- Ferris, José Luis. *Miguel Hernández: pasiones, cárcel y muerte de un poeta*. Ed. Fundación José Manuel Lara. Sevilla 2016.
- Guillén, Mercedes. *Picasso*. Madrid, Siglo XXI, 1975.
- Manrique, Jorge Alberto y Teresa del Conde, *Una mujer en el arte mexicano*. Memorias de Inés Amor, México, UNAM, 1987.
- Manrique, Jorge Alberto, *Modernidad y modernización en el arte mexicano 1920-1960*, México, INBA-CONACULTA, 1991.
- Pérez Contel, Rafael. *Artistas en Valencia 1936-1939*, Valencia, Les Nostres Arrels, 1986.
- Rojo, Vicente. *Diario abierto*. ERA. El Colegio Nacional. Universidad de Nuevo León. 2013.
- Varios autores. *Miguel Prieto: La armonía y la furia*. MUNAL. 2009.
- Varios autores. *Miguel Prieto diseño gráfico*. INBA. 2000.

CAPÍTULO 5

Lugares de los pintores del exilio español



Reunión de la Orden de Toledo en la Venta de los Aires. De izquierda a derecha, José Bello, José Moreno Villa, María Luisa González, Luis Buñuel, Salvador Dalí y José María Hinojosa. Foto de Juan Vicens / ARCHIVO RESIDENCIA DE ESTUDIANTES / Toledo, 1924.

La elección de los lugares donde ocurren las cosas en el ambiente intelectual se podrían dividir en espacios de trabajo (universidades, ateneos, academias, centros culturales, etc.) y los espacios dedicados al ocio (bares, restaurantes, galerías). Si bien ambos son importantes ambientes de intercambio de ideas y donde se tejen redes intelectuales y de poder alrededor de campos relacionados con la política y el arte (por mencionar los ámbitos de interés de mi investigación) la diferencia entre ellos es que, mientras que los primeros son lugares donde se da de manera natural la convivencia intelectual y académica y la transmisión de conocimientos, en los segundos se tejen diversas redes de poder y alianzas que influyen en el devenir de los destinos de quienes participan tanto del arte como de la política así como de sus obras. Algunos de estos espacios se han vuelto míticos con el paso del tiempo e incluso se han llegado a convertir en museos, como el caso de el bar *Chicote* en Madrid, hablando de los espacios de ocio, o la Residencia de Estudiantes de Madrid (de la cual ya he hablado en capítulos anteriores), en lo que se refiere a espacios de trabajo, por citar un par de ejemplos. En este capítulo trataré de mostrar cuales fueron las relaciones que tuvieron con dichos lugares los pintores que son materia de mi investigación, concretamente José Moreno Villa y Miguel Prieto, ya que Vicente Rojo pertenece a una generación posterior y sus redes fueron cultivadas en México y no en España, así como la influencia que los lugares, no tanto como motivo de inspiración sino como centro de creación de redes, pudieron tener en su obra. El propio Rojo reconoce que a su llegada a México él miraba con asombro y respeto tanto a Moreno Villa como a Prieto cuando estos se paseaban por la redacción del suplemento cultural “México en la cultura” donde él sería el asistente y, con el tiempo, el alumno más aventajado y heredero artístico de Miguel Prieto.

“Quienes más me atraían eran Paul Westheim y José Moreno Villa, quizá porque escribían sobre arte. Dada mi timidez, me costaba mucho relacionarme con ellos; sin embargo, con oírlos hablar y discutir me daba por satisfecho.”²⁵⁸

Para el análisis de estos lugares observaré cual fue el movimiento de los pintores y su capital cultural en distintos campos basándome en los conceptos de Pierre Bourdieu quien define el capital social como “el agregado de los recursos reales o potenciales que se vinculan con la posesión de una red duradera de relaciones más o menos institucionalizadas de conocimiento o reconocimiento mutuo”²⁵⁹. Este capital cultural hizo que el movimiento de los pintores españoles en territorio mexicano fuera posible, entre otras cosas, gracias a las relaciones cultivadas por años en distintos campos afines al arte y a las redes que se vinieron construyendo con antelación. Estas redes y estos campos fueron potenciados en los lugares que he llamado espacios de trabajo y espacios de ocio²⁶⁰. Prueba de ello son los casos de José Moreno Villa con una estancia por veinte años en la Residencia de Estudiantes en Madrid y su trabajo en como director en el Archivo del Palacio Nacional de España; Miguel Prieto, su trabajo como cartelista y jefe de propaganda en el frente de la Guerra Civil y sus relaciones con los poetas de su tiempo; y Vicente Rojo, que, si bien era un joven sin obra propia, sí contaba con familiares en el bando republicano y quien llegó a México en 1949 cuando varios de los contactos por parte de los exiliados ya se habían afianzado después de una década de actividades. Otros investigadores franceses, como Jean-François Sirinelli privilegian, desde la perspectiva de Bourdieu, la importancia de tres herramientas de investigación: lugares, medios y redes (*les lieux, les milieux et les réseaux*) ya que, a decir del historiador francés, estas permiten optar por una aproximación a la vez geográfica, sociológica e ideológica, y centran su reflexión en la estructuración del medio intelectual, su modo de funcionamiento y su relación con la política²⁶¹. En este sentido son las trayectorias de los personajes en cuestión piezas clave para entender la participación e inserción de los pintores españoles en los medios artísticos y culturales mexicanos.

²⁵⁸ Rojo, Vicente. “Suplementos culturales” en la página electrónica de Cervantes Virtual. http://cvc.cervantes.es/actcult/vrojo/sobre_rojo/suplementos.htm

²⁵⁹ Bourdieu, P. (1985), “The Forms of Social Capital” en *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*, ed. J. Richardson, N.Y. Greenwood. P. 248.

²⁶⁰ Habría otro campo de relación que es el político, concretamente las relaciones gestadas a través del bando republicano y el frente de guerra y la intervención del gobierno mexicano de Lázaro Cárdenas y sus representantes en España y Francia, sin embargo, este campo no es motivo de análisis del presente texto.

²⁶¹ Sirinelli, Jean-François. “Les élites culturelles” en *Pour une histoire culturelle*. Seuil Paris. 1997. p. 292.

Otro de los elementos de interés en este capítulo es el observar la conformación de posibles estructuras sociales similares a los espacios subculturales en el ámbito del Madrid republicano (incluyendo los años previos y posteriores a la Guerra Civil) y en la Ciudad de México de los años 40 y 50 que recibió a los pintores españoles exiliados. Retomando para esto la definición de subcultura de Claude S. Fischer, quien afirma que una subcultura está formada por “un conjunto de creencias, valores, normas y costumbres modales asociados a un subsistema social relativamente distinto”²⁶². Atendiendo a lo dicho por Fischer, en ese sentido ambas ciudades comparten cualidades que propiciarían la creación de espacios subculturales: ambas eran en ese momento urbes en gran expansión tanto geográfica como cultural, ambas gozaban de la cualidad de ser el centro político de su país, por lo anterior ambas ciudades eran receptoras de un buen número de migrantes y visitantes internacionales y, por ello, ambos países albergaban también nuevas formas de gobierno (la República Española por un lado y la Revolución Mexicana por el otro) que daban una suerte de *establishment* tanto político como cultural, todos estos elementos urbanos fueron propicios para fomentar la creación de subculturas en la primera mitad del siglo. Como ya he señalado anteriormente, los pintores y escritores que intervienen en esta investigación habían dejado muy en claro sus posturas políticas en sendos manifiestos (ya fueran españoles o mexicanos) por lo que tanto su obra como la toma de posiciones en los lugares estaban definidos de antemano, cosa que sería determinante tanto para la creación de sus propias redes como para la definición de sus trayectorias.

Hay que tomar en cuenta que los textos clásicos sobre subculturas, como los escritos de Robert E. Park en 1925, buscaba delimitar los espacios urbanos en “mapas invisibles” que van más allá de los barrios o divisiones geográficas propias de la ciudad, una suerte de “mapas sociales” en función de las subculturas específicas, es decir normas, costumbres, e identidades de estos grupos²⁶³. Estudios posteriores, como los realizados por Edward T. Hall a finales de los años setenta e inicios de los ochenta, buscan hablar de las relaciones que existen entre los individuos y su espacio para generar nuevas estrategias sociales en las cuales estarían involucradas una serie de restricciones sociales, relacionado con elementos tales como la edad y la procedencia social y cultural de las personas²⁶⁴. En este

²⁶² Fischer, Claude S. “Toward a Subcultural Theory of Urbanism” en *American Journal of Sociology* Vol. 80, No. 6 (May, 1975). The University of Chicago Press. p. 1325.

²⁶³ Park, Robert Erza (1925). *La ciudad y otros ensayos de ecología urbana*. Ediciones del Serbal. Barcelona 1999.

²⁶⁴ Hall, Edward T. *La dimensión oculta*. Editorial Siglo XXI. Buenos Aires. 1985.

caso, el presente estudio, más allá tratar de entender cómo esas “teorías proxémicas” generaban marcos de interacción personales, busca entender el cómo se dio el implante y la apropiación del espacio de los pintores republicanos tanto en sus condiciones de participantes del frente republicano y su posterior trantierro en México y ver como estas trayectorias los ayudaron a situarse en las diversas posiciones que ocuparon en el campo intelectual.

La residencia de Estudiantes de Madrid

A inicios del siglo XX, en el año de 1910, se fundó la Residencia de Estudiantes de Madrid por la Junta para Ampliación de Estudios a iniciativa del pedagogo Francisco Giner de los Ríos. Ambas, la Residencia y la Junta eran herederas de la Institución Libre de Enseñanza, que buscaba fomentar la convivencia extramuros de los estudiantes destacados. La Residencia se proponía complementar la enseñanza universitaria mediante la creación de un ambiente intelectual y de convivencia adecuado para los estudiantes en el cual, quienes la habitaran, podrían obtener un intercambio académico y artístico de alto nivel. Tal fue el éxito de sus propósitos que, entre los visitantes distinguidos que acudieron al recinto se encuentran Albert Einstein, Paul Valéry, Marie Curie, Igor Stravinsky, John M. Keynes, Alexander Calder, Walter Gropius, Henri Bergson y Le Corbusier. Con esto la Residencia pretendía ser un foro de debate intelectual que situara a España en el pensamiento europeo de la época entreguerras y enriquecido también por los visitantes asiduos de la intelectualidad española entre los que se encontraban Miguel de Unamuno, Juan Ramón Jiménez, José Ortega y Gasset, Pedro Salinas, Eugenio d’Ors y Rafael Alberti, entre muchos otros.

Como ya he señalado con anterioridad, José Moreno Villa llegó a vivir ahí por invitación del primer director de la Residencia Alberto Jiménez Fraud, un pedagogo contemporáneo de Moreno Villa y que, al igual que él, era malagueño.

“Vente a vivir a la residencia de Estudiantes. Yo necesito en ella unos cuantos hombres jóvenes que, por su rectitud moral, su afición al trabajo y su entusiasmo por las cosas nobles en general influyan sin reglamento ni cargos determinados en el am-

biente de la casa. Tú no vas a hacer pedagogía, ni a dar clases, pero vas a ayudar a mi obra más de lo que te figuras.”²⁶⁵

Este lugar era un caldo de cultivo idóneo para que una mente como la de Moreno Villa encontrara saciada su sed de curiosidad y su facilidad para crear lazos duraderos que le servirían en el futuro. Al llegar no sabía que estaría viviendo ahí durante veinte años, tampoco conocía el protagonismo y el destino que tendrían muchos de los habitantes de esa casa, algunos funesto, hay que decirlo, pero la Residencia lo situaría a él no sólo como un habitante más sino como un hacedor de redes capaz de formar una trinchera intelectual y política:

“En aquella especie de celda frailuna ha quedado todo lo reunido y lo hecho durante veinte años. Bosquejos, dibujos, estampas, cuadros, fotografías familiares, libros de arte, relojes de oro de mis abuelos, cadenas de ellos, libros, ropas, manuscritos. Yo trabajé hasta el último momento, mientras encima de mi cuarto luchaban los aviones defensores de Madrid contra los alemanes y los italianos.”²⁶⁶

Antes de la Guerra Civil y los enfrentamientos en Madrid ese recinto fue el punto de encuentro de muchos artistas e intelectuales, tanto mexicanos como españoles, que definirían el rumbo del arte y la cultura durante el siglo XX. Por otra parte, si bien no hay registros de que Miguel Prieto hubiese habitado la Residencia de Estudiantes de Madrid es muy probable que él la frecuentara debido a la gran amistad que tuvo con Federico García Lorca, quien sí habitó la casa. Tanto Moreno Villa como García Lorca estuvieron allí hasta que la Residencia cerró por efecto de la guerra en 1937. Como dije en el capítulo anterior, entre 2007 y 2008 la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales (SECC), adscrita al Ministerio de Cultura, de España y el Gobierno de Castilla la Mancha realizaron una exposición itinerante en el centenario del nacimiento del pintor manchego cuyo título fue: “Miguel Prieto 1907-1956. La armonía y la furia”²⁶⁷. Esta exposición estuvo en México en el Museo Nacional de Arte (MUNAL) en 2009 y, en Madrid la sede fue la propia Residencia de Estudiantes entre el 30 de

²⁶⁵ Alberto Jiménez Fraud hablando de José Moreno Villa en Moreno Villa, José. *Memorias*. El Colegio de México/Residencia de estudiantes. 2011. p. 276.

²⁶⁶ Moreno Villa, José. *Vida en claro*. El Colegio de México. 1944. p. 103.

²⁶⁷ “La armonía y la furia” hace referencia a un verso de un poema de Pablo Neruda dedicado a Miguel Prieto.

mayo al 20 de julio de 2008. Entre las paredes del recinto se albergaron muchos artistas que serían determinantes para entender los caminos que tomaría España durante el periodo republicano como Federico García Lorca, Salvador Dalí y Luis Buñuel, por mencionar apenas a algunos, pero también pasaron por ahí visitantes extranjeros distinguidos como Alfonso Reyes cuya amistad sería fundamental para el periplo mexicano de Moreno Villa y de muchos otros exiliados. De este grupo de amigos surgió una de las agrupaciones lúdicas más curiosas de la Residencia: La Orden de Toledo, de la cual ya he hablado en un capítulo anterior.

La Orden de Toledo

Una serie de fotografías del año 1925 muestran a la llamada “Orden de Toledo”²⁶⁸ un grupo donde aparece José Moreno Villa al lado de Luis Buñuel, Salvador Dalí, José María Hinojosa, José Bello, Federico García Lorca, Rafael Alberti, entre otros, y que fueron tomadas en la “Venta de Aires” en Toledo (restaurante que aún se encuentra abierto hoy día). Este grupo de amigos, a manera de divertimento usaban jerarquías caballerescas: Buñuel era el líder (por ser el fundador), era el condestable. seguido Pepín Bello, como secretario, y los fundadores, los hermanos García Lorca. Los caballeros eran Dalí y Alberti, y por último los escuderos, cuyo jefe era José Moreno Villa y sus invitados Juan Vicens y Marcelino Pascua. En su libro de memorias, *Mi último suspiro*, Luis Buñuel habla sobre la importancia de Moreno Villa en el grupo de la Residencia de Estudiantes, “... dos hombres que conocí de cerca: Moreno Villa y Ramón Gómez de la Serna. Aunque unos quince años mayor que yo, Moreno Villa (malagueño como Bergamín y Picasso), no se disoció del grupo (...). Era escritor y pintor de talento y me presaba libros. (En México) venía a verme con frecuencia. Conservo un retrato que me hizo en México hacia 1948, estando yo sin trabajo”²⁶⁹. El propio Buñuel menciona en sus memorias que José Moreno Villa lo visitó a diario mientras vivieron en nuestro país.

²⁶⁸ En el libro *Mi último suspiro*, Luis Buñuel, el que paseaba por el claustro gótico de la catedral completamente borracho, narra cómo al día siguiente de esa farra, el 19 de marzo de 1923, fundó la “Orden de Toledo”. Una reunión de amigos que hasta 1936 congregó en la ciudad a algunos de los más importantes artistas españoles del siglo XX” Juan Antonio Pérez en “La orden de Toledo: Las juergas de Buñuel, Lorca, Dalí y cía en Toledo que se convirtieron en leyenda”. *ABC Toledo*. 08/12/2015.

²⁶⁹ Buñuel, Luis. *Mi último suspiro*. Ed. De Bolsillo. México. 2012 p. 74.

Sobre la Orden de Toledo Luis Buñuel comentaba que la fundó un 19 de marzo de 1923, día de San José. La Orden estaba dividida entre caballeros y escuderos y funcionó como tal hasta 1936, año en que Madrid caería en poder de las fuerzas franquistas. “Para acceder al rango de caballero había que amar Toledo sin reserva, emborracharse por lo menos durante toda una noche y vagar por las calles. Los que preferían acostarse temprano no podían optar a más que el título de escudero”²⁷⁰, de las palabras de Buñuel podemos intuir que Moreno Villa tenía un rango importante (probablemente por respeto a su edad) pero que no se emborrachaba como los demás y por el cargo público de director del archivo Real que ocupaba lo que lo hacía mantener cierta cordura al interior de la Orden.

Además de la “Venta de Aires” los amigos visitaban varias tascas en las afueras de la ciudad donde comían y bebían. Se hospedaban en “La posada de la sangre”, lugar que fue el escenario de *La ilustre fregona*, una de las “Novelas ejemplares” de Miguel de Cervantes Saavedra. En ese fatídico año de 1936, Francisco Franco tomó la ciudad de Toledo y durante los bombardeos la posada fue destruida.

Es interesante la reflexión que haría ya en México años después el propio José Moreno Villa sobre los destinos de ese grupo de amigos de la Orden de Toledo. En un artículo que publicó bajo ese mismo título comienza hablando de la disolución de la Orden por culpa de la misma guerra, en él narra un episodio ocurrido en 1936 durante los primeros meses de la revolución cuando un grupo de soldados registra la casa de José Bello y encuentra el pergamino fundacional de la Orden. Evidentemente el pergamino era falso, una broma, y formaba parte del divertimento propio de la Orden de Toledo, sin embargo, por un momento, los soldados se lo tomaron en serio debido a los nombres de los personajes que en ella aparecían y cuestionaban sobre el origen y ubicación de los caballeros ahí nombrados. De manera solemne, Moreno Villa cierra el artículo como una reflexión de la guerra donde el destino (las simpatías, las alianzas, etc.) colocaría a cada miembro de la Orden en su lugar del frente y de la historia de España. “Quiero terminar citando los nombres de Caballeros desaparecidos o muertos y de los degradados: Federico García Lorca (muerto), Antonio G. Solalinde (muerto), José M. Hinojosa (degradado y muerto), Avida-Dolars, o sea, Dalí (degradado), Pierre Unik, francés (muerto), René Crevel, francés (muerto)”²⁷¹. Llamen la atención el caso de la única baja que

270 Idem. p. 90.

271 Moreno Villa, José. “La orden de Toledo” en *El Nacional*. 12 de octubre de 1947. pp. 5 y 6.

no aparece como “muerto” sea Salvador Dalí y le otorgue la categoría de “degradado” en una clara alusión a su simpatía con el régimen franquista que mostró durante la guerra civil y el posterior ascenso de Francisco Franco al poder.

Tanto la Residencia de Estudiantes de Madrid y la consecuente Orden de Toledo fueron determinantes para sus miembros. Casi todos ellos tomaron rumbos artísticos (poetas, escritores, pintores, etc.) y se situaron de un lado u otro de la trinchera de poder. Un aspecto particular fue su ubicación geográfica en el momento en que ocurrían las cosas, Madrid y España misma se volvieron en muchos aspectos uno de los centros de mayor interés para los creadores internacionales. De los miembros que formaban parte de la Orden, muchos eran inmigrados: Salvador Dalí (Figueras, Cataluña), Luis Buñuel (Teruel, Aragón), Federico García Lorca (Granada, Andalucía), José Moreno Villa (Málaga, Andalucía), casi todos venidos de las provincias españolas pudieron hacer una vida urbana en Madrid e intercambiar puntos propios de interés con sus pares y con otros importantes actores políticos y artísticos de su tiempo

El bar de “Chicote” y otros espacios madrileños donde se reunía “la peña”

En España ha existido el fenómeno social de “la peña” para denominar al grupo de amigos con intereses comunes que se reúnen en espacios de ocio. Si nos enfocamos en su comportamiento, la peña sería una suerte de agrupación subcultural primigenia debido a varios factores: hay intereses comunes, son espacios de intercambio y de aprendizaje, pueden estar en contra del *establishment* y, sobre todo, ocurren en el espacio urbano. A inicios de siglo XX las peñas estaban constituidas sólo por hombres²⁷² a los que los unían oficios o profesiones o bien las discusiones políticas, literarias o intelectuales. De algunas de esas reuniones incluso llegaron a surgir grupos literarios que después fundarían revistas como el caso de *España Nueva* cuyos integrantes se reunían en el café Platerías ubicado en los números 74 y 76 de la Calle Mayor, muy cerca de La puerta del Sol en pleno centro de Madrid.

²⁷² Las mujeres no aparecieron en las peñas hasta los años 30 con la llegada del gobierno republicano debido a que no era bien visto por cuestiones de reputación.

Si bien no existen evidencias de que los pintores producto de esta investigación fueran asiduos visitantes a los cafés y bares de Madrid, sí hay textos que los ubican en estos lugares, como el caso de Miguel Prieto y la Cervecería de Correos. Lo cierto es que hubo establecimientos que se hicieron muy populares durante el gobierno de la Segunda República Española y que incluso su popularidad fue tal que varios de ellos fueron visitados por actores, intelectuales, periodistas, políticos y otros visitantes internacionales que llegaban a estos bares atraídos por su fama.

Un barman del hotel Ritz, Pedro “Perico” Chicote decidió crear en 1931 uno de los primeros bares de cocktails de Madrid. Su fama fue casi instantánea y el establecimiento muy pronto se volvió un lugar de moda que lo mismo albergaba a personajes de la política como el Marqués de la Estrella, José Antonio Primo de Rivera, primogénito del dictador Miguel Primo de Rivera y fundador del grupo fascista conocido como la Falange Española; escritores nacionales y extranjeros de la talla de José Ortega y Gasset o Ernest Hemingway (de quien se dice que escribía sus crónicas de guerra desde la barra del bar e incluso escribiría ahí mismo *La Quinta Columna*, obra de teatro sobre la Guerra Civil Española); o cantantes y compositores, como Miguel de Molina, autor de la célebre canción la “Bien pagá”. Durante el gobierno de la Segunda República el bar fue frecuentado por políticos y diputados de tendencias izquierdistas, incluso en 1934 Julián Besteiro Fernández, presidente de las Cortes durante la Segunda República, le ofreció a *Perico* Chicote hacerse cargo del bar del Congreso de Diputados.

Llama poderosamente la atención que, después de la guerra, estos espacios fueron ocupados por los integrantes del nuevo régimen franquista y con la misma afluencia de artistas e intelectuales, como el caso de Salvador Dalí y muchos otros, lo que hace suponer que la importancia de un establecimiento dedicado al ocio mantiene su influencia intacta en cuanto a lugar de reunión de subgrupos con distintas intenciones. Según Juan Antonio Ríos Carratalá, investigador de la Universitat de València y autor de “Nos vemos en Chicote”, el franquismo toleraba la vida en este tipo de bares debido a que Francisco Franco pretendía pasar a la posteridad con cierto espíritu liberal. Esto último iría de acorde con la intención de apoyar las nuevas expresiones de arte en el siglo XX con la creación de las Bienales Hispanoamericanas del Arte, que convocó a pintores afines al régimen, tanto españoles como de América Latina, con la idea de mostrar una suerte de apertura hacia las nuevas vanguardias artísticas. Durante el franquismo el ambiente de los bares de moda y sus peñas “no sólo fueron permisivas, sino colaboradoras porque, por debajo de la retóri-

ca propagandística, subyacían unos comportamientos en los círculos del poder donde la prostitución, el alcohol y las drogas estaban presentes sin problemas a condición de que los protagonistas de estas excepciones fueran ‘personas de orden’²⁷³. De alguna manera esta manga ancha del gobierno franquista no sólo mostraba apertura, sino que mantenía también vivo un importante músculo intelectual afín a la dictadura además de que daba al exterior la misma idea de un Madrid abierto y divertido que se sostenía a través de la presencia de visitantes internacionales famosos.

El caso del bar de Chicote, pero más concretamente de *Perico Chicote* es destacable, ya que el establecimiento vino a determinar una nueva manera de hacer vida social en Madrid (los bares de cocktails no era comunes), no sólo por la moda y el prestigio de ir a beber a Chicote sino por el tipo de personalidades que lo frecuentaban. El propio *Perico Chicote*, como he dicho anteriormente, era considerado un miembro importante para la escena cultural madrileña pero también para la política y participó como un actor relevante con su bar que, no sólo irrumpió en la vida urbana, sino también en la vida cultural y en la economía local. A decir de la prensa española tras la muerte de Chicote en diciembre de 1977 desapareció toda una época de Madrid que tuvo relaciones con el poder, el arte y la literatura. Como dijera Agustín Lara en su famosa canción *Madrid*: “...en Chicote un agasajo postinero, con la crema de la intelectualidad”.

Existían también otros espacios de ocio frecuentados por los simpatizantes de la República como los bares “La Bola” (fundado en 1897), “Casa Paco” (fundado en 1933) o “Casa Ciriaco” (fundado en 1897), este último se hizo famoso porque en ese mismo edificio ubicado en el número 88 de la calle Mayor el anarquista Mateo Morral atentó contra la vida del rey Alfonso XIII el día de su boda, el 31 de mayo de 1906. Cabe señalar que, durante el Gobierno Republicano, la calle Mayor fue rebautizada como calle de Mateo Morral, aunque el gobierno de Franco le devolvió el nombre original. El episodio del atentado da pie a otro lugar frecuentado por los intelectuales madrileños, el café “Candelas” de la calle de Alcalá, donde años atrás los escritores Pío Baroja y Ramón de Valle-Inclán dijeron haber conocido a Morral, incluso este último le escribió un poema titulado “Rosa en llamas”²⁷⁴. El episodio de Valle-Inclán y su amistad con Mateo Morral hace pensar otra vez en la importancia de esos lugares de ocio denominados algunas veces como “cafés literarios”, tan de moda a finales de siglo XIX e inicios del XX,

²⁷³ Agencia EFE. “El bar Chicote de Madrid, ejemplo del “cinismo franquista” en *Las Provincias*. Sevilla. 14-ago-2016.

²⁷⁴ Valle Inclán, Ramón. “Rosa de llamas” en *Los Aliados*. No. 2. 20 de julio de 1918. Madrid.

donde se reunían escritores y artistas y a su vez se trababan amistades con políticos y militantes. Valle-Inclán se refiere a Mateo Morral como “las utopías de nuevas conciencias” en el poema arriba citado:

“¡Tú fuiste en mi vida una llamarada
Por tu negro verbo de Mateo Morral!
¡Por su dolor negro! ¡Por su alma enconada,
Que estalló en las ruedas del Carro Real!”²⁷⁵

Otros espacios madrileños muy frecuentados para la tertulia fueron la Cervecería de Correos y el café Lion. En ambos establecimientos se celebraron eventos a los que asistieron Miguel Prieto, Miguel Hernández, Pablo Neruda, Federico García Lorca, Manuel Altolaguirre, entre otros. La Cervecería de Correos, se encontraba en la calle Alcalá 53, En esa misma calle, pero en el número 59, estaba el Café Lion, donde realizan también tertulias literarias a las que acudían José María Cossío, Luis La Casa, Eduardo Ugarte y otros escritores y artistas. En los bajos de esta cafetería se celebraba también la tertulia “La ballena alegre”, que reunía a los miembros de la falange, partido político de ideología fascista, bajo la dirección del ya mencionado José Antonio Primo de Rivera²⁷⁶. Juana María Perujo cita en las memorias de Miguel Prieto esas primeras aproximaciones con los poetas y el arte guiñol:

“Debía ser por el año de 1934 cuando un grupo numeroso de amigos nos reuníamos por las tardes en la Cervecería Correos de Madrid y entonces surgió la idea de montar un guiñol literario entre Federico García Loca, el poeta chileno Pablo Neruda, que entonces era Cónsul General de su país en España, y yo. Los tres estuvimos varios días tratando de buscar nuestro teatrillo, y fue Neruda el que encontró el nombre de La Tarumba, por aquella voz popular que dice ‘que de tanto hablar uno se vuelve tarumba.’”²⁷⁷

²⁷⁵ Ibid.

²⁷⁶ Las reuniones de “La ballena alegre” aparecen en la novela *Riña de gatos*, del autor catalán Eduardo Mendoza donde se retrata, de manera humorística, a la sociedad convulsa del Madrid de 1936.

²⁷⁷ Perujo, Juana María. “Miguel Prieto: identidad vivida” en *Miguel Prieto 1907-1956: la armonía y la furia*. Coords. Miguel Pedraza Polo y Patricia de la Puente, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Museo Nacional de Arte, Instituto Nacional de Bellas Artes, Embajada de España en México, 2007, p. 34.

En un texto publicado en la revista *Ahora*, el poeta y periodista argentino Raúl González Tuñón, quien fuera gran amigo de Pablo Neruda, recordaría que fue también en la Cervecería de Correos donde conoció a Miguel Prieto y donde se gestaría el grupo teatral bautizado por Neruda como “La Tarumba” en clara alusión a Valle-Inclán²⁷⁸. En este proyecto también participaron los poetas Rafael Alberti y Luis Cernuda.

“El gran poeta Pablo Neruda bautizó al teatrillo de Miguel Prieto con el nombre valleinclanesco de ‘La Tarumba’ que fue un guiñol de oposición, un guiñol subversivo, en la época del bienio –cuando yo lo vi actuar en la Feria del Libro en pleno Paseo de la Castellana-, ‘La Tarumba’, que anduvo rodando por pueblos y aldeas en los años sombríos de la represión, burlando la vigilancia, arriesgándose, bajo la vigilancia de su creador y animador, el notable artista Miguel Prieto, está ahora al servicio de España, al servicio de la guerra contra el fascismo, bajo los auspicios del Subcomisariado General de Guerra.”²⁷⁹

Como ya he mencionado anteriormente, años más tarde, en plena Guerra Civil Española, Miguel Prieto visitó con “La Tarumba” los rincones más necesitados de España: aldeas, hospitales, fábricas, escuelas, campesinos, obreros, llevando lo mismo las farsas cervantinas que fragmentos de tragedias griegas. Pero sobre todo llevando las palabras de los poetas fundamentales del momento que vivía España, como la pieza “Los salvadores de España”, de Rafael Alberti²⁸⁰:

“El General:
Fascistas alemanes, lusitanos,
bravos de la Legión del tercio, andantes

²⁷⁸ “Se apagó el fuego de mi cachimba, y no consigo ver una letra. Mientras enciendo -tarumba y timba, tumba y taramba- ponga una...” Ramón de Valle Inclán en el poema *La pipa de Kif* (fragmento).

²⁷⁹ González Tañón, Raúl. “La Tarumba”. *Ahora*. Madrid. Mayo de 1937.

²⁸⁰ El estreno de *Los salvadores de España* tuvo lugar el martes 20 de octubre de 1936, en el Teatro Español de Madrid. La obra de Rafael Alberti formaba parte del primer espectáculo presentado por Nueva Escena, —sección teatral de la Alianza de Intelectuales Antifascistas—, que se componía, además, de *La Llave* de Ramón J. Sender y *Al amanecer* de Rafael Dieste. Este último, asesorado por el actor Francisco Fuentes, era el director de la compañía y su director de escena. El decorado de *Los salvadores de España* fue realizado por Miguel Prieto. Robert Marás “Los Salvadores de España”, en *Cuadernos Hispanoamericanos-Homenaje a Rafael Alberti*. no. 485-86. Noviembre-Diciembre 1990. Madrid. p. 11.

señores de los campos castellanos,
herederos del habla de Cervantes;
la historia os mira: sois los -salvadores
de España sumida en el marxismo
y de bestias que son trabajadores,
que para siempre matará el fascismo.
La Historia os mira: sois la raza, el fuerte
sostén de Iberia, España mora y una.
Si no vencéis, en vez de la fortuna
las milicias del pueblo os darán muerte.”²⁸¹

Ni José Moreno Villa, ni Miguel Prieto eran asiduos participantes del ocio urbano de Madrid. Mientras Moreno Villa tenía su peña conformada por los habitantes de la Residencia y cuyo divertimento mayor consistía en la Orden de Toledo, la peña de Prieto la conformaban el grupo de poetas que después se volverían teatreros y combatientes. Este carácter lúdico les permitió a ambos formar las redes que serían determinantes para sus destinos inmediatos durante la guerra y los encontrarían más adelante con otros actores intelectuales ya en México en su calidad de exiliados.

Los grupos subculturales posrevolucionarios mexicanos y sus espacios de ocio

La Revolución Mexicana generó diversos grupos de expresión artística cuyos postulados creativos no eran necesariamente afines al muralismo representado por la llamada Escuela Mexicana de Pintura. En 1948, ya en México José Moreno Villa publicó el libro *Lo mexicano en las artes plásticas*, editado por el Colegio de México, donde quiso generar una clasificación del arte mexicano desde el siglo XVI hasta el siglo XX. Sobre la pintura de su tiempo, el

²⁸¹ Alberti, Rafael. “Los Salvadores De España” (ensaladilla en un cuadro) 1936. En: *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 485-86, noviembre-diciembre 1990, pp. 19. Introducción de Robert Marrast.

Modigliani, Soutine,
Rivera, Marevna,
Voločine, Ehreburg,
Picasso, Max Jacob en la
Rue de la Gaieté en
Montparnasse.
Autora: Marevna.



propio Moreno Villa era consciente de que la Escuela Mexicana de Pintura tenía sus raíces en la Revolución Mexicana y dividió a este movimiento pictórico en dos momentos: el primero relacionado con el tiempo de guerra y los primeros años de la posrevolución y el segundo sería el periodo de la paz, sin dejar de lado que México seguía en busca de cumplir los postulados revolucionarios planteados en la constitución de 1917. A decir del artista español estos momentos marcaban de forma distinta a cada uno de los artistas mexicanos, “se ha resquebrajado la unidad, aquella que inflamó a los primeros. Y resulta, al parecer, que la ‘Escuela Mexicana’ deja de serlo a los pocos años de nacer”²⁸². El pintor *transterrado* señaló como las cabezas más visibles del movimiento a Diego Rivera, Dr. Atl, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros, estos artistas “tuvieron conciencia de que con ellos empezaba la pintura mexicana; que todo lo anterior había sido un débil remedo de lo europeo, un arte colonial”²⁸³. A pesar de que las palabras de Moreno Villa no fueron bien recibidas por los muralistas lo cierto es que durante la etapa posrevolucionaria mexicana se generaron varios otros grupos artísticos con su muy particular visión del arte que no era necesariamente compartida por los

²⁸² Moreno Villa, José. *Lo mexicano en las artes plásticas*, México. El Colegio de México, 1948, p. 50.

²⁸³ Ibidem. En carta de Manuel Rodríguez Lozano escrita a Edmundo O’Gorman, comenta sobre la Escuela Mexicana: “existe hoy una escuela de pintura mexicana, a la par que la escuela italiana, española, flamenca, francesa, etc. Constituimos una entidad con fisonomía propia y hemos tenido la satisfacción de que el reconocimiento de esta existencia no nos haya sido otorgado por los nuestros, sino por el extranjero. Esa independencia consumada por la pintura mexicana ha sido posible por el amor de los pintores hacia México y por la autenticidad con que hemos trabajado”. Arturo Casado Navarro, “La crítica pro y contra de la escuela mexicana,” en *Historia del arte mexicano*, vol. 13, México, Secretaría de Educación Pública, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1986, p. 1879.

muralistas. Esta suerte de *establishment* de la pintura México generada por los muralistas obtuvo como respuesta una suerte de “Vanguardias” mexicanas que se alejaban totalmente de la visión de la Escuela Mexicana de Pintura y voltearon la mirada a lo que se venía haciendo en Europa en materia de arte. Aunque algunos artistas buscaron seguir los pasos de Siqueiros, Rivera y Orozco, al profundizar en las nuevas tendencias del nacionalismo, hubo otros creadores como Rufino Tamayo, Carlos Mérida (guatemalteco pero con trabajo desarrollado en México), Roberto Montenegro, Agustín Lazo, Antonio Ruiz “El Corcito”, Carlos Orozco Romero, Julio Castellanos, Alfonso Michel, Jesús Guerrero Galván y María Izquierdo que viajaron a Estados Unidos y Europa para buscar adentrarse en otro tipo de corrientes artísticas.

Aunque hubo muchas agrupaciones artísticas posrevolucionarias me ocuparé solamente de detallar dos de estos movimientos debido a sus características comunes. Por un lado, los Estridentistas, cuyo manifiesto aparece en diciembre de 1921 y con un claro sentido urbano y contrario al muralismo mexicano; por el otro los Contemporáneos, escritores y artistas agrupados en la revista del mismo nombre cuya primera edición data de 1928 y que tenían un afán modernizador de la cultura mexicana. Su periodo de mayor actividad fue entre ese año y 1940. Si bien ellos se consideraban como grupos contrarios (al menos los segundos renegaban de los primeros) los unía una visión más universal del arte alejada de los lineamientos establecidos por la Escuela Mexicana de Pintura, su espíritu vanguardista estaba íntimamente ligado al espacio urbano contrario a la visión campirana de la literatura de la novela posrevolucionaria y el ambiente plasmado en los murales. Si atendemos a los conceptos propuestos más arriba por Claude S. Fischer, este urbanismo manifiesto y su espíritu renovador ubicarían a ambos grupos dentro de la subcultura de una época debido a que no seguía a los lineamientos estéticos e ideológicos de la Revolución Mexicana. Fue éste el ambiente intelectual que encontraron los *transterrados* a su llegada a México y en parte el motivo por el cual el exilio español en su conjunto encontró oposición. A continuación describiré algunos de los grupos de mayor notoriedad que no compartían los lineamientos de la Escuela Mexicana de Pintura.

Las Vanguardias en México

La idea de Vanguardia artística en México tuvo su origen, de manera irónica, en las experiencias cosechadas en Europa por los miembros de la Escuela Mexicana de Pintura y su contacto con otros grupos subculturales que se reunían en lugares determinados. Tal vez el antecedente

te más destacado de la participación de un artista mexicano con un grupo subcultural sea un caso del que hablé con anterioridad, el de Diego Rivera quien, durante su periplo parisino, tuvo contacto con muchos de los más importantes creadores del siglo XX como Pablo Picasso, Georges Braque, Guillaume Apollinaire, y Amadeo Modigliani, entre muchos otros miembros de la bohemia parisina de los llamados *Années Folles* (años locos), además de destacados escritores de otros lados del mundo como Alfonso Reyes, Ramón Gómez de la Serna y Ramón María del Valle-Inclán quienes solían reunirse en el bar conocido como *Lapin Agile*. Rivera investigó las posibilidades creativas del cubo-futurismo y, a decir del investigador Oliver Debroise, creó una suerte de cubismo riverino, experimentación pictórica que le llevó a enfrentarse con Pablo Picasso y otros intelectuales hasta derivar en el episodio conocido como *l'affaire Rivera* (un pleito con panfletos, insultos y moquetes protagonizado por Pierre Reverdy y Diego), lo que terminaría el abandono de París y del cubismo por parte de Rivera en medio de injurias, boicots y calificativos de farsante, y del desprecio hacia sus obras cubistas y hacia sus pretensiones de haber querido contarse entre los fundadores del cubismo y maestro con sus propias aportaciones y tendencias.²⁸⁴ Este pleito entre Rivera y Picasso rendiría sus frutos más tarde después de la Guerra Civil española ya que ambos pintores mantendrían una relación epistolar en la cual pedirían apoyo uno al otro a los pintores emigrados de la España republicana.

Si bien los artistas emergidos de Montparnasse nunca se identificaron como grupo bajo un manifiesto que los unificara, sí hubo algunos postulados artísticos que emergieron de dichas asociaciones como el manifiesto del movimiento *Nosotros, los metafísicos* de Giorgio De Chirico y Carlo Carrá (1919), el Manifiesto surrealista de André Breton (1924) o el de los artistas chilenos asociados bajo el nombre de Grupo “Montparnasse”. Diego Rivera no fue el único artista mexicano que experimentó con las corrientes de vanguardia puestas en boga en Europa. Pintores como Joaquín Clausell, Saturnino Herrán o Santos Balmori también internalizaron las vanguardias artísticas europeas y las incorporaron en su lenguaje personal, reinterpretando su propia poética creativa y su relación con la realidad nacional.

²⁸⁴ Debroise, Olivier. *Diego de Montparnasse. Iconografía en blanco y negro*. Serie Vida y pensamiento de México, FCE. México, 1979. 136 pp.

Los Estridentistas, la primera Vanguardia mexicana

En un capítulo anterior mencioné que en la Ciudad de México el 31 de diciembre de 1921²⁸⁵ surge un manifiesto histórico para el arte mexicano que pondría en el escenario artístico tal vez la única vanguardia de carácter nacional: El Estridentismo, el documento lo firmaba un grupo de artistas encabezados por Manuel Maples Arce: poeta, escritor, abogado y diplomático (representante de México ante Francia Panamá, Chile, Colombia, Japón, Canadá, Noruega, Líbano y Pakistán). El grupo lo completaban Luis Quintanilla, Germán List Arzubide, Arqueles Vela, M.N. Lira, Mendoza Salazar, Molina y Salvador Gallardo. En él se hablaba de la función espiritual del arte: “Toda técnica de arte, está destinada a llenar una función espiritual en un momento determinado.”²⁸⁶ Pero sobre todo buscan una reivindicación por las formas nuevas del arte mexicano. El Estridentismo es señalado por autores, como Luis Mario Schneider, como una de las primeras vanguardias en América Latina. “Schneider fue el primero en llamar la atención sobre la vanguardia Estridentista como un sistema de alternativas para el combate imaginario de la cultura”:²⁸⁷

“El movimiento estridentista es, sin lugar a dudas el primer movimiento literario mexicano que en este siglo introduce algo novedoso. Si bien no se puede afirmar lo mismo con respecto a otras corrientes de vanguardia con las que coincide, pues son demasiado evidentes las influencias del futurismo, del unanimismo, del dadaísmo, del creacionismo y del ultraísmo, sólo el relativismo de la primera época estridentista–, en el momento en que se adopta la ideología social de la Revolución Mexicana y la incorpora a su literatura, el movimiento adquiere solidez, organización y de alguna manera se separa del resto de la vanguardia nacional.”²⁸⁸

²⁸⁵ Aunque un segundo ejemplar del manifiesto aparece en la ciudad de Puebla con fecha del 1 de enero de 1923.

²⁸⁶ Segundo postulado del Manifiesto estridentista.

²⁸⁷ Stanton, Anthony y Renato González Mello. “El relato y el arte experimental”. *Vanguardia en México 1915-1950*. Ed. CONACULTA. 2013.

²⁸⁸ Schneider, Luis Mario. *El estridentismo o una literatura de la estrategia*. México. INBA, 1970.

Si bien el Manifiesto reconocía lo urbano, como elemento de modernidad, esto no era una visión exclusiva de los Estridentistas. Otros movimientos, como el de Los Contemporáneos, se vinculaba también a las corrientes vanguardistas europeas, pero con un enfoque de crítica al eurocentrismo.

“VII. Ya nada de creacionismo, dadaísmo, paroxismo, expresionismo, sintetismo, imaginismo, suprematismo, cubismo, orfismo, etcétera, etcétera, de “ismos” más o menos terizados y eficientes. Hagamos una síntesis quinta-esencial y depuradora de todas las tendencias florecidas en el plano máximo de nuestra moderna exaltación iluminada y epatante, no por un falso deseo conciliatorio, –sincretismo,– sino por una rigurosa convicción estética y de urgencia espiritual. No se trata de reunir medios prismales, básicamente antisísmicos, para hacerlos fermentar, equivocadamente, en vasos de etiqueta fraternal, sino tendencias insíticamente orgánicas, de fácil adaptación recíproca, que resolviendo todas ecuaciones del actual problema técnico, tan sinuoso y complicado, ilumine nuestro deseo maravilloso de totalizar las emociones interiores y sugerencias sensoriales en forma multánime y poliédrica.”²⁸⁹

Para los Estridentistas todos los espacios son urbanos. El habitante de la urbe moderna se ve sometido a la presión implacable del tiempo, un tiempo cuya percepción es inseparable de la vertiginosa velocidad a la que ocurre todo. A decir de German List Arzubide, “El Estridentismo se llamó así por el ruido que levantó a su derredor. ¿Qué fue lo conseguido? Sacudir el ambiente. Si hoy no se admiten dioses literarios, fue nuestra irreverencia la que los arrojó de los altares”²⁹⁰. Ellos mismos, al igual que sus pares europeos, gozan de un espacio real de reunión que también vive en sus textos, el Café de Nadie, mítico lugar real e interpretado a través de los textos de Manuel Maples Arce o de las pinturas de Ramón Alva de la Canal.

“Los Estridentistas, como la mayoría de los vanguardistas, participan de la “modernolatría” y de la cotidianidad urbana; registran el ritmo de las grandes ciudades, el dinamismo de la vida moderna, enaltecen los aparatos mecánicos y cantan

²⁸⁹ Manifiesto estridentista.

²⁹⁰ *Actual*- No. 1. Hoja de vanguardia. Comprimido estridentista de Manuel Maples Arce.

a los obreros y a las fábricas. De ahí que no haya resultado difícil reconocer en ellos la influencia de autores extranjeros como Apollinaire, Max Jacob, Tzara, del cubismo y del futurismo.”²⁹¹

El Café de Nadie es uno de los pocos lugares en la Ciudad de México dedicados exclusivamente para el ocio que sí fue asociado de lleno a un movimiento artístico determinado, incluso Arqueles Vela le dedicaría una novela corta donde describe minuciosamente el ambiente bohemio e intelectual del lugar y da una lista de los visitantes asiduos y hasta del menú que degustaban. Sobre su ubicación se destaca inicialmente en la Colonia Roma, en el mercado del El Parián de la Avenida Jalisco (hoy Álvaro Obregón), aunque hay quien lo asocia con la ciudad de Xalapa, Veracruz, debido a que el grupo Estridentista tenía una gran actividad ahí. Además de las reuniones del grupo, en el Café de Nadie nacieron las revistas: *Ser*, *Irradiador*, y *Horizonte*. Los Estridentistas fueron el primer grupo artístico en México en hablar de una nueva sensorialidad urbana, de ahí su nombre, de “estridencia”, pero esta referencia al ruido habla también de la capacidad de ser transgresores ante el orden establecido, concretamente ante el *establishment* artístico que el muralismo representaba

Los Contemporáneos

Otro de los grupos mencionados en esta investigación que se podría considerar como “vanguardistas” en el escenario artístico de inicios del siglo XX en México son los llamados “contemporáneos”. Si bien no eran pintores o artistas plásticos en su totalidad, el grupo surge del conjunto de filósofos, pintores, escultores y escritores de que se rodeó el escritor y político José Vasconcelos a su paso por la Secretaría de Educación Pública. El grupo tomó el nombre de la revista *Contemporáneos*, encargada de difundir muchas de las innovaciones del arte y la cultura en la sociedad mexicana, estaban cobijados bajo el mecenazgo de Antonieta Rivas Mercado y eran contrarios a los Estridentistas en su concepción del mundo artístico. Sus miembros más destacados eran los poetas y escritores José Gorostiza,

²⁹¹ Mora, Carmen. “Notas sobre el café de Nadie de Arqueles Vela” en: *Anales de literatura hispanoamericana*. No. 26 II. Servicio de publicaciones UCM. Madrid 1997. P 249.

Xavier Villaurrutia, Carlos Pellicer, Bernardo Ortiz de Montellano, Salvador Novo, Gilberto Owen, Jorge Cuesta y Jaime Torres Bodet; y los pintores Roberto Montenegro y Manuel Rodríguez Lozano. A este grupo lo caracterizó su preocupación exclusivamente literaria y su acercamiento a las letras modernas de esa época, principalmente las letras francesas del grupo de la *Nouvelle Revue Française*. Otros de sus intereses era la poesía de la Generación del 27 y las propuestas estéticas de la “Revista de Occidente”, particularmente por la influencia de Alfonso Reyes.

Si bien el grupo no publicó nunca un manifiesto como tal, a principios de 1928, antes de la presentación de la revista *Contemporáneos*, Torres Bodet presentó su libro *Contemporáneos: Notas de crítica*. En mayo de ese mismo año, apareció la *Antología de la Poesía Mexicana Moderna*, publicada bajo el sello *Contemporáneos* y de autoría de Jorge Cuesta. Estos dos libros serían tomados por la prensa mexicana como el manifiesto del grupo y una expresión de quienes eran sus miembros.

“Al grupo de *Contemporáneos* se le acusó de extranjerizante, de exquisito, de afrancesado, pero gracias a ellos por primera vez en México transitaban autores como James Joyce, André Gide, Marcel Proust, Jean Cocteau, Eugene O’Neill o Charles Vildrac. El objetivo principal fue poner a México en circulación con lo universal, con lo actual, con lo novedoso, pues nuestro país no podía seguir ajeno a los movimientos innovadores que se estaban gestando a finales de la década de los veinte, baste señalar el caso de Buenos Aires, con Victoria Ocampo y la revista *Sur*; Madrid, con la Generación del 27 y la *Revista de Occidente*; Londres, con Virginia Woolf y el Círculo de Bloomsbury y París, con el naciente Surrealismo.”²⁹²

En cuanto a sus intereses en las artes plásticas se dieron a la promoción de pintores como Rufino Tamayo, Julio Castellanos, Miguel Covarrubias, Manuel Rodríguez Lozano, María Izquierdo, Agustín Lazo, Carlos Mérida y Carlos Orozco Romero. En ellos encontraban una renuncia a las propuestas monumentales de la pintura mural y una apuesta “por volver a un arte menos ambicioso y más limitado e intenso”²⁹³. A decir de Salvador Elizondo:

²⁹² Acosta Gamas, Tayde. “Los 85 años de los contemporáneos”, en *Siempre! presencia de México*. 22 de octubre de 2013.

²⁹³ Martínez, José Luis. “El momento literario de los contemporáneos” en *Letras libres*. Marzo, 2000. México. P. 60.

“El movimiento de “los contemporáneos” representa, en grados muy diversos según la personalidad de sus exponentes, en términos generales, la influencia que habiendo partido de Francia casi simultáneamente, estarían destinadas a no encontrarse más que en un punto situado en el infinito: la poesía pura y el surrealismo. Con el surrealismo culminan las posibilidades de la “imagen poética”, es decir las posibilidades que la poesía tiene de estimular la producción de cosas visibles con los ojos cerrados; en la poesía pura culmina la posibilidad de producir cosas “pensables” por medio de la poesía. La poesía pura es el punto más alto, final de la poesía de la inteligencia, como el surrealismo lo es de la sensación.”²⁹⁴

El periodo de mayor actividad de los Contemporáneos fue entre 1927 y 1940. A pesar de que algunos de ellos fueron funcionarios públicos no contaron con ningún tipo de apoyo del gobierno para la realización su trabajo intelectual. Algunos de ellos, como el caso de Salvador Novo, incursionó en el periodismo y en la publicidad. Se les considera herederos naturales de la generación del Ateneo de la Juventud formada a principios del siglo XX, “los Contemporáneos aprendieron la sobriedad, la entrega apasionada a su vocación literaria, la búsqueda de la perfección formal y el rigor y la vocación universal del conocimiento. Como los ateneístas, fueron la otra generación excepcional en las letras mexicanas que creó obras maestras que son nuestro orgullo”²⁹⁵. Llama poderosamente la atención que, a pesar de su visión “europeizante” del arte, los Contemporáneos fueran uno de los grupos que más se opuso a la llegada del exilio español a México y quienes criticaron las puertas que se abrieron a los intelectuales y artistas simpatizantes de la República Española, particularmente su inserción en la vida académica del país y se opusieron rotundamente a la creación de la institución conocida como Casa de España.

294

Elizondo, Salvador. Introducción a la antología *Museo Poético*. UNAM. 1974.

295

Martínez, José Luis. Op cit. p. 62.

La geografía de los autores transterrados

Retomaré el término de “transterrado”²⁹⁶ acuñado por José Gaos para tratar de entender el ámbito artístico al que se enfrentaron los pintores exiliados de España a su llegada a México. Si bien lo que Gaos afirma es cierto en cuanto a que el lenguaje y las similitudes culturales entre España y México pudieron haber facilitado el trabajo y la continuidad artística de los pintores lo cierto que es hubo varios elementos que jugaron en contra de los mismos, el primero de ellos fue la cerrazón de los miembros de la Escuela Mexicana de Pintura a que los artistas españoles fueran exhibidos en espacios que, a decir de ellos, eran exclusivos de los pintores mexicanos y el segundo la oposición a su presencia de otros grupos artísticos antes mencionados.

Los pintores *transterrados* y muchos de los miembros del exilio español se movieron en una geografía de la Ciudad de México delimitada por las colonias Roma, Juárez y Centro, esto lo podemos saber por los espacios que fueron parte del ejercicio político y diplomático del gobierno republicano en el exilio y, por otro lado, gracias a los testimonios que ellos mismos dejaron.

En 1938, por una iniciativa de Daniel Cosío Villegas y Alfonso Reyes se fundó la Casa de España (antecedente del Colegio de México) en la esquina del Parque Río de Janeiro y la calle Durango en la Colonia Roma. Dos años más tarde en 1940 al convertirse en el Colegio de México se mudaría al número 125 de Guanajuato en la misma Colonia Roma justo enfrente del parque Luis Cabrera. José Moreno Villa fue uno de los primeros integrantes de la nómina del naciente instituto. Otra de las sedes importantes fue el edificio de la Junta de Cultura Española en el número 80 de la calle Dinamarca 80 en la Colonia Juárez, donde se llevaría a cabo la primera exposición de “Pintura del exilio” el 16 de marzo de 1940 en el cual participarían varios de los pintores *transterrados*, entre ellos Miguel Prieto y José Moreno Villa. La sede de la Junta de Cultura Española se encontraba originalmente establecida en París en 1939 pero debido a la Segunda Guerra Mundial, tuvo que trasladarse a nuestro país. La relevancia de esta exposición es que se da apenas a cuatro meses de la llegada de los artistas a territorio mexicano. Otro de los edificios emblemáticos es la embajada del gobierno republi-

²⁹⁶ A decir del filósofo José Gaos los españoles encuentran en México una continuidad lingüística y en gran parte cultural, lo cual les permite proseguir y ampliar sus obras realizadas en España. México se constituye en la ‘extensión’ y el ‘destino’ de la patria misma, para denominarse empatriados. Página electrónica del Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, de la UNAM (sin autor). <http://www.cialc.unam.mx/pensamientoycultura/biblioteca%20virtual/diccionario/transterrados.htm>

cano en el exilio, México fue el único país que mantuvo relaciones diplomáticas con la España republicana, ubicado en la calle de Londres número 7 de la misma Colonia Juárez.

En el caso de las galerías y espacios de arte estaban la Galería de Arte Mexicano, propiedad de Inés Amor, que estaba en la calle de Milán 18, también en la Colonia Juárez, la Galería de Arte y Decoración, en la Colonia Centro (Venustiano Carranza 30), el Salón 1941 (también dependiente de la Galería de Arte y Decoración), la galería de arte de la Librería de Cristal ubicada sobre la Alameda Central (hoy desaparecida)²⁹⁷ y el Palacio de Bellas Artes donde Miguel Prieto realizara exposiciones individuales, en esta institución, Instituto de Bellas Artes, el artista manchego trabajaría a la postre como director de publicaciones.

Sobre los lugares de residencia de estos dos pintores, José Moreno Villa se alojó durante sus primeros días en un estudio en casa de la familia Martínez del Río, ubicada en la calle de Londres y Miguel Prieto se instaló con su familia en la calle de Río Elba muy cercano al céntrico Paseo de la Reforma. No es de extrañarse estas ubicaciones dadas dos condiciones: primero, el tamaño de la Ciudad de México en los años 40 y; segundo, los lugares de trabajo de ambos. Mientras que Miguel Prieto tenía sus oficinas en el Palacio de Bellas Artes, en el centro, Moreno Villa trabaja en la Colonia Roma. La geografía también era idónea para la ubicación de las galerías antes mencionadas y también estaban muy cerca de las sedes del gobierno republicano. Además, a mediados de los años 50, ambos serían colaboradores con del suplemento cultural “México en la cultura” del diario *Novedades*, en la calle de Bucareli.

Las galerías de la Ciudad de México

La llegada de los pintores españoles a territorio mexicano supuso una buena noticia para los galeristas nacionales. La antes mencionada primera exposición en la sede de la Junta de Cultura Española incluyó una muestra monográfica de la obra de Pablo Picasso, la mayor que se había realizado en el país hasta el momento, este hecho daba cierta legitimidad a la calidad de los pintores recién llegados. En un texto publicado en *Romance* el pintor Roberto Fernández

²⁹⁷ La Librería de Cristal era propiedad de la editorial Edición y Distribución Iberoamericana de Publicación (Ediapsa), creadora de la revista *Romance*. Revista popular hispanoamericana, primera revista cultural del exilio español en México. Miguel Prieto fue secretario de redacción de dicha publicación. Sus oficinas estaban ubicadas en la calle de Juárez 95, muy cerca del Palacio de Bellas Artes.

Balbuena destacó la presencia de los pintores españoles en México presentes en la muestra, afirmaba que ellos tenían en su obra “el espíritu de la tradición de la pintura española” llevándolos a comparar incluso con pintores tan destacados como Goya, Ribera o Velázquez²⁹⁸. Sin duda esta exposición motivó el interés de los galeristas, además de que varios de ellos ya habían expuesto su obra en importantes eventos en España y Francia.

La decisión de algunos galeristas por exhibir la obra de los pintores transterrados obtuvo reacciones diversas. Cuando la galerista Inés Amor propuso hacer una exposición mancomunada entre españoles y mexicanos en la Galería de Arte Mexicano se encontró con la oposición de Diego Rivera quien se escudaba bajo el argumento de que ese espacio estaba dedicado exclusivamente a pintores mexicanos:

“Años después Diego aún peleaba porque no fuera más que de arte mexicano. Cuando en los años de 1939 y 1940 llegaron a México los exiliados españoles, él no quería que sus obras fueran exhibidas en la Galería, pero me le opuse rotundamente. Me acordaba de la Escuela de París y me daba cuenta de que lo que importaba es el arraigo del pintor y no su origen”²⁹⁹.

Esta actitud por parte de los artistas mexicanos haría que los españoles actuaran en bloque, a decir de Jorge Alberto Manrique: “ante la cerrazón de la escuela —mexicana— y las dificultades de adaptarse a los peculiares modos mexicanos, los artistas exiliados establecieron una especie de club privado, muy estrechamente relacionado entre sí, pero alejado del ambiente mexicano”³⁰⁰. Contraria a Diego Rivera, la pintora María Izquierdo celebraba la intención otra de las galerías del momento, la Galería de Arte y Decoración, por exhibir pintores extranjeros:

“Pero es justo agregar que el señor Méndez (Eduardo R. Méndez, propietario de la galería) está realizando con su galería una labor digna de elogio si se tiene en cuenta

²⁹⁸ “Pintura en el destierro: (Salón de la Junta de Cultura Española en México. Dinamarca 80).” *Romance: Revista popular hispanoamericana* (Ciudad de México) 1, no.5 (abril1940). p. 12.

²⁹⁹ Manrique, Jorge Alberto y Teresa del Conde, *Una mujer en el arte mexicano. Memorias de Inés Amor*, México, UNAM, 1987, p. 23.

³⁰⁰ Manrique, Jorge Alberto, “Otra cara del arte mexicano,” en *Modernidad y modernización en el arte mexicano 1920-1960*, México, INBA-CONACULTA, 1991, p. 40.

que allanar el camino a los artistas extranjeros para exhibir en México sus pinturas, esculturas o grabados, de cualquier modo es loable y benéfico para el país”³⁰¹.

Las galerías se convirtieron no sólo en un foro de exhibición para los *transterrados* sino también fueron un importante lugar de intercambio intelectual y artístico. José Moreno Villa en su *Cornucopia de México* se refiere a Inés Amor como “esa mexicana inteligente y activa” y cuenta que ella fue uno de los artífices para que conociera los secretos de la Ciudad de México como el Mercado de la Merced. A su vez la galerista recuerda al malagueño en sus memorias cuando, durante una exposición sobre la obra de Rufino Tamayo en la Galería de Arte Mexicano, los elogios a la obra del oaxaqueño fueron tan grandes que llamaron la atención de David Alfaro Siqueiros, ahí presente. “Tamayo será grande, gran mexicano, y los merolicos nacionales se quedarán en el futuro como Mexican curious, a la altura de los guaraches y los barros de Tlaquepaque”³⁰². En ese mismo evento ocurrió un episodio que daría clara cuenta de la animadversión que existía entre Moreno Villa y David Alfaro Siqueiros, según lo relata en sus memorias Inés Amor:

“A la hora que estaba más llena la galería, Moreno Villa llamó la atención con palmas y empezó a leer desde la escalera su elogio a Tamayo: ‘¡Voto por Tamayo!’ Yo, con un ojo al gato y otro al garabato, vi con desmayo entrar a David, justo en el momento en que se hablaba de las pistolas. Me quedé fría esperando lo que iba a acontecer. Moreno descendió y se puso a charlar con los asistentes, obviamente dándole la espalda a Siqueiros, que se había aproximado a él. David lo tocó en el hombro y le dijo... ‘Moreno ¿Por qué no me saludas?’ ‘Porque no saludo asesinos, contestó Moreno Villa’”³⁰³.

Moreno Villa cultivó diversas amistades en múltiples eventos culturales, banquetes y en encuentros en restaurantes. Cada que conocía a un personaje que le impresionaba el pintor malagueño le realizaba un dibujo así hasta formar una pequeña galería que denominó “Amis-

³⁰¹ Izquierdo, María. “Arte: Las galerías de México y el Salón 1941.” *Hoy* (Ciudad de México), no.258 (enero 1942), p. 55.

³⁰² Página electrónica del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM.
<http://www.iifilologicas.unam.mx/mirada-libro/MorenVill3.html>

³⁰³ Manrique, Jorge Alberto y Teresa del Conde, *Una mujer en el arte mexicano. Memorias de Inés Amor*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1987 p. 57

tades literarias mexicanas y extranjeras”³⁰⁴, en el aparece una lista de los intelectuales que conoció en México: Juan de la Cabada, Juan José Arreola, Octavio Paz, Alfonso Reyes, entre otros.

El restaurante Prendes

Como comenté en un capítulo anterior, cuando llegó a México a José Moreno Villa fue recibido por el diplomático mexicano Genaro Estrada, a quien conoció durante su estancia en Estados Unidos, él lo puso en contacto con los editores de la revista *Hoy*, que fue la primera publicación que hablaría del intelectual español en territorio mexicano haciendo un relato crítico biográfico de su obra escrito por el propio Estrada. Al llegar a la estación del tren lo recibieron unas veinte personas (invitadas todas por Genaro Estrada) entre las que se encontraban personalidades de la política mexicana como el director del Banco de México, Luis Montes de Oca. El primer lugar donde lo llevó a cenar Estrada fue el restaurante “Prendes” (ubicado en ese entonces en el número 10 de la calle 16 de septiembre), cercano al palacio de Bellas Artes. El Prendes fue fundado en 1892 por los hermanos asturianos Rafael y Manuel Prendes y fue administrado durante décadas por la misma familia. Originalmente se encontraba en donde ahora está el Palacio de Bellas Artes, luego se trasladó al número 4 de la Calle 16 de septiembre y por último en esa ubicación en que Moreno Villa lo conoció. Entre sus comensales se encontraban lo mismo políticos o empresarios que artistas: Carlos Madrazo, Vicente Lombardo Toledano, Frida Kalho, Esperanza Iris, Dolores Olmedo, Fernando Benítez e incluso León Trotsky y hasta Emiliano Zapata y Francisco Villa por sólo mencionar a algunos personajes de la vida pública mexicana. Muchos de sus rostros estaban plasmados en los murales que pintaron Roberto Montenegro y Dr. Atl en el mismo restaurante.

“Aquí en el Prendes se arreglan asuntos de toda índole: políticos, rencillas o reconciliaciones amorosas, nuevos encuentros o sus derivados; negocios, cargos, grillas y demás asuntos propios de las relaciones humanas...”³⁰⁵

³⁰⁴ Moreno Villa, José “Amistades literarias mexicanas y extranjeras” en “México en la cultura”, *Novedades*. Ciudad de México 4 de febrero de 1951. pp. 4 y 5.

³⁰⁵ Siller, David. *Uno de estos días*. Plaza y Valdés. México, 2007. p. 44

Durante meses frecuentaron ese lugar y Moreno Villa pudo conocer ahí a algunos pintores mexicanos y miembros de la política y de la vida intelectual nacional. En esas mismas tertulias Genaro Estrada le comentó que intercambiaba cartas con Ramón Menéndez Pidal y Juan Ramón Jiménez con el objeto de traer “españoles eminentes” a México, esto con el fin de crear un organismo similar al Centro de Estudios Históricos de Madrid (hablaban de la Casa de España). “Vaya usted a ver a Montes de Oca, dele nombres de los que debemos llamar”³⁰⁶. Como dato curioso, durante una de esas reuniones en el Prendes José Moreno Villa se vuelve a encontrar con una antigua prometida, Jacinta, a quien le escribió un poema con el mismo nombre.

“Prendes era el mejor de los restaurantes; sus manjares eran de garantía y no caros. Estaba lleno de turistas yanquis, de ricos mexicanos y de gente conocida en los medios del arte y la literatura. Allí conocí al Dr. Atl, muy musolinesco por entonces. Allí me tropecé con la gringa llamada por mí Jacinta *la pelirroja*, mi amor de diez años antes”³⁰⁷.

Después de esa reunión José Moreno Villa comenzaría sus publicaciones periódicas en *Hoy* donde le pagaban cuarenta pesos por artículos breves sobre crítica literaria y artística de tres o cuatro cuartillas. Ahí mismo también publicó sus primeros poemas y algunas colaboraciones gráficas, todo esto bajo el título de su columna “¿Será esto así?”. Las colaboraciones no durarían mucho ya que cinco meses más tarde moría Genaro Estrada, su amigo del alma y una de las piezas clave de su introducción en las redes intelectuales mexicanas. Sin el apoyo inicial de Estrada el director de *Hoy* comenzó a retrasar las colaboraciones del español. El propio Moreno Villa se quejó en su momento de su mala suerte con los periódicos mexicanos, incluso con los que simpatizaban con los escritores republicanos españoles como el oficialista *El Nacional* o *El Popular*.

³⁰⁶ Luis Montes de Oca en ese momento era el director del Banco de México, sin embargo había sido cónsul en varios países europeos. Moreno Villa, José. *Memorias*. Colegio de México, 2011. p. 214.

³⁰⁷ Moreno Villa, José. *Cornucopia de México y Nueva cornucopia mexicana*. FCE. México. 1985. p. 287.

Miguel Prieto y Bellas Artes

No hay muchos vestigios sobre los espacios de ocio de Miguel Prieto salvo aquellas reuniones en Madrid, en la Cervecería de Correos, al lado de Neruda y García Lorca. Esto es probable al origen poco festivo del manchego, un hombre de campo con una vocación por el trabajo, a que haya llegado a México ya con una familia formada y a su espíritu de miliciano combatiente en el que los planos de la entrega y la solidaridad estaban siempre de manifiesto. Otra de las razones es su breve vida, Prieto murió de cáncer apenas cumplidos los 48 años de edad. Sin embargo, su legado en nuestro país es muy grande ya que, además de las citadas exposiciones de su obra está también su legado como tipógrafo y maquetador en *Romance*, UNAM, Bellas Artes y “México en la Cultura”, por mencionar algunos de sus trabajos más notables. Desde la perspectiva de la construcción de redes a través de sus espacios de ocio o de trabajo, de esta lista destacaría su trabajo en Bellas Artes, no sólo por su calidad, sino porque esto le permitió entrar en contacto con muchos artistas e intelectuales de su tiempo y generar alianzas que serían determinantes para los artistas *transterrados*.

El 9 de septiembre de 1948 el pintor Fernando Gamboa, jefe del Departamento de Artes Plásticas del Instituto Nacional de Bellas Artes, le otorgó a Miguel Prieto el cargo de Jefe de la Oficina de Ediciones de Bellas Artes, una oficina de reciente creación. Como ya dijimos, Prieto había conocido a Gamboa en 1937 en Valencia durante el II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas y se reencontró con él dos años después, en 1939, en Francia cuando Gamboa fue comisionado por el embajador mexicano en Francia Narciso Bassols para planificar la vida de los intelectuales españoles para su futuro exilio en México debido a que Miguel Prieto había sido exiliado en ese país y buscaba llegar, a como diera lugar, a territorio mexicano. Dicho encargo incluía la responsabilidad sobre la prensa y propaganda del Instituto. En esta misión también lo acompañaría como asistente Vicente Rojo quien llegó a Prieto, como ya he dicho antes, por recomendación del escritor Federico Álvarez. “Así estuve al lado de Prieto durante seis años, primero como su aprendiz, después como su asistente y, cuando su dolorosa enfermedad, como un sustituto”³⁰⁸. Ya he mencionado que el joven pintor catalán habría colaborado con Prieto en la elaboración del mural del observatorio de astrofísica de la UNAM en Tonantzintla en Puebla.

³⁰⁸ Rojo, Vicente. Diario abierto. ERA. El Colegio Nacional. Universidad de Nuevo León. 2013. p. 51-52

Para ese entonces Miguel Prieto ya llevaba en México casi diez años y no era un desconocido en la escena artística nacional. A los pocos meses de su llegada ya era el maquetador gráfico de la revista *Romance* y había participado en la exposición de “Pintores del Exilio” de la Junta de Cultura Española, también había tenido dos exposiciones individuales en la Galería de Arte y Decoración en los años de 1941 y 1944. Sin embargo el trabajo en Bellas Artes le abrió las puertas ante una enorme cantidad de contactos artísticos tanto nacionales como internacionales y lo colocó en una posición de privilegio desde la cual pudo también ubicarse en otros escenarios laborales como la UNAM o el suplemento “México en la cultura” donde pudo ser plataforma y escenario de participación para muchos intelectuales y artistas *transterrados* como lo sería también para la participación de los jóvenes pintores mexicanos o europeos contrarios a los lineamientos de la Escuela Mexicana de Pintura. Tal sería la importancia de las plumas del exilio en “México en la cultura” que el propio Benítez llegó a considerar que los refugiados dieron al suplemento una base importante. La investigadora catalana Teresa Ferriz Roure ha llegado a contabilizar más de dos mil artículos escritos por *transterrados* en las páginas de “México en la cultura”, lo que significaría casi la séptima parte del total de los textos aparecidos en los 665 números que Fernando Benítez dirigió, por lo que el análisis del ámbito del suplemento cultural del diario *Novedades* y su importancia para los *transterrados* merece un capítulo aparte.

Durante su periodo al frente de la oficina de publicaciones de Bellas Artes, Miguel Prieto realizó carteles, campañas publicitarias, cédulas, programas de mano, catálogos, invitaciones, libros, y hasta llegaría a diseñar vestuarios y escenografías para obras de teatro, lo que conforma un acervo de decenas de piezas de diseño gráfico al servicio de las exposiciones y actividades del Instituto. También hizo trabajos para los pintores más connotados de la plástica mexicana como Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco, Rufino Tamayo, Dr. Atl; para músicos como Carlos Chávez o José Pablo Moncayo; homenajes a escritores como Xavier Villaurrutia o bailarines como José Limón. Sin embargo, de todas estas colaboraciones con artistas mexicanos la más notable es el paquete de diseño realizado para conmemorar los 50 años de vida artística de Diego Rivera, que incluiría piezas de exposición, invitaciones y un catálogo monográfico del artista guanajuatense. Esto hablaría de un trabajo muy cercano de Rivera con el pintor manchego en el cual se podría presumir que las diferencias manifestadas años antes habrían quedado zanjadas. Pero de toda la obra gráfica realizada por Miguel Prieto en Bellas Artes la que más se destaca es el *Canto General*, de Pablo Neruda.

El *Canto General* significó para Miguel Prieto no sólo la oportunidad de trabajar uno de los proyectos más importantes de su carrera al lado de los grandes muralistas mexicanos, sino que fue su reencuentro con un amigo del pasado como Pablo Neruda quien desde 1940 era cónsul general de Chile en México.

“La formidable primera edición del Canto general no puede explicarse sin las amistades que Neruda hizo entonces (Siqueiros y Rivera, por ejemplo) o las que reencontró aquí (como Miguel Prieto, aquel pintor amigo de Lorca, exiliado en México luego de la Guerra Civil).”³⁰⁹

El *Canto General* fue editado en 1950 y producido en los Talleres Gráficos de la Nación. Además de la trascendencia del décimo poemario de Pablo Neruda la edición contó con la colaboración de Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros como ilustradores. No sería esta la primera colaboración entre el poeta chileno y el pintor transterrado en esta nueva etapa mexicana. Ya antes Miguel Prieto había realizado una edición privada del *Canto General del Chile* de tan sólo 100 ejemplares en 1943, como una forma de “regalo” para su antiguo compañero de lucha. Neruda volvió a México en 1949 para participar en el Congreso Latinoamericano de Partidarios de la Paz y de esta visita surgió el proyecto de la nueva edición en la que Miguel Prieto fungió como director tipográfico de la obra, en lo que muchos consideran como la obra máxima en el trabajo tipográfico del artista manchego:

“Con esa sensualidad Prieto hizo el diseño tipográfico de Canto general, de Pablo Neruda, que armó a lo largo de quién puede saber cuántas horas y meses para que al cabo se imprimiera en marzo de 1950 Más de 15 mil versos desplegados a lo largo de más de 550 páginas, en las que todo es equilibrio, simetría, incitación a la lectura Es, sin duda, la obra mayor de Prieto, la mejor muestra de su capacidad para dar un carácter plástico a las letras”³¹⁰.

³⁰⁹ Inclán Cienfuegos, Luis Héctor. “Primera edición del Canto general, de Pablo Neruda” en *Testigos del pasado: 30 años del área de acervos históricos*. Coord. María Eugenia Ponce y María Isabel Martínez Ateca. Universidad Iberoamericana. México. 2014. p. 7.

³¹⁰ “Miguel Prieto: El arte de la letra”. Redacción. *Revista Proceso*. 2 de diciembre de 2007.

El tiraje de la obra constó de 500 ejemplares llamados “normales” realizados en papel Malinche (de fabricación mexicana) más otros cien realizados papeles Château y Manila (cincuenta y cincuenta respectivamente). De los primeros “normales”, 300 estuvieron firmado por el autor y los pintores. La obra se financió por un sistema de suscripción así que los suscriptores, doscientos en total, fueron mencionados en las últimas páginas de la obra a manera de agradecimiento. Entre los poseedores de la primera edición se encuentran los nombres de Lázaro Cárdenas, Fernando Benítez, Pablo Picasso, Paul Eluard, Dolores del Río, Carlos Pellicer y muchos otros, destacando entre las menciones a la “República Española” como un gesto del poeta a sus amigos *transterrados* en México³¹¹. Otro guiño a la España republicana se encuentra en el diseño del libro cuyas tapas son rojas y amarillas, como la bandera española, mientras que la invitación con la que se convocaba a la firma de ejemplares era de color morado, el mismo morado de la bandera de la República.

Sobre la edición de *Canto General* se ha dicho que no sólo es una de las obras cumbres de Miguel Prieto en cuanto a su labor tipográfica, sino que es una de las más importantes que se hayan realizado en nuestro país:

“Extremadamente sabia es la combinación de tipos. Martí Soler Vinyes dice al respecto que Miguel Prieto utiliza ‘Caslon para las cursivas en todos los títulos (mezclado con altas redondas Bodoni Bold), el Bodoni para capitulares, el título general de la obra y los poemas en cursivas (con algunas citas dentro de los poemas también compuestas en cursivas), el Cochin para los subtítulos y para casos como el texto del índice, la lista de suscriptores y el colofón, y el Century Book para el texto general de los poemas en redondas’. Combina el negro con el rojo de las capitulares Bodoni. Incluye una cinta de lectura, en tela roja”³¹².

Años después, en 1956 el mismo año de la muerte de Miguel Prieto, el propio Pablo Neruda escribiría su “Oda a la tipografía” dedicada al pintor manchego. Más allá de las precisiones

³¹¹ Inclán Cienfuegos, Luis Héctor. “Primera edición del Canto general, de Pablo Neruda” en *Testigos del pasado: 30 años del área de acervos históricos*. Coord. María Eugenia Ponce y María Isabel Martínez Ateca. Universidad Iberoamericana. México. 2014. p. 14.

³¹² Bonet, Juan Manuel. “Miguel Prieto: maestro tipógrafo” en *Miguel Prieto 1907-1956: la armonía y la furia*. Coords. Miguel Pedraza Polo y Patricia de la Puente, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Museo Nacional de Arte, Instituto Nacional de Bellas Artes, Embajada de España en México, 2007, p. 107.

y aciertos técnicos del trabajo tipográfico de Prieto, en este trabajo quedan de manifiesto su capacidad de conciliar talentos al servicio de una obra de la que estaría convencido tanto en su faceta como artista como en la de militante. *El Canto General* habría comenzado como el *Canto General de Chile*, pero le ocupó doce años al poeta escribir un poemario en el cual describiera la geografía y la lucha de los pueblos americanos. Para Miguel Prieto fue importante colaborar con esos ideales nacidos en el grupo teatral de La Tarumba más de diez años atrás, al lado de su amigo y colaborador chileno. Aunado a esto habría que mencionar también el esfuerzo por sumar la intervención de dos de los más importantes representantes de la Escuela Mexicana de Pintura: Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros quienes pintaron la primera y la segunda guarda respectivamente. Esta exitosa colaboración sería un antecedente de la contrabienal de México, la “Primera exposición conjunta de artistas plásticos mexicanos y españoles residentes en México”, realizada dos años más tarde el 12 de febrero de 1952 con la intención de contrarrestar las Bienales de Arte Hispanoamericano promovidas por Francisco Franco como una manera de legitimar su régimen a través del arte y, como ya he mencionado, en cuya sesión inaugural el orador principal por parte de los españoles fue Miguel Prieto. En su intervención en el local de la Flor en el Bosque de Chapultepec destacaría “la entrañable actitud vuestra (de los pintores mexicanos) para con el pueblo español, por su camaradería, a la que unimos la nuestra, camaradería que hoy nos une en el empeño artístico y social”.³¹³



Guardas del Canto General, de Pablo Neruda, realizadas por David Alfaro Siqueiros y Diego Rivera, respectivamente. México, 1950.

³¹³ Palabras de Miguel Prieto en “Primera exposición conjunta de artistas mexicanos y españoles residentes en México”. México en la cultura núm. 160 *Novedades*. México, D. F. 24-II-52. p. 2.

Conclusión

La llegada de los pintores *transterrados* a México supuso el encuentro de dos momentos históricos importantes, por un lado, el gobierno republicano español y la consecuente Guerra Civil y por otro el México heredero de la Revolución, ambos con sus respectivas cargas sociales y políticas importantes y su afectación al ámbito artístico. Esta llegada del grupo español creó un grupo subcultural que se ubicó de manera inmediata dentro de un espacio urbano en constante crecimiento como la Ciudad de México de principios de los años cuarenta que, si bien ya había albergado varios grupos artísticos contrarios al *establishment* posrevolucionario, esta era la primera vez que un grupo masivo y con condiciones heterogéneas de origen, idioma, costumbres, cultura y hasta filiación política irrumpía en el orden hegemónico de la cultura mexicana en el siglo XX. En este sentido el grupo de españoles en su conjunto, no sólo los pintores, tendría las características propias de una subcultura en sí desde la perspectiva de Claude S. Fischer sino que, además, en el caso de los pintores debido a los intereses comunes y a los lugares geográficos donde la escena pictórica mexicana se desarrollaba se insertarían en un espacio urbano tan concreto como la zona centro de la Ciudad de México³¹⁴ y también tendría sentido la delimitación de las “invisibles regiones morales” de las que hablaba Park, a inicios del siglo XX cuando se trataba de delinear el cómo estos grupos se introducían en las ciudades y cuál era el tipo de relaciones sociales que se vinculaban a estos espacios. Aquí cabría resaltar la definición de “transterrado” acuñada por José Gaos porque, si bien los pintores lograron una adaptación rápida en nuestro país debido a la misma continuidad cultural y lingüística que Gaos argumenta, la incorporación al campo artístico en su conjunto tardó varios años en llevarse a cabo y no siempre se dio en terrenos fértiles.

³¹⁴ Como mencioné en los primeros capítulos de esta tesis, hay que recordar que una buena parte de los exiliados eran trabajadores agrícolas o industriales y se asentaron en los diferentes estados de la República mexicana. Los intelectuales y artistas representaban un número muy bajo de los exiliados que llegaron a México el verano de 1939 en esos tres barcos había un total de 2,432 individuos. De estos, el 22.16% se dedicaba a actividades agropecuarias, mineras y pesqueras; un 29.07% pertenecía a la industria manufacturera y un 48.77% al denominado sector terciario. “En este último destacaban, sobre todo, profesionales, intelectuales, artistas, mujeres y hombres dedicados a la educación y a las comunicaciones y transportes; en este sector, poco más del 10% lo ocupaban personas dedicadas al comercio, empleados, estudiantes, militares y otros”. De este grupo, según los datos obtenidos por Clara E. Lida en el (Registro Nacional de Extranjeros) RNE, durante el periodo 1939-1950 sólo 16 personas habrían declarado ser escritores o artistas, es decir apenas el 0.9% de los inmigrantes del registro.

Canto General,
de Pablo Neruda.
1a. Edición
México, 1950.



Precisamente una de las principales barreras que encontraron los pintores españoles era su origen, eran extranjeros, es decir: ajenos. Con el tiempo esto no les impidió participar de la vida cultural del país y adentrarse en ella. Como mencioné con anterioridad en la cita de Jorge Manrique, “ante la cerrazón de la escuela —mexicana— y las dificultades de adaptarse a los peculiares modos mexicanos, los artistas exiliados establecieron una especie de club privado, muy estrechamente relacionado entre sí, pero alejado del ambiente mexicano”.³¹⁵

En los espacios propuestos en un inicio como espacios de trabajo y espacios de ocio se puede observar que ambos fueron determinantes para la construcción de redes intelectuales. Las amistades y alianzas realizadas en España vendrían a tener repercusio-

³¹⁵ Manrique, Jorge Op. cit.

nes en México. Los modelos de agrupaciones culturales y de cafés o bares dedicados a la reunión con fines específicos no sólo se repitieron en ambos países sino que atraían la afluencia de un sector muy importante para los fines de los pintores, los miembros de la clase política. Tanto así que en el caso español, una vez vencido el gobierno republicano, algunos de esos espacios fueron ocupados por los nuevos grupos políticos e intelectuales del régimen de Franco.

Si bien la personalidad de José Moreno Villa y Miguel Prieto son distintas, pero no necesariamente contrastantes, ambos lograron situarse en posiciones desde las que pudieron favorecer a sus colegas a través de las amistades cultivadas en distintos sectores tanto del ámbito cultural como político. Moreno Villa, veinte años mayor que Prieto y con una carrera de funcionario público que le favorecía, supo ver las alianzas necesarias en intelectuales mexicanos que tarde o temprano acabarían de ser piezas clave para las relaciones de México y la España Republicana. Mientras que Miguel Prieto lo hizo desde la trinchera del frente de guerra y al lado de poetas más que de pintores. Ya en México estas mismas formas de moverse en el espacio mexicano se verían manifiestas creando con ello una suerte de “diplomacia cultural” que terminó por rendir valiosos frutos tanto para los pintores españoles como para las artes mexicanas en su conjunto.

Citando a Oscar Lewis “la vida social no es un fenómeno de masas. La mayor parte del tiempo en pequeños grupos dentro de la familia, los hogares, los barrios, las iglesias, en grupos formales e informales”³¹⁶. En este sentido los pintores *transterrados* llegaron a México con un capital cultural que les permitió una inserción en la vida artística mexicana por diversos medios. La fama de muchos de ellos los precedía, ya fuera por su calidad artística, por su participación en el frente republicano o por las redes intelectuales. En cualquiera de los casos fueron todos estos elementos jugaron a favor de ellos, esta red duradera de relaciones más o menos institucionalizadas de conocimiento o reconocimiento mutuo de la que nos habla Bourdieu.

³¹⁶ Lewis, Oscar. “Urbanization without breakdown” en *Scientific Monthly* 75. Julio 1965. p. 497

Bibliografía

- Bourdieu, Pierre. “The Forms of Social Capital” en *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*, ed. J. Richardson, N.Y. Greenwood 1985.
- Buñuel, Luis. *Mi último suspiro*. Ed. De Bolsillo. México. 2012.
- Debrouse, Olivier. *Diego de Montparnasse. Iconografía en blanco y negro*. Serie Vida y pensamiento de México, FCE. México, 1979.
- Fischer, Claude S. “Toward a Subcultural Theory of Urbanism” en *American Journal of Sociology*. Vol. 80, No 6 (May, 1975). The University of Chicago Press.
- Hall, Edward T. *La dimensión oculta*. Editorial Siglo XXI. Buenos Aires. 1985.
- Inclán Cienfuegos, Luis Héctor. “Primera edición del Canto general, de Pablo Neruda” en *Testigos del pasado: 30 años del área de acervos históricos*. Coord. María Eugenia Ponce y María Isabel Martínez Ateca. Universidad Iberoamericana. México. 2014.
- Manrique, Jorge Alberto, “Otra cara del arte mexicano,” en *Modernidad y modernización en el arte mexicano 1920-1960*, México, INBA-CONACULTA, 1991.
- Manrique, Jorge Alberto y Teresa del Conde, *Una mujer en el arte mexicano. Memorias de Inés Amor*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1987.
- Moreno Villa, José. *Cornucopia de México y Nueva cornucopia mexicana*. FCE. México. 1985.
- Moreno Villa, José. *Vida en claro*. El Colegio de México. 1944.
- Moreno Villa, José. *Lo mexicano en las artes plásticas*, México. El Colegio de México, 1948.
- Moreno Villa, José. *Memorias*. El Colegio de México/Residencia de estudiantes. 2011.
- Park, Robert Erza (1925). *La ciudad y otros ensayos de ecología urbana*. Ediciones del Serbal. Barcelona 1999.
- Rojo, Vicente. *Diario abierto*. ERA. El Colegio Nacional. Universidad de Nuevo León. 2013.
- Schneider, Luis Mario. *El estridentismo o una literatura de la estrategia*. México. INBA, 1970.

- Siller, David. *Uno de estos días*. Plaza y Valdés. México, 2007.
- Stanton, Anthony y Renato González Mello. “El relato y el arte experimental”. *Vanguardia en México 1915-1950*. Ed. CONACULTA. 2013.
- Varios autores. *Miguel Prieto 1907-1956: la armonía y la furia*. Coords. Miguel Pedraza Polo y Patricia de la Puente, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Museo Nacional de Arte, Instituto Nacional de Bellas Artes, Embajada de España en México, 2007.

CAPÍTULO 6

La trayectoria de los transterrados,
un movimiento de redes.
De Hora de España a México en la cultura



Hora de España
España, enero 1937

Ante la cerrazón de algunos de los representantes de la llamada Escuela Mexicana de Pintura para que los pintores del exilio español de 1939 pudieran exponer su obra en México o bien sumarse al proyecto nacional que el muralismo representaba, el grupo de creadores *transterrados* tuvieron que crear sus propios espacios de trabajo o bien optar sumarse a otros que no necesariamente estaban relacionados con la pintura, pero que gozaban de un prestigio en el ámbito cultural mexicano. Si bien algunos de los galeristas de la época vieron con buenos ojos el incluir la obra de los pintores españoles lo cierto es que, como se ha mencionado reiteradamente en la presente investigación, varios de los distintos grupos intelectuales y artísticos vigentes criticaron y hasta cuestionaron la presencia de los *transterrados* en tierras mexicanas, mucho más aún su inclusión a las instituciones culturales de nuestro país. En ese sentido los grupos de intelectuales españoles cerraron filas entre ellos gracias a las facilidades que les otorgaron algunas instituciones formadas a su llegada y que gozaron con el apoyo del gobierno mexicano, tal es el caso de la creación de la Casa de España y el establecimiento en México de la Junta de Cultura Española, por mencionar algunas. Gracias a estas instituciones y al apoyo de algunos sectores de la cultura mexicana, particularmente los escritores y la industria editorial, fue que pudieron fundar publicaciones y espacios culturales afines a los intereses de la República en el exilio.

A través del trabajo editorial los pintores *transterrados* encontraron nuevos espacios creativos. Algunas publicaciones mexicanas de la época, como los periódicos *Hoy*, *El Nacional* y *El Popular*, dieron cabida en sus páginas a escritores y pintores del exilio, sin embargo, fue la revista *Romance*, fundada pocos meses después de la llegada de los exiliados a suelo mexicano a inicios de 1940, la que logró en una primera instancia la visibilidad de los artistas

extranjeros y su primer acercamiento con los creadores nacionales. Este “acomodo” de los pintores en las filas de las publicaciones periódicas de México se podría explicar debido a las redes intelectuales que formaron antes, durante y después de la Guerra Civil Española, mismas que se mantuvieron casi intactas a pesar del conflicto armado y el traslado geográfico del exilio que comprendió varios países. Aunado al grupo intelectual y sus alianzas mexicanas se encuentra la visión y el compromiso para con el arte que tenían los exiliados, compromiso que, como también se ha demostrado en estas páginas, plasmaron en diversos manifiestos artísticos donde dejaban en claro su filiación a la causa republicana y, bajo esta perspectiva, la función social y política que las expresiones artísticas deberían tener. Esta visión del arte también se manifestó en publicaciones propias de la Guerra Civil como *Hora de España* y coincidió con la postura de algunas publicaciones mexicanas, como la revista *Taller*, dirigida por Octavio Paz. Lo anterior vendría acorde con el concepto relativo al capital social acuñado por Pierre Bourdieu y la capacidad que tuvieron los *transterrados* par ubicarse en el ámbito artístico mexicano a pesar de la oposición de algunos grupos. Bourdieu afirma que “el capital social es el conjunto de recursos actuales o potenciales relacionados con la posesión de una red durable de relaciones más o menos institucionalizadas de entre-conocimiento y entre-reconocimiento; o, en otros términos, con la *adhesión a un grupo*”³¹⁷. Reforzando las ideas de Bourdieu habría que añadir dos cosas para ser tomadas en cuenta: primero, que en estos casos tanto el trabajo de pintores y escritores se dio en grupo y no de manera aislada, y; segundo, que este desarrollo grupal ocurrió casi siempre en un ámbito urbano.

Para explicar como es que el trabajo de los *transterrados* tuvo éxito en el espacio de la Ciudad de México, me basaré en el texto “Place and culture-making: Geographic clumping in the emergence of artistic schools” publicado en la revista *Poetics* en 2005, donde Kathleen C. Oberlin y Thomas F. Gieryn afirman que “el trabajo creativo en las artes es indiscutiblemente colaborativo, a pesar del mito de que las pinturas son completamente formaciones originales que brotan autónomamente de la mente o alma del artista individual. La creación artística es una actividad colectiva”³¹⁸. En definitiva, desde antes del estallido de la Guerra Civil los pintores provenientes del exilio español tuvieron que formar diversas agrupaciones para dar a conocer su trabajo, algunas de ellas incluso de carácter meramente político como la Socie-

³¹⁷ Bourdieu, Pierre, “Le capital social”, *Actes de la recherche en science sociales*, no. 31. Janvier 1980. p. 2.

³¹⁸ Oberlin, Kathleen C. y Thomas F. Gieryn “Place and culture-making: Geographic clumping in the emergence of artistic schools” en *Poetics*. 2005. p. 22.

dad de Artistas Ibéricos (SAI) o los grupos surgidos tras la firma de la Ponencia Colectiva, en Valencia en 1937, destacando, para efectos de esta investigación, el caso del “Grupo Hora de España”, ya que muchas de estas agrupaciones fueron contrarias al *establishment* de su época y del país donde se encontrarán ya fuera España, Francia o México. Si bien ya hemos señalado en este trabajo que los artistas transterrados se vieron en la necesidad de crear espacios subculturales desde la perspectiva que plantea Claude S. Fischer, quien afirma que una subcultura está formada por “un conjunto de creencias, valores, normas y costumbres modales asociados a un subsistema social relativamente distinto”, hay que mencionar que dichas subculturas son propias de los espacios urbanos como lo era la Ciudad de México de inicios de los años 40 o el Madrid republicano de los años 30. Volviendo a Oberlin y Gieryn me referiré a su concepto de “lugar” para hablar de la creación artística el cual definen como el conjunto de objetos materiales y sociales que se encuentran dentro de una determinada localización geográfica. Según los autores, a diferencia del “espacio” al que consideran abstracto, el lugar es un recurso disponible y dotado de significado, con sus cualidades materiales y sociales, los cuales figuran consecuentemente y hacen que el lugar de estructura a la vida social y cultural de quienes lo habitan. Los pintores exiliados llegaron a México con un importante capital cultural cosechado a través de las trayectorias que su participación en los campos político y artístico de su tiempo les habían trazado. No es azaroso que trataran de insertarse en el espacio artístico mexicano ni que crearan publicaciones, galerías e instituciones propias y que esto ocurriera además en un espacio urbano. Retomando las ideas de Bourdieu, si bien la noción de capital cultural es aplicable a agentes particulares, dicho capital se puede determinar gracias a la movilización del agente al interior de un grupo, en ese sentido el capital cultural de los *transterrados* fue determinante no sólo para relacionarse con sus pares mexicanos, sino que también fue lo que les permitió insertarse en el “lugar” que la Ciudad de México representaba. El espacio geográfico de la Ciudad de México que recibió al exilio español fue un ambiente propicio no sólo para el surgimiento de una agrupación de carácter subcultural donde los creadores *transterrados* pudieran lograr una suerte de identidad, sino que también fue un motor para que sus propias instituciones entraran en contacto con las mexicanas ya existentes e incluso pudieran crear así nuevos espacios dedicados a la creación conjunta. En este sentido el suplemento cultural del diario *Novedades*, “México en la cultura”, fue un espacio idóneo para dar visibilidad e impulso tanto a los escritores como a los intelectuales y pintores provenientes del exilio. De estos últimos, tanto José Moreno Villa como Miguel Prieto y más tarde Vicente Rojo destacarían por sus aportes que dejarían la

puerta abierta a nuevas formas de creación trascendentales para el devenir futuro de la cultura en México.

En este capítulo trataré de mostrar como fue que las redes de los transterrados fueron determinantes para su desplazamiento y su inserción en los espacios creativos de España y México, como fue que estas redes, construidas desde tiempos anteriores a la Guerra Civil, incluyeron a personajes cuyo peso fue específico para el destino de los artistas emigrados a su llegada a México, actores que no provenían necesariamente del ambiente relacionado con las artes plásticas, y como fue que por ello estas relaciones rindieron frutos en otro tipo de ámbitos. Finalmente, tras algunos años de estar asentados en el ambiente intelectual mexicano, como fue que con la relación de los españoles con los jóvenes artistas mexicanos con ideas renovadoras y contrarias a lo impuesto por el muralismo darían un nuevo aire a la cultura en México, concretamente gracias al arribo a nuestro país del pintor Vicente Rojo, heredero de una tradición republicana. Rojo y su inserción en estos ámbitos ya creados, jugó como uno de los elementos esenciales para una renovación en el escenario artístico mexicano y pudo, desde el ámbito editorial, contribuir para una nueva forma de hacer arte en México.

La cerrazón de la Escuela Mexicana de Pintura y el guiño de las galerías

A pesar de que algunos de los principales exponentes de la plástica mexicana habían participado en la Guerra Civil Española, principalmente como asistentes al II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas Comprometidos con la Cultura en la ciudad de Valencia, España, sus actitudes a la llegada de los pintores españoles y su incorporación a la escena artística nacional no fue del todo cordial. Si bien a su llegada los pintores españoles fueron invitados a sumarse a algunos de los proyectos emprendidos por los muralistas, lo cierto es que entre ambos grupos de pintores (tratando de ubicarlos meramente por su nacionalidad) había una disputa cuyo origen fue la conferencia que dió en febrero de 1937 en la ciudad de Valencia el pintor David Alfaro Siqueiros cuyo título era “El arte como he-

rramienta de lucha”³¹⁹. En este texto el pintor chihuahuense cuestionaba tanto la visión de las escuelas europeas de pintura, calificándolas de “arte aristocrático” y criticaba el trabajo realizado por los artistas al servicio del frente de guerra por lo que recomendó a la España Republicana la formación de grandes talleres colectivos de propaganda artística, así como se hacía en México con el muralismo y los talleres gráficos. Como lo he mencionado en esta tesis, ya en México algunos pintores exiliados se sumaron a los proyectos relacionados con el muralismo, particularmente Josep Renau y Elvira Gazcón, como señala Mauricio César Ramírez Sánchez en “El muralismo mexicano y los artistas del exilio español” pero, por desgracia, ninguno de ellos tendría éxito ni en su incursión a los proyectos ni en desarrollar una carrera muralista en el país. Renau sería el más participativo dejando como obra más conocida el mural “El nacimiento de la hispanidad”, en el hoy desaparecido Casino de la Selva de Cuernavaca, Morelos, aunque acabaría exiliándose de manera definitiva en Alemania Democrática, mientras que Elvira Gazcón debido a “su condición de mujer tuvo que abrirse paso no sólo entre los artistas de su propio género, sino también entre los mexicanos y los mismos españoles”³²⁰.

En capítulos anteriores mencioné que en 1940 algunos pintores transterados, como Miguel Prieto, Josep Renau y Antonio Rodríguez Luna, fueron invitados por David Alfaro Siqueiros a participar en *Retrato de la burguesía*, un mural del Sindicato de Electricistas (SME) que se pintaría en las escaleras de la sede de la organización. También retomo lo dicho por Siqueiros en alusión a los pintores extranjeros:

“Yo afirmo que la obra pictórica mural que realiza en el Sindicato Mexicano de Electricistas el Equipo Internacional de Artes Plásticas, formado por mexicanos, españoles y yanquis (sic), significa la continuación, el segundo escalón de un movimiento transcendental en favor del Arte Público y frente al estatismo ‘Occidental’, esto es, del arte esnob moderno de Europa, que se inició en México en el año de 1922, época del principio del Movimiento Mural Mexicano.”³²¹

³¹⁹ Altolaquirre, Manuel. “Conferencia”. Hora de España, III, marzo 1937, p. 221. También pasó por Barcelona (“En el Casal del Metge. ‘Desarrollo histórico del arte de los pueblos’. Conferencia del pintor mejicano David Alfaro Siqueiros”. *La Vanguardia*, 11 y 12 febrero 1937).

³²⁰ Ramírez Sánchez, Mauricio César. “El muralismo mexicano y los artistas del exilio español”, en *Crónicas* No. 14. UNAM. 2010. p. 70.

³²¹ Cabañas Bravo, Miguel. *Rodríguez Luna, el pintor del exilio republicano español*. 2006.

También he mencionado que otro de los desencuentros se dio cuando la galerista Inés Amor propuso hacer una exposición mancomunada en la Galería de Arte Mexicano y se encontró con la oposición de Diego Rivera quien argumentaba que ese espacio estaba dedicado exclusivamente para pintores mexicanos. Esta actitud por parte de los artistas mexicanos haría que los españoles formaran, a manera de club privado, esa suerte de formación subcultural con respecto a los demás grupos artísticos vigentes en México como una forma de protección o confrontación. En esta misma tesis ya he mencionado que el propio José Moreno Villa describiría sus sentimientos encontrados sobre el trato tan desigual que obtuvo de los pintores mexicanos, llegando incluso a compararlos con la Alemania nazi.

Las galerías del centro de la Ciudad de México

Según afirma el investigador Miguel Cabañas Bravo en su libro *El arte español del siglo XX: su perspectiva al final del milenio*, David Alfaro Siqueiros vio en estos artistas “pequeño-burgueses” a unos enemigos del muralismo mexicano por lo que también arremetió contra los críticos de arte del momento, particularmente con los extranjeros, “como Paul Westheim, como Margarita Nelken, como Cardoza y Aragón, como Gual, seguidos por algunos niños de pecho mexicanos en tal ejercicio, (que) iniciaron una coordinada y activísima campaña a favor de un arte de valor universal”³²². Pero no todo eran negativas por parte de los pintores mexicanos, ya he mencionado con anterioridad que otros personajes destacados de la pintura mexicana como la pintora María Izquierdo, contraria a Rivera y Siqueiros, celebraba la intención otra de las galerías del momento por incluir a los pintores españoles en sus catálogos.

Miguel Cabañas Bravo señala que la Galería de Arte y Decoración se sumarían otras como Ras-Martin, Proteo, Pecannins, Diana, Mercedes y la Galería de la librería de Cristal³²³, propiedad de la editorial Edición y Distribución Ibero Americana de Publicaciones, S. A. (EDIAPSA) quienes también serían los editores de la revista *Romance*. En la edición del Catálogo de exposiciones de 1941 realizado por Justino Fernández el esteta mexicano destaca la

³²² Alfaro Siqueiros, David. *Me llamaban el coronelazo (memorias)*. México, Grijalbo, 1987. p. 496.

³²³ Cabañas Bravo, Miguel. *El arte español del siglo XX: su perspectiva al final del milenio*. Editorial: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid. 2001. p. 297.

presencia de los pintores españoles, particularmente de Miguel Prieto: “Los artistas españoles residentes en México no permanecieron inactivos. Miguel Prieto hizo gala de su gracia y de sus conocimientos en la exposición de sus obras y así también José Bardasano, Carlos Ruano Llopis y Francisco Camps Rivera”³²⁴. Si bien Cabañas Bravo hace un recuento importante de galerías que incluían en sus exposiciones a pintores españoles a inicios de la década de los 40 la realidad es otra, el “grueso de las galerías que exponían la obra de los *transterrados* se limitaba sólo a dos galerías y que en realidad estas dos son una sola: la Galería de Arte y Decoración y el Salón 1941 (que es el nombre que daba la Galería de Arte y Decoración a su exposición colectiva de fin de año) como consta en el recuento hecho por Justino Fernández y en un artículo publicado por la pintora María Izquierdo el 31 de enero de 1942 en el número 258 de la revista *Hoy* titulado “Las galerías de México y el Salón 1941”. En este texto la pintora jalisciense elogia la obra de Miguel Prieto. “La pintura de este artista español es magnífica; seguirá siendo mejor cada vez. Quisiera yo ver colgado en cada árbol de México un cuadro de Prieto”³²⁵. Hay dos cosas que llaman la atención de los textos de Fernández e Izquierdo: si bien las exposiciones de muchos años posteriores realizadas en homenaje a los pintores *transterrados* hablan de más de 50 artistas españoles de exilio³²⁶, lo cierto es que, durante los primeros años, apenas un puñado de pintores españoles eran los que figuraban en las galerías y, por ende, eran conocidos por los pintores mexicanos. De hecho, a pesar de la postura abierta de María Izquierdo hacia la posibilidad de que estos exhibieran su trabajo en nuestro país, su crítica hacia sus pares españoles fue dura, “cierto es que Miguel Prieto sostiene que un buen cuadro, aunque se exhiba en la calle colgado de un árbol, seguirá siendo un buen cuadro (...). Yo no niego que el óleo de Prieto, “Aldea incendiada”, sea una buena pintura pese a su exhibición acompañada de otros cuadros que, colgados de árboles o de obeliscos *ad hoc* nunca serán buenos”. En la exposición del Salón 1941, Izquierdo destaca a Prieto junto a los mexicanos Francisco Gutiérrez, Raúl Anguiano y José Chávez Morado, el cubano Luis Alberé, el checoslovaco Kolomán Sokol y el norteamericano Arthur Faber, para ella los demás pintores, incluidos otros ocho españoles además de Prieto, no sobresalían por su maestría.

³²⁴ Fernández, Justino. *Catálogo de exposiciones 1941*. p. 84.

³²⁵ Izquierdo, María. Op Cit.

³²⁶ En septiembre de 1989 el Museo de San Carlos hizo una exposición de Obra Plástica con motivo del 50 Aniversario del Exilio Español en México integrada por 62 artistas. Años más tarde, en junio de 2014, el Museo Casa del Risco-Centro Cultural Isidro Fabela presentó la exposición *Arte transterrado. Artistas plásticos del exilio español 1939-2014*, la cual incluía a 40 artistas.

Años después la galería de la Librería de Cristal en la Alameda Central fundada en 1940 por la editorial EDIAPSA, que también editaba la revista *Romance*, sería un foro importante de la época donde los artistas españoles pudieron exponer su obra al lado de los mexicanos.

La revista *Romance* y su antecedente *Hora de España*

Los intelectuales que llegaron a México se habían agrupado desde que se encontraban en España en torno a dos tipos de asociaciones que no eran del todo disímboles, por el contrario funcionaban como las dos caras de una misma moneda. Por un lado, se encontraban los manifiestos, congresos y agrupaciones de carácter político donde se definía el rumbo que el arte debería de tomar y su relación con la sociedad, por otro estaban las publicaciones que fundaban para dar a conocer sus trabajos y reforzar sus posturas. Tal fue la importancia del congreso de Valencia ya que no solamente logró reunir por primera vez a los artistas mexicanos y españoles simpatizantes con la causa republicana, sino que aglutinó a muchos de los artistas signatarios de los manifiestos antes mencionados y de las asociaciones a las cuales representaban y, con ello, la reunión de Valencia sería el origen de una de las publicaciones emblemáticas para los artistas en el frente de batalla, la revista *Hora de España* y que sentó las bases para lo que sería la primera publicación de los transterrados en México, la revista *Romance*.

Hora de España buscaba ser la revista que diera continuidad a la “vida intelectual o de creación artística en medio del conflicto”³²⁷ que azotaba a España, como rezaba su lema. Una vez evacuados de Madrid debido al inicio de la guerra, los intelectuales y artistas simpatizantes con la República por lo que buscaron reagruparse en Valencia (capital del gobierno de la Segunda República Española durante la guerra civil) un importante grupo de intelectuales, escritores y pintores que a la postre serían conocidos como el grupo “Hora de España”. Muchos de sus integrantes llegarían a México amparados en las facilidades que el gobierno de Lázaro Cárdenas otorgó para recibir a los exiliados. Entre los nombres de estos *transterrados* destacan los pintores Ramón Gaya y José Moreno Villa (que no estuvo en el congreso de Va-

³²⁷ Caudet, Francisco, “Presentación de Hora de España, No 23”, en *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas*, 1974.

lencia pero sí colaboró con la revista), los poetas Antonio Sánchez Barbudo, Juan Gil-Albert, León Felipe y Manuel Altolaguirre, los pensadores María Zambrano y José Gaos y el escritor José Bergamín. Hay que resaltar que muchos de los artistas reunidos en Valencia no pertenecieron necesariamente al “Grupo Hora de España” pero sí colaboraron en la revista o bien eran simpatizantes del grupo, como es el caso de Miguel Prieto quien habría demostrado durante el desarrollo del conflicto una gran participación desde la trinchera del arte y la realización de propaganda política, además de ser signatario de la Ponencia Colectiva, misma que sería presentada en las páginas de la publicación durante el congreso de Valencia.

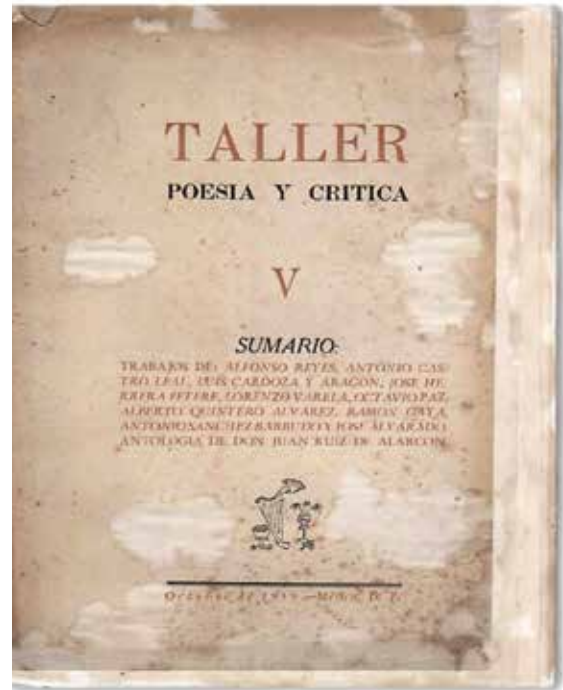
El primer número de *Hora de España* apareció en enero de 1937 y fue editado en Valencia mientras que los números finales fueron realizados en Barcelona a medida de que se iba cerrando el cerco sobre el frente republicano, por ello el último número se editó a finales de 1939 sin que pudiera ver la luz debido a la difícil situación en que la guerra se estaba desarrollando en la capital catalana, lo que dio un total de 23 números que, a decir del hispanista Waldo Frank fue “el mayor esfuerzo literario que ha salido de cualquier guerra”³²⁸. Sería el propio Waldo Frank quien elaboraría una lista para el gobierno inglés con los nombres de los intelectuales del grupo “Hora de España” detenidos en el campo de concentración de Saint Cyprien, Francia, recomendando su liberación para que estos se pudieran embarcar en el buque *Sinaia* y llegar a México. Como mencioné antes, *Hora de España* plasmó su espíritu y objetivo en la publicación de su octavo número al publicar la famosa Ponencia Colectiva alcanzada en Valencia durante el ya mencionado el II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas Comprometidos con la Cultura, donde se destaca su compromiso “bajo una bandera común de defensa de la cultura”,³²⁹ cargando con esta postura como una directriz que llevarían a México los *transterrados* y la aplicarían en sus trabajos intelectuales y artísticos.

Hay que recordar que los intereses de acercar el arte al pueblo y darle a éste un uso político no eran precisamente nuevos ni surgían de la Ponencia Colectiva o del grupo “Hora de España”. Tal como se dijo líneas más arriba, desde el inicio del gobierno de la Segunda República los artistas e intelectuales se habían reunido alrededor de diversos

³²⁸ Frank, Waldo. “Death of Spain’s Poet: Antonio Machado” en *The Nation*, New York, 15 de abril de 1939.

³²⁹ Varios autores, “Ponencia colectiva” en *Hora de España*. No VIII. Agosto 1937. Valencia, España.

manifiestos donde ponían claro su el compromiso político del arte³³⁰. Lo que sí es de destacarse es como estos intereses conjuntos se afianzaron con la guerra, buscaron mantenerse sólidos a través de la publicación de *Hora de España* y acompañarían al mismo grupo durante su periplo mexicano. Una vez llegados a México este grupo de emigrados tendrían colaboraciones casi inmediatas con algunas las revistas culturales del momento, principalmente con *Taller* cuyo director era un viejo conocido de la causa republicana española que había estado presente en la reunión de Valencia, el joven poeta Octavio Paz. En el manifiesto de *Taller*, escrito por el



Revista *Taller*. México, 1939

propio Paz y contenido en el número dos de la revista publicado en abril de 1939 hablan del compromiso de “llevar a sus últimas consecuencias la revolución cultural”³³¹ por lo anterior podemos deducir que compartían la misma visión de la cultural con los *transterrados*, así que la incorporación de los españoles se dio de manera casi natural a partir de la publicación del número 5, en el que se señala que “al recoger su fraternal colaboración no hacemos más que ahondar y proseguir, ahora de un modo más visible, uno de los propósitos que dan sentido a nuestra revista: el de la fidelidad a la cultura y, especialmente, a la causa viva de la cultura hispánica”³³². La llegada de los artistas españoles a las páginas de *Taller* es de llamar la atención por tratarse de una revista literaria en la que también participaron pintores, algunos de ellos incluso escribiendo poemas, como es el caso del propio José Moreno Villa y de Ramón Gaya que juntaron sus palabras a otros de los grandes en las filas de la poesía republicana como Ra-

³³⁰ Desde sus primeros manifiestos la Sociedad de Artistas Ibéricos dejaron claro su postura del arte y la sociedad. “Sabemos, sí, perfectamente que no habrá salvación efectiva mientras cada cual, cada hombre, no sienta, por su parte, entre las necesidades apremiantes de su espíritu la necesidad del arte, la afición a fomentar la producción y compra de obras de arte; pero, dado que no existe esa afición en la medida o a la altura del nivel que corresponde a la actividad de un pueblo al día, compete a la autoridad —a nuestro juicio— acudir al remedio del colapso, asumiendo la inicial intervención, iniciando por su cuenta el Movimiento”. Artículo aparecido en “Nuestro saludo y nuestros propósitos”, *Arte*, Madrid, num. 1, IX-1932, pp. 2-4.

³³¹ Paz, Octavio. “Razón de ser” en *Taller*. México, abril de 1939. Núm. 2. pp. 32-33.

³³² Paz, Octavio. *Taller*. México, octubre de 1939. Núm. 2. pp. s/n

fael Alberti, Federico García Lorca, León Felipe o Antonio Machado en un número cargado de reflexiones en torno a la muerte de Machado, es decir una reflexión sobre la muerte en el exilio en tiempos de guerra.

Otro de los aspectos a destacar es que *Taller* reconocía cierta herencia cultural en el grupo de los Contemporáneos, un grupo literario que se opuso a la llegada de los españoles en su conjunto desde que el gobierno de Cárdenas hizo manifiesta la intención de traerlos y por ende también criticaron con fuerza la incorporación de los transterrados a la escena artística mexicana. A decir de la investigadora Alicia Correa Páez, la generación de *Taller* “no fue rebelde a sus mayores (los Contemporáneos) en lo que respecta a los gustos y preferencias estéticas y al compromiso literario, pero sí lo fue en cuanto a su postura frente a la poesía y al compromiso social”³³³. Es de suponerse que, si bien la actitud de *Taller* fue darle continuidad a los Contemporáneos en su visión renovadora del arte nacional a través del conocimiento de las nuevas corrientes europeas, Octavio Paz entendía que parte de estas corrientes incluían también la inclusión de los españoles republicanos y los lineamientos propuestos para la función del arte que el propio Paz atestiguó en la reunión de Valencia y que fueron avalados, no sólo por los españoles, sino por más de un centenar de escritores antifascistas de todo el mundo que simpatizaban con la causa de la Segunda República Española.

La llegada de los españoles a México impulsó la creación de diversas publicaciones que vinieron a enriquecer el panorama intelectual de México.³³⁴ Además de colaborar en revistas y periódicos nacionales fundaron sus propias revistas muy pronto, destacando de entre todas ellas *Romance*, principalmente porque alrededor de ella se agruparían una buena parte de los miembros del grupo “Hora de España” y eso mantenía intactos los ideales republicanos en un país extranjero.

La revista *Romance* aparecería en febrero de 1940 con el subtítulo “revista popular hispanoamericana” y su primer director fue el poeta Juan Rejano y siendo Miguel Prieto su diseñado y editor. El consejo editorial de *Romance* estuvo integrado por Miguel Prieto,

³³³ Actas XV Congreso AIH (Vol. III). ALICIA CORREA PÉREZ. La generación de Taller, su revista y los exiliados. pp. 491.

³³⁴ A decir de la investigadora Rosa María Grillo “gracias a la aportación de los exiliados, nacieron empresas de difusión continental, como EDIAPSA, dirigida por Giménez Siles, La Editorial Séneca, ecc. *La Junta de Cultura Española* fundó otra revista, España peregrina, y otra editorial. Cfr. A. SOUTO ALABARCE, *Letras*, en AA. VV., *El exilio español de México*; cit., p. 368-70. DE. Cosío VILLEGAS, *España contra América en la industria editorial*, en AA. VV., *Extremos de América, México, Tezonde*, 1949. F. CAUDET, *Cultura y exilio, la revista España peregrina*, Valencia, Fernando TORRES, 1976”. Rosa María Grillo. “De “Hora de España” a “Romance”: historia de un desengaño” en América: *Cahiers du Cricca!*, 4-5 *Le discours culturel dans les revues Latino-Américaines de l’entre deux-guerres 1919-1939*, Paris, Publications de la Sorbonne Nouvelle, 1990, pp. 185-193.

Lorenzo Varela, José Herrera Petere, Antonio Sánchez Barbudo, Adolfo Sánchez Vázquez y el propio Juan Rejano, además de un consejo de colaboradores multinacional formado por Martín Luis Guzmán, Pablo Neruda, Enrique González Martínez, Enrique Díaz Canedo, Rómulo S. Gallegos, Pedro Henríquez Ureña y Juan Marinello. Evidentemente la intención de *Romance* era transmitir una idea de unidad sobre la que denominaban “cultura hispanoamericana”, desde la perspectiva de los artistas e intelectuales simpatizantes con la República Española. “Miguel Prieto ofrece en *Romance* un primer ejemplo en México de su capacidad como diseñador gráfico y su excelente sentido artístico. Suya es la cabeza y toda la formación, desde el número uno al dieciséis (la revista era quincenal)”³³⁵. A partir del número diecisiete y hasta el final de la existencia de la publicación, cuyo último número saldría en mayo de 1941, otra dirección a cargo del escritor mexicano Martín Luis Guzmán estaría al frente de la revista, respetando el diseño planteado por Prieto. Esta sería la primera colaboración de Miguel Prieto como formador y tipógrafo en suelo mexicano, la primera de muchas que vendrían a delimitar toda una época en el diseño editorial mexicano.

Si bien *Romance* mantenía vivo el espíritu de la Segunda República, el compromiso político con el arte y el cuestionamiento a los sistemas de gobierno tuvo que ser dejado de lado debido a que las leyes mexicanas prohibían a los extranjeros participar en todo tipo de manifestaciones de carácter político. Otro de los enfoques posibles es que los exiliados se vieron envueltos en la nueva realidad del país al que llegaban y su problemática particular cambió la visión de sus intereses, “*Romance* se proponía reflejar el mundo hispanoamericano, sea a través de sus intelectuales, que integraban numerosos el ‘Consejo de Colaboradores’, sea desde el punto de vista del grupo de exilados, implicados, a pesar suyo, en este “nuevo descubrimiento de América” en que los nuevos descubridores no fueron (...) colonizadores, sino que se sintieron ‘ganados’ espiritualmente por los nuevos países en los que vieron una prolongación de la cultura de su país de origen”³³⁶. Según la investigadora Rosa María Grillo entre *Hora de España* y *Romance* es posible percibir un retroceso hacia posiciones más moderadas sobre la visión del compromiso político del arte: “el empuje revolucionado causado por la irrupción de las masas en la vida cultural y política, la ecuación simplificadora pero sim-

³³⁵ Perujo, Juana María. “Identidad vivida”, en *Miguel Prieto: La armonía y la furia*. MUNAL. 2009. p. 48.

³³⁶ Grillo, Rosa María. “De “Hora de España” a “Romance” : historia de un desengaño” en *América : Cahiers du Criccal ; 4-5 Le discours culturel dans les revues Latino-Américaines de l’entre deux-guerres 1919-1939*, Paris , Publications de la Sorbonne Nouvelle, 1990, pp. 185-193.

bólica cultura-pueblo, han sido remplazados por decidida diferenciación entre la individualidad creadora y la inmensa minoría y entre activo compromiso de lucha y genérico antifascismo democrático³³⁷. Atrás quedaría entonces la idea de una revolución cultural popular para sumarse a una nueva realidad creativa mucho más acorde con el país que les daba asilo. Esta visión estaría acorde con lo planteado por el propio Miguel Prieto a su llegada a México quien durante su entrevista ante autoridades mexicanas en Francia dijo que pretendía continuar con las mismas labores militantes del teatro guiñol que había emprendido en las trincheras de la Guerra Civil, intención que tuvo que abandonar a su ingreso a nuestro país debido a que ese trabajo tenía un alto contenido político.

El consejo editorial y de colaboradores de *Romance* estuvo integrado por muchos de los miembros del “Grupo Hora de España” además de destacados artistas e intelectuales mexicanos, algunos de ellos ya habían estado en contacto con los pintores *transterrados* en la reunión de Valencia y otros habían participado también en proyectos culturales en la España republicana. Entre los nombres a mencionar están Pablo Neruda (chileno), Octavio Paz, Alfonso Reyes y David Alfaro Siqueiros, entre otros. Por parte de los españoles Adolfo Sánchez Vázquez, Juan Rejano y Miguel Prieto. Además, en la parte dedicada a la ilustración se integraron a los pintores Ramón Gaya, Antonio Rodríguez Luna, Josep Renau, José Moreno Villa y Enrique Climent, todos ellos pintores transterrados. Como ya he mencionado antes la industria editorial mexicana se enriqueció con la presencia de los españoles en México y una pieza clave de esto fue la aparición de *Romance* y la fundación de EDIAPSA:



Revista *Romance*. México, 1940

337

Ibidem

“México, como el resto de Hispanoamérica, no tenía desarrollada, ni mucho menos, la industria del libro que había sido monopolio de España, y de forma beneficiosa tras la primera guerra mundial. Pero la coyuntura de los años 30 era otra (...). Por otro lado, la guerra del 18 de julio detuvo la labor editorial española, como la segunda guerra mundial la europea, de la que en parte dependía también América. Estas y otras circunstancias explican que a la llegada de técnicos e intelectuales españoles se pudiera desarrollar, habiendo inversionistas ávidos de iniciar nuevas venturas, lo que iba a ser la próspera industria del comercio del libro americano”³³⁸.

Con *Romance*, EDIAPSA buscaba expandir el mercado editorial en América con la inclusión de intelectuales y artistas de ambos lados del continente por lo que era un ambiente propicio para que los *transterrados* se compenetraran en el difícil ambiente intelectual mexicano. *Romance* no fue la única revista de la época en donde los españoles intervinieron, también hubo otras como *España Peregrina*, *Nuestra España*, *Letras de México* y la ya mencionada *Taller*, sin embargo, una de las características que destacó a *Romance* fue el hecho de ser una revista ilustrada por lo que los pintores españoles, (y algunos mexicanos) pudieron colaborar y darse a conocer de este lado del mundo. La importancia de *Romance* fue ser el primer puente de contacto en nuestro país entre creadores mexicanos y españoles realizado casi en su totalidad por los segundos que, como afirmara el poeta cubano Juan Marinello, otro de los asistentes a la reunión de Valencia, “las calidades concentradas de *Romance* han logrado un difícil, un inesperado equilibrio”³³⁹. La lista de colaboradores que muestra en su primer número incluye a los escritores y artistas de habla hispana más destacados del momento, además de los mexicanos y españoles antes mencionados, como Jorge Luis Borges, Nicolás Guillén, Luis Cardoza y Aragón, Vicente Huidobro o Gabriela Mistral.

La vida de *Romance* fue breve, apenas después de veinte números y un año de vida saldría su última publicación el 15 de enero de 1941. Las versiones de su desaparición son variadas: la empresa EDIAPSA argumentó que la decisión era meramente económica mientras que uno de sus fundadores, Antonio Sánchez Barbudo, le adjudicó la renuncia de varios de

³³⁸ Caudet, Francisco. “Romance (1940-1941): una revista del exilio” en *Triunfo* no. 616. 20 de julio de 1971. España. p. 56.

³³⁹ *Ibidem*.

sus colaboradores a la imposición del escritor mexicano, Martín Luis Guzmán, como director de la revista. Lo cierto es que entre el primer número y el último hay un cambio radical en la revista en cuanto a los colaboradores, las temáticas y el perfil inicial. La gran mayoría de los colaboradores del último número son mexicanos y los temas relacionados con la República Española se tratan de manera tangencial. El único de los colaboradores que sobrevive del primer al último número es Alfonso Reyes, como ya hemos dicho a lo largo de esta tesis, Reyes es una pieza clave para las redes de los *transterrados* y para lograr su implante en México, por lo que no es raro su aparición un tanto protagónica en *Romance*, como también lo sería en las publicaciones posteriores en las que participaron los españoles. Además, el número final incluye una revisión de la obra de dos pintores españoles Enrique Climent y Antonio Rodríguez Luna. Sobre *Romance* queda la reflexión que hiciera el propio José Gaos: “*Romance* es, entre otras cosas, un documento de gran valor, por lo que fue y por lo que no pudo ser”³⁴⁰, como un guiño a la nueva realidad de los creadores *transterrados* que, si bien encontraban un nicho donde podrían mantener viva la llama del ideario republicano, las propias condiciones del implante mexicano, así como la acotada participación política que podían tener en México, vieron limitadas los alcances de *Romance* a lo estrictamente artístico.

Desde la perspectiva de la visibilización de los artistas españoles la importancia de *Romance* radica en que pudo aglutinar, por primera vez, varios grupos artísticos que parecían irreconciliables. Por un lado, estaban los representantes de los grupos culturales mexicanos que se opusieron a la presencia y participación de los españoles en México, en concreto los Contemporáneos y la Escuela Mexicana de Pintura, dicho sea de paso, grupos antagónicos entre sí, quienes colaboraron desde el primer número de la revista. Nombres como Xavier Villaurrutia, Salvador Novo o tótems del muralismo postrevolucionario, como José Clemente Orozco, aparecieron en el número inaugural. Esto no quiere decir que haya existido una comunión de primera mano entre artistas mexicanos y españoles, pero si es de destacarse la participación de los mexicanos en un medio que era la primera publicación española con perfil republicano que se realizaba en México. La construcción de una sólida red intelectual por parte de los intelectuales *transterrados* permitió el rápido acomodo en suelo mexicano con una publicación propia que no sólo diera visibilidad a sus creadores, sino que mantuvo vivo el espíritu republicano y los ideales contenidos en la Ponencia Colectiva como uno de

³⁴⁰ Ibidem.

los activos más fuertes de su forma de concebir la creación artística. Una supervivencia que se dio de manera colectiva, como lo señalan Oberlin y Gieryn, que se mantuvo gracias al capital cultural de sus participantes. En cuanto a la influencia del “lugar” de inserción de los *transterrados* fue precisamente éste y sus cualidades materiales y sociales las que otorgaron una nueva estructura a la vida social y cultural de quienes lo habitaron, particularmente a los españoles y los caminos que tomarían en el ámbito cultural mexicano.

Los diarios mexicanos y “México en la cultura”, un espacio *transterrado*

A pesar de tener una preparación de base como pintores, tanto para José Moreno Villa como para Miguel Prieto la participación en el mundo editorial no era ninguna novedad. Moreno Villa ya había colaborado en España con las revistas *España*, *Revista General* y *Revista de Occidente*, y en algunos periódicos como *El Sol* y *El Norte de Castilla*, espacios donde pudo entrar en contacto no sólo con los grandes intelectuales de su tiempo sino que pudo, a través de ellos, construir nuevas redes que le servirían más adelante durante su periplo en México, como es el caso concreto de Alfonso Reyes, quien también era colaborador de *España* y *El Sol*. Por su parte Miguel Prieto contaba con amplia experiencia como tipógrafo e impresor al realizar la propaganda en el frente de batalla republicano, llegando a ser incluso nombrado Comisario de Propaganda en el Cuartel General del Ejército durante la batalla del Ebro, trabajando bajo las órdenes del jefe del Estado Mayor Central republicano: Vicente Rojo Lluich. Es probable que esta relación sería determinante para el arribo a México del otro pintor que haría escuela en las artes gráficas y editoriales mexicanas y que es tema de esta investigación: el pintor *transterrado* Vicente Rojo Almazán, sobrino directo de Vicente Rojo Lluich.

A su llegada a México ambos pintores participaron en la citada revista *Romance* y en otras publicaciones mexicanas como *Hoy* (Moreno Villa) o *Las Españas: revista literaria* (Prieto) pero fueron dos medios los fundamentales para el desarrollo intelectual y el arraigo en el imaginario mexicano de estos dos artistas *transterrados* así como de muchos otros: el diario *El Nacional cultural* y el diario *Novedades*, este último con la irrupción en la escena cultural mexicana del suplemento “México en la cultura”. Tanto a *El Nacional* como a “México en la cultura” los unía otro personaje cuyo destino estaría muy ligado al de muchos de los intelectuales *transterrados* en su conjunto: el periodista mexicano Fernando Benítez.

Fernando Benítez siempre se mantuvo muy cercano al exilio español, tanto que estuvo presente en el arribo del buque *Sinaia* al puerto de Veracruz al lado del subdirector del diario *El Nacional*, Héctor Martínez Pérez, ambos establecieron contacto de inmediato con los recién llegados escritores y artistas *transterrados* con lo que se abría una importante página en la historia del periodismo cultural mexicano, una participación que sería constante y fructífera.

“Héctor Martínez Pérez sentó en su mesa a Benjamín Jarnés (...), a Juan Rejano, el poeta andaluz, a José Herrera Petere, que había desfilado por la España de la anteguerra con unos pantalones en donde se leía “Muera Pedro Salinas”; a Ramón Gaya, a Florentino Martínez Torner y a Eduardo de Otañón, posiblemente al musicógrafo Adolfo Salazar y otros muchos más que se me escapan por el agujero de estos cuarenta años”³⁴¹.

Años después, al ser nombrado Héctor Martínez Pérez como Secretario de Gobernación por el gobierno mexicano, Fernando Benítez ocupó el cargo de director del periódico *El Nacional* y retomaría el espíritu de *Romance* para crear un suplemento cultural al interior del periódico, el encargado de este nuevo proyecto cultural sería otra vez el poeta Juan Rejano por lo que podemos deducir que el grupo “Hora de España” continuaría afianzando sus redes en las publicaciones mexicanas dedicadas a la cultura y entre los mismo intelectuales, ya que no sólo se sumarían a las páginas del suplemento muchos de los *transterrados* sino que también lo harían los mexicanos que acompañaron al grupo desde antes del inicio de la Guerra Civil Española. El suplemento se llamó “Revista mexicana de cultura” y contó con las colaboraciones de José Moreno Villa como ensayista y crítico de arte y de Miguel Prieto como ilustrador. Tras la repentina muerte de Martínez Pérez, Fernando Benítez presentó la renuncia al *El Nacional* pero esta situación solamente sería un pequeño traspié que traería como consecuencia el nacimiento de una de las publicaciones más importantes para la cultura mexicana durante el siglo XX: el suplemento del diario *Novedades* “México en la cultura”.

Diez años después del arribo de los primeros españoles emigrados de la Guerra Civil Española a México, en 1949, en el diario *Novedades*, aparecía el suplemento “México en la

³⁴¹ Benítez, Fernando. “Los españoles en la prensa cultural” en *El exilio español en México 1939-1982*. FCE. 1982. p. 626.

cultura”, pilar y ventana de muchos de los escritores que serían fundamentales para la literatura nacional y que contaría para su diseño y formación gráfica con el talento de Miguel Prieto y de su alumno Vicente Rojo. Fue una iniciativa que Fernando Benítez le presentó a Rómulo O’Farril, el nuevo dueño del diario, y para su primer número Benítez tenía ya varios nombres pensados para integrar las páginas del suplemento. La crítica de arte la realizaría Paul Westheim (un crítico de arte alemán refugiado en México que había huido del nazismo) y José Moreno Villa y el diseño, como ya lo he mencionado, lo haría el propio Miguel Prieto.

“Yo tenía varios ases en la mano. El primero que puse sobre la mesa fue el de Miguel Prieto. Prieto era sin duda mejor diseñador gráfico que pintor. Sabía componer una página de gran expresividad y vigor. Jugaba con los blancos y los negros del modo más armonioso y hacía valer los grabados dispuesto en forma sobresaliente”³⁴².

Ni la inclusión de Moreno Villa, ni la de Miguel Prieto eran novedosas. Moreno Villa tenía ya una buena cantidad de artículos que publicados en *El Nacional* donde lo mismo hablaba del gran canon del arte español que de la situación actual de la España franquista y su relación con el arte. Por su lado Miguel Prieto había sido nombrado como jefe de la Oficina de Bellas Artes apenas un año antes en 1948 y había colaborado también como director artístico del suplemento “Revista mexicana de cultura” de *El Nacional*, es decir que la dupla Rejano-Prieto se repitió gracias al empuje de Fernando Benítez. Con estos antecedentes el 6 de febrero de 1949 apareció entre las páginas del diario *Novedades* el primer número de “México en la cultura” que, a diferencia de otras publicaciones, no presentaba directorio alguno, simplemente tenía la siguiente leyenda: “suplemento a cargo de Fernando Benítez y Miguel Prieto”. A las intenciones de Benítez se sumarían también algunos colaboradores muy cercanos al exilio español como Alfonso Reyes:

“Alfonso Reyes nos preparó un número sobre Grecia y causó sensación aquella flor del clasicismo que surgía en el muladar generalizado de las secciones destinadas a ensalzar los fastos de una pequeña burguesía grotesca, los crímenes y las delirantes

³⁴² Op cit. p. 627.

historias de amores conflictivos, escritas por unas viejas solteronas que cobraban sueldos extravagantes con la finalidad de excitar a una clase media ya bastante estragada.”³⁴³

Benítez se refería a la situación de la llamada prensa cultural de su época en donde los principales diarios de circulación nacional publicaban noticias del mundo del espectáculo y poemas o cuentos de dudosa calidad. Así que la llegada de los españoles fue todo un bálsamo para la prensa cultural, no sólo por la calidad tanto de los escritores como de los pintores españoles afincados en México, sino porque tenían una visión moderna y compartida de la función del arte, visión que también era la misma de algunos de sus pares mexicanos, como ya he señalado.

La cercanía de Fernando Benítez con los artistas *transterrados* fue importante para el desarrollo creativo de los mismos en los espacios dedicados a la cultura en México. “Los españoles nos dieron una base sólida, una estructura, porque si teníamos extraordinarios colaboradores y formadores, podíamos establecer una calidad uniforme, y la calidad llama siempre a la calidad.”³⁴⁴ Muchos de los colaboradores que participaron en la “Revista mexicana de cultura” de *El Nacional* volvieron a hacerlo en “México en la cultura”. Nombres como Max Aub, Manuel Altolaguirre, Francisco Giner de los Ríos, Enrique Díaz Canedo, Juan Gil-Albert y José Moreno Villa, por mencionar a algunos, se sumaron a la aventura periodística de Benítez, muchos de ellos firmantes de la Ponencia Colectiva y colaboradores de *Hora de España* y de *Romance*. Existen más de dos mil artículos e ilustraciones realizados por los *transterrados* entre las páginas de los 665 números de “México en la Cultura” dirigidos por Fernando Benítez. Según la investigadora catalana Teresa Férriz Roure en su texto, “Fernando Benítez, la prensa cultural mexicana y el exilio republicano”, estas participaciones representaron una séptima parte del total de lo publicado durante la vida del suplemento³⁴⁵. A diferencia de los miembros de la Escuela Mexicana de Pintura, la postura de Fernando Benítez fue la de arropar a los *transterrados* a quienes veía como sus iguales. “Contar la historia de los españoles es contar nuestra propia historia, porque nunca los consideramos diferentes a nosotros”. Max Aub

343 Ibídem.

344 Op cit. 628.

345 Férriz Roure, Teresa. “Fernando Benítez, la prensa cultural mexicana y el exilio republicano” en *Arrabal*/No 1. Ed. Universidad de Lleida. España. 1998. p. 235.

o Luis Cernuda o Moreno Villa o León Felipe compartían nuestro destino y debían vivir escribiendo, o dando clases o trabajando en periódicos y en editoriales”³⁴⁶.

“México en la cultura” no sería el último de los suplementos culturales, sino sólo uno más. Su larga carrera como promotor y difusor cultural se extiende hasta el suplemento “Sábado” del diario *unomásuno* (1977-1985) y el “Semanal” del diario *La Jornada* (1987-1988) Pero fueron tres los grandes proyectos editoriales que emprendió Benítez que contaron con la participación de los *transterrados*. Ya he hablado de “Revista mexicana de cultura” y de “México en la cultura” pero a la salida de Benítez en 1961 con motivo de la simpatía mostrada en el suplemento con la causa de la Revolución Cubana, treinta de sus colaboradores lo acompañaron en una nueva aventura: “La cultura en México”, suplemento cultural de la revista *Siempre!*

“En 1963, a Benítez, gran entusiasta de la revolución cubana, se le ocurrió publicar las copias de los cheques que el dictador cubano Batista le daba a un editorialista, Aldo Baroni. Ramón Beteta –director de *Novedades*– llamó a su oficina a Benítez y para su gran indignación defendió a Baroni y no a ese muchacho maravilloso que respondía al nombre de Fidel. ¡Cómo se atreve usted, Beteta, a comparar al miserable bribón de Baroni con un héroe como Castro!, gritó Benítez fuera de sí. Una hora más tarde todos habíamos renunciado a *México en la Cultura*, mi equipo, mi glorioso equipo de hermanitos, como lo llamaba Fernando.”³⁴⁷

Esta vez el periodista mantendría la constante de integrar a artistas provenientes del exilio español, a los viejos y a los desaparecidos se sumarían nuevos nombres que hoy forman parte del imaginario cultural de México durante la segunda mitad del siglo XX. En “Revista mexicana de cultura” participaron un total de 36 *transterrados*; en “México en la cultura”, 75; y en “La cultura en México”, 14³⁴⁸. La primera lista, la de “Revista mexicana de cultura”, está integrada en su mayoría por poetas y escritores y solamente cuatro pintores: Eugenio Fernández Granell, José Moreno Villa, Arturo Souto y Miguel Prieto. En “México en la cultura” el

³⁴⁶ Op. Cit. 629-630.

³⁴⁷ Poniatowska, Elena “Fernando Benítez, extraordinario promotor de la cultura mexicana” en *La Jornada*. Domingo 26 de febrero de 2017. p. 31.

³⁴⁸ Los datos se toman de una nómina de exiliados españoles realizada por Teresa Férriz Roure basada en los nombres que aparecen en todos los números de las tres publicaciones.

número de escritores, periodistas y poetas crece al doble pero también se unen a la lista otros dos pintores: Gabriel García Maroto y Vicente Rojo, este último sería aprendiz y asistente de Miguel Prieto y quien tras la muerte del pintor manchego quedaría a cargo de la formación gráfica del suplemento.

Vicente Rojo y la herencia *transterrada*

Al hablar de su herencia transterrada el propio Vicente Rojo no ha querido que se le relacione con esos “grandes pintores” del exilio español, como él mismo los llama³⁴⁹. Sin embargo, se considera a sí mismo republicano y es heredero natural de este pensamiento y su tradición, sobrino de Vicente Rojo Lluch, jefe del Estado Mayor del Ejército republicano durante la Guerra Civil Española y artífice de la llegada del pintor a nuestro país. Son tal vez estos elementos de solidaridad los que lo han hecho generar escuela en México, no sólo a través de sus múltiples proyectos editoriales, sino desde las páginas de “México en la cultura”, donde invitó a colaborar a un grupo de jóvenes pintores que más tarde formarían toda una revolución en la pintura mexicana: la *Ruptura*.³⁵⁰

Vicente Rojo llegó a México a petición de su padre quien se encontraba como refugiado político en 1949, el mismo año en que vio la luz “México en la cultura”. Fue gracias a la recomendación de Federico Álvarez, escritor *transterrado* y uno de los colaboradores habituales de Benítez que entró en contacto con Miguel Prieto. Rojo había realizado sus primeros estudios de pintura, escultura y cerámica en la Escuela Elemental de Trabajo³⁵¹ a la edad de catorce años. Así que esta preparación iniciática lo hacían candidato para trabajar con Miguel Prieto en un proyecto que le había encargado la Universidad Nacional, el mural *El hombre contempla el cielo*, pintura que aún engalana el observatorio de astrofísica de la UNAM en Tonantzintla, Puebla, y que el pintor español realizó por invitación del astrónomo Guillermo Haro.

³⁴⁹ Entrevista con Vicente Rojo, marzo 25, 2016.

³⁵⁰ El propio Vicente Rojo ha querido nombrar a este movimiento como “Apertura” en lugar del nombre *La Ruptura* como se le conoce de manera genérica. Entrevista con Vicente Rojo, marzo 25, 2016.

³⁵¹ Es un centro educativo creado en 1868 por la Diputación Provincial de Barcelona con el fin de que fuera una institución de enseñanza obrera en el Recinto de la Universidad Industrial y nace con el nombre de Escuela Libre Provincial de Artes y Oficios. Durante la Segunda República española la Escuela consigue ser uno de los centros más valorados entre las escuelas técnico profesionales españolas. Se la conoce como “la Universidad del Pueblo” aunque al término de la Guerra Civil, la Escuela se ve obligada a seguir la política educativa y los planes de estudios del franquismo. Actualmente tiene el nombre de *Institut Escola del Treball*.

“Recién llegado a México y gracias a Federico Álvarez conocí a Miguel Prieto, un manchego hermoso por dentro y por fuera, pintor y tipógrafo. Él fue mi primer maestro y no sólo en el diseño gráfico, sino en el ordenamiento de la incierta vida que yo había tenido hasta entonces. Recuerdo que en una ocasión, mientras viajábamos en coche, a Tonantzintla (donde yo lo asistía a pintar un mural en el Observatorio Astrofísico), Miguel Prieto me contó como, siendo pequeño, tenía que ir a la escuela a un pueblo que estaba a varios kilómetros de distancia del suyo, Almodóvar del Campo. Años más tarde supo que su padre, durante los largos recorridos, lo seguía a prudente distancia para protegerlo de algún peligro, sin que el niño lo notara. Mucho, mucho tiempo después, cuando hablaba con Miguel Prieto, veía en sus dulces ojos claros la emoción con la que recordaba el delicado cuidado de su padre. A pesar del tiempo transcurrido yo no he olvidado ese conmovedor relato. Y en él creo que se hallan las enseñanzas que recibí de mi maestro: sutileza, discreción, sobriedad y calidez. A él debo, además, mi entrañable amistad con Fernando Benítez, de quien me convertí durante casi cincuenta años en su hijo, su hermano y su padre (todavía recuerdo su cariñoso lamento cuando yo iba a estar un tiempo de viaje: ¡Hermanito, cuando tú te vas me quedo huérfano!), y de quien heredé la pasión por México. Por si esto no fuera poco, también debo a la generosidad de Fernando Benítez la presentación de mi primera exposición de pintura, en la que me definió como un joven “tierno y lírico, a veces desgarrado y violento”, y me atribuyó “la aurora de la inconformidad y la esperanza”.³⁵²

Al año de haber llegado a México, Rojo se afianza como mano derecha de Miguel Prieto, pero más importante aún, el joven pintor de diecisiete años goza de la confianza plena de Fernando Benítez, tal vez el primero en ver la trayectoria que el catalán tendría en nuestro país y su futuro impacto en las artes mexicanas:

“...he aquí a un nuevo pintor a veces es tierno y lírico, a veces desgarrador y violento: Su color es tenso y apasionado, casi brutal. Sus formas tienen casi todas las aristas cortantes del vidrio. Todo se hace y se deshace en sus telas: se está buscando

³⁵²

Rojo, Vicente. *Diario abierto*. ERA. El Colegio Nacional. Universidad de Nuevo León. 2013. p. 20.

a sí mismo. No le importa el pasado, vive su tiempo, no lo rehúye, lo afronta; trata de entenderlo, de organizarlo, de darle un sentido. Es conmovedor que un joven se ponga en camino. Irá lejos, de él es la aurora, la inconformidad, la esperanza”³⁵³.

El propio Vicente Rojo ha reconocido que “México en la cultura” fue parte fundamental de su formación, “el suplemento era una escuela magistral; cada semana aprendía algo nuevo, no sólo con su lectura, sino también en el trato con sus colaboradores que se reunían en la redacción todos los miércoles por la mañana. Quienes más me atraían eran Paul Westheim y José Moreno Villa, quizá porque escribían sobre arte. Dada mi timidez, me costaba mucho relacionarme con ellos; sin embargo, con oírlos hablar y discutir me daba por satisfecho”.³⁵⁴ Tras la temprana muerte de Miguel Prieto en 1956, Vicente Rojo quedó a cargo del suplemento y de varios de los proyectos que el pintor manchego le habría “heredado”. Rojo ocupó casi los mismos puestos y colaboró en los mismos lugares de trabajo que su maestro. Fue jefe de la Oficina de ediciones del INBA entre 1953 y 1954 (aunque seguiría colaborando con el instituto), trabajó en la *Revista de la Universidad de México* y fue diseñador gráfico de la Dirección de Difusión Cultural de la UNAM, pero lo más importante es que acompañó a Benítez en sus proyectos editoriales posteriores.

“En realidad, Vicente Rojo, que vino de España a los 17 años, me dio un nuevo sentido del periodismo. Yo me sentaba con él, en medio del barullo de la redacción y en tres horas ordenaba el material y su mano izquierda dibujaba todas las páginas, de modo que los textos, las cabezas, los grabados y los pies de grabado figuraban jerárquicamente en su “domi”, donde había calculado hasta la última palabra.”³⁵⁵

Heredero natural de los transterrados, ¿es acaso Vicente Rojo el pintor español-mexicano, pintor-escritor, quien define la esencia de esta nueva cultura de un México moderno que se separa de un pasado revolucionario institucionalizado por el gobierno? A pesar de ser un

³⁵³ Benítez, Fernando en *Diario abierto* de Vicente Rojo. Ed. Era. 2013. p. 9.

³⁵⁴ Rojo, Vicente. “Suplementos Culturales” en *Vicente Rojo visto por...* página del Centro Virtual Cervantes. https://cvc.cervantes.es/actcult/vrojo/sobre_rojo/suplementos.htm

³⁵⁵ Benítez, Fernando. “Los españoles en la prensa cultural” en *El exilio español en México 1939-1982*. FCE. 1982. p. 626.

artista abstracto, Rojo podría ser definido en su multiplicidad de talentos: pintor, escultor, grabador, diseñador, editor... y escritor, aunque el mismo no le guste definirse de esa manera: “No lo es ni la palabra hablada ni escrita. Esto me resulta muy doloroso, pues las ideas que yo pueda tener, más allá de las resueltas en el espacio de las artes visuales, nunca han encontrado las palabras adecuadas para expresarse”.³⁵⁶ El escritor mexicano Juan García Ponce, considerado por muchos como el vocero del movimiento la *Ruptura* en su libro *El poder de la mirada y Nueve pintores mexicanos* habla de la importancia de Vicente Rojo para la pintura mexicana de la segunda mitad del siglo XX, “Vicente Rojo ha llegado a esa necesidad por el único camino legítimo para todo artista: el de la misma creación. Cada una de sus obras es una respuesta directa a sus encuentros anteriores.”³⁵⁷

Además, ha sido el creador de múltiples proyectos e instituciones, en su larga carrera, Vicente Rojo ha sido una figura puente entre la plástica y la literatura. Fundó la editorial *ERA*, la Imprenta Madero y ha colaborado con muchos escritores en libros objeto como Octavio Paz, José Emilio Pacheco, Alberto Blanco, Bárbara Jacobs y Juan Villoro. En 2015 el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) presentó la exposición “Vicente Rojo: escrito/pintado”. En el catálogo de dicha exposición el curador Cuauhtémoc Medina afirmó: “Desde su llegada a México en los años 50, Vicente Rojo ha sido un agente múltiple: pintor, diseñador, editor; su trabajo produce a la vez que enmarca la visualidad moderna en México.” Hombre de su tiempo que estuvo relacionado con personajes trascendentes del pensamiento y el arte del México moderno como lo fueron Octavio Paz, Jaime García Terrés, José Emilio Pacheco y Fernando Benítez por lo que pudo intervenir en distintos ámbitos de la vida cultural del país en la segunda mitad del siglo XX.

“A lo largo de mi vida la escritura había sido muy importante para mí, probablemente debido a mi trabajo como diseñador gráfico, que me había mantenido en constante contacto con narradores y poetas. No sé si audaz o ingenuamente pensé en intentar una escritura propia. Se trataría de un alfabeto secreto, palabras y frases escritas en una grafía que obviamente iba a ser falsa o irreal por lo que hacía a su lectura textual, pero no en cuanto a su lectura visual.”³⁵⁸

³⁵⁶ Rojo, Vicente. *Los sueños compartidos*. Discurso de ingreso al Colegio Nacional. 1995.

³⁵⁷ García Ponce, Juan. *El poder de la mirada y Nueve pintores mexicanos*. 1968.

³⁵⁸ Rojo, Vicente. *Diario abierto*, Ediciones Era/El Colegio Nacional/Universidad Autónoma de Nuevo León, México, 2013.

Son tal vez estos elementos de solidaridad los que lo han hecho generar escuela en México, no sólo a través de sus múltiples proyectos editoriales. Tras la muerte de Miguel Prieto y de José Morena Villa también los colaboradores de la España Republicana que participaban en los suplementos fueron envejeciendo y las páginas de “México en la cultura”, y después de “La cultura en México” se fueron llenando de jóvenes escritores con otras ideas que, si bien estaban lejos de los ideales vertidos en la Ponencia Colectiva de Valencia durante la Guerra Civil Española, eran influenciados por el mismo espíritu renovador del arte, como comentaría años más tarde el propio Fernando Benítez, “De este material de sangre, de lágrimas, de desarraigos, de estas convulsiones sociales que movilizan a millones y los llevan a la muerte, surge un ansia de vivir, de creación, de renovación. De cultura”³⁵⁹. A los *transterrados* se les sumaron los talentos de jóvenes escritores mexicanos como Octavio Paz, Carlos Fuentes, Carlos Monsiváis, Guadalupe Amor, Elena Poniatowska y José Emilio Pacheco, además de jóvenes artistas plásticos nacionales y extranjeros, destacando el caso de José Luis Cuevas, *enfant terrible* del arte mexicano quien con tan sólo 25 años cumplidos desde las propias páginas de “México en la cultura” publicó el texto “La Cortina del Nopal” donde arremetió contra la visión estatista del arte apoyada por el gobierno y cimentada durante más de 30 años en las figuras de Orozco, Rivera y Siqueiros.

La llegada de Vicente Rojo a la dirección editorial de ambas publicaciones y la suma de los jóvenes escritores permitieron que otro tipo expresiones artísticas vieran luz en las páginas del suplemento y que estuvieran expuestas en medios de comunicación impresos que tenían un corte tradicionalista.

“Se publicaron por primera vez en México pinturas de mis admirados Tàpies y Saura y, en otra ocasión, a los atrevidos (para la época y para *Siempre!*) Rauschenberg, Jasper Johns y otros artistas pop, lo que causó la irritación del imperturbable Jefe Pagés. Mis recursos para la ilustración en blanco y negro eran los indispensables Posada y el Archivo Casasola, los muralistas, Leopoldo Méndez y otros grabadores del Taller de Gráfica Popular y los fotógrafos Héctor García y Nacho López. Y ya desde *Novedades* (y hasta la última revista diseñada por mí) he contado siempre con la generosa colaboración de muchos artistas de (más o menos) mi generación: Soriano, Cuevas,

³⁵⁹ Benítez, Fernando. “Una historia de suplementos” en *La Jornada* núm. 128, 1 de marzo de 1987. p. 7.

Gironella, Vlady, Lilla Carrillo, Felguérez, Fernando García Ponce, Helen Escobedo, Von Gunten, Nissen, Coen y los más jóvenes: Toledo, González Gortázar, Sebastián y Ricardo Regazzoni y el dibujante Rogelio Naranjo.”³⁶⁰

Algunos de estos jóvenes pintores que se sumaban a la aventura heredada por los *trans-terrados* eran emigrados de las situaciones políticas que se vivían en sus países de origen, como el caso de Vlady quien venía de la Rusia de Stalin y, al lado de los pintores e intelectuales de una nueva generación darían a conocer en México otra forma de hacer arte y literatura a través de los suplementos culturales. Ellos darían paso a las nuevas formas de hacer arte en México, un arte que buscaba alejarse de las directrices impuestas por una visión estatista y que pretendía retomar el objetivo iniciático de toda vanguardia que es la búsqueda de crear “arte por el arte”.

Conclusión

El movimiento de los artistas e intelectuales *transterrados* en el ámbito artístico de México de los años 40 se debió a dos factores. El primero está relacionado con las redes intelectuales que pudieron formar alrededor desde antes de la guerra y que se pudieron mantener, de alguna manera, hasta su llegada a México. El capital cultural del llamado grupo “Hora de España” y en concreto de algunos de sus personajes más allegados como José Moreno Villa y Miguel Prieto les permitieron situarse en posiciones de privilegio en México desde las cuales pudieron fortalecer las posiciones y el trabajo de los otros artistas emigrados. El otro factor importante es que los movimientos se dieron en espacios urbanos, “lugares dotados de significado, junto con sus cualidades materiales y sociales, y donde las atribuciones y los entendimientos figuran consecuentemente en cómo el lugar estructura la vida social y cultural”³⁶¹. Por un lado, mucho de estos artistas e intelectuales se formaron en Madrid en el tiempo de la República y alrededor de instituciones creadas para impulsar el arte en donde se generaron publicaciones e intercambios

³⁶⁰ Rojo, Vicente. “Suplementos Culturales” en *Vicente Rojo visto por...* página del Centro Virtual Cervantes. https://cvc.cervantes.es/actcult/vrojo/sobre_rojo/suplementos.htm

³⁶¹ Oberlin, Kathleen C. y Thomas F. Gieryn “Place and culture-making: Geographic clumping in the emergence of artistic schools” en *Poetics*. 2005. p. 21.

importantes de ideas con intelectuales de otras partes del mundo lo que afianzó las redes creadas en un inicio. Estas redes se mantuvieron durante la Guerra Civil Española, incluso se reforzaron con la reunión de Valencia, otro espacio urbano que fue idóneo para el intercambio intelectual y el desarrollo artístico y que además tenía intenciones muy concretas contenidas en la Ponencia Colectiva del II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas Comprometidos con la Cultura. La Ciudad de México a finales de los años 30 e inicio de los 40 contaba con su propio prestigio y sus figuras artísticas, muchas de ellas formadas en Europa y muchas otras participaron en la Guerra Civil Española, por lo que no es raro que a la llegada de los españoles a suelo mexicano ya contaran con una red tanto en el ámbito intelectual y artístico como en el político. Madrid, Valencia y Ciudad de México tenían los elementos necesarios para el trabajo artístico, la definición de “lugar” propuesta por Kathleen C. Oberlin y Thomas F. Gieryn se ajusta a lo que estas ciudades proponen, no sólo por incluir sitios propicios para la proximidad de los artistas (café, galerías, etc.), los propios autores declinan seguir ese camino. Lo importante aquí es que estas condiciones dadas por el lugar parecieran ser pequeñas, si se analizan de manera individual, pero se potencian cuando están reunidas juntas en un lugar, “el ‘lugar’ importa precisamente en su capacidad de amasar diversas condiciones vitales para que un nuevo grupo de pintores (o artistas o intelectuales)” tenga éxito”, tal es el caso de los artistas de este objeto de estudio.

A las redes intelectuales de los *transterrados* se les sumaría Fernando Benítez y el grupo de publicaciones que fue capaz de elaborar con ayuda del talento español, no sólo como una contribución más sino desde la base misma de la formación gráfica y de contenido de dichas publicaciones. La importancia de Benítez es tal debido a que supo aglutinar a un grupo importante de intelectuales del exilio y tener la visión de que, con ellos, sumado a las inquietudes de los jóvenes artistas y escritores mexicanos, la prensa cultural de México tomaría otros rumbos y así acabaría por influir, probablemente sin ser éste su objetivo principal, en las generaciones posteriores. Es de gran relevancia que al grupo de los *transterrados* se sumara Vicente Rojo, por el trabajo aportado a las instituciones en las que colaboró (y a las que creó posteriormente) y por el hecho de reconocerse como el heredero de una tradición, condiciones que se distinguieron en su capacidad de crear grupos de trabajo y hacer extensiva dicha tradición a generaciones nuevas. Lo hecho por Fernando Benítez se puede sumar a los oficios de personajes como Alfonso Reyes, Fernando Gamboa, Genaro Estrada o Daniel Cosío Villegas quienes, desde una trinchera muy distinta a la de la pintura, jugaron un papel importante en una suerte de “diplomacia cultural” que abrigaría los trabajos y las esperanzas que no pudieron tener cabida en los espacios que eran naturales para los pintores, es decir al lado de sus pares mexicanos.

Bibliografía

- Alfaro Siqueiros, David. *Me llamaban el coronelazo (memorias)*. México, Grijalbo, 1987.
- Benítez, Fernando. “Los españoles en la prensa cultural” en *El exilio español en México 1939-1982*. FCE. 1982.
- Benítez, Fernando. “Una historia de suplementos” en *La Jornada* núm. 128, 1 de marzo de 1987.
- Bourdieu, Pierre, “Le capital social”, *Actes de la recherche en science sociales*, no. 31. Janvier 1980.
- Cabañas Bravo, Miguel. *El arte español del siglo XX: su perspectiva al final del milenio*. Editorial: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid. 2001.
- Cabañas Bravo, Miguel. *Rodríguez Luna, el pintor del exilio republicano español*. 2006
- Caudet, Francisco. “Romance (1940-1941): una revista del exilio” en *Triunfo* no. 616. 20 de julio de 1971. España.
- Fernández, Justino. *Catálogo de exposiciones 1941*.
- Ferriz Roure, Teresa. “Fernando Benítez, la prensa cultural mexicana y el exilio republicano” en *Arrabal* No 1. Ed. Universidad de Lléida. España. 1998.
- Frank, Waldo. “Death of Spain’s Poet: Antonio Machado” en *The Nation*, New York, 15 de abril de 1939.
- García Ponce, Juan. *El poder de la mirada y Nueve pintores mexicanos*. 1968.
- Grillo, Rosa María. “De “Hora de España” a “Romance”: historia de un desengaño” en *América: Cahiers du Criccal; 4-5 Le discours culturel dans les revues Latino-Américaines de l’entre deux-guerres 1919-1939*, Paris, Publications de la Sorbonne Nouvelle, 1990.
- Manrique, Jorge Alberto, “Otra cara del arte mexicano,” en *Modernidad y modernización en el arte mexicano 1920-1960*, México, INBA-CONACULTA, 1991.

- Manrique, Jorge Alberto y Teresa del Conde, *Una mujer en el arte mexicano. Memorias de Inés Amor*, México, UNAM, 1987.
- Oberlin, Kathleen C. y Thomas F. Gieryn “Place and culture-making: Geographic clumping in the emergence of artistic schools” en *Poetics*. 2005.
- Paz, Octavio. *Taller*. México, octubre de 1939. Núm. 2.
- Perujo, Juana María. “Identidad vivida”, en Miguel Prieto: *La armonía y la furia*. MUNAL. 2009.
- Ramírez Sánchez, Mauricio César. “El muralismo mexicano y los artistas del exilio español”, en *Crónicas* No. 14. UNAM. 2010.
- Rojo, Vicente. *Diario abierto*, Ediciones Era/El Colegio Nacional/Universidad Autónoma de Nuevo León, México, 2013.

CAPÍTULO 7

La influencia del suplemento “México en la cultura” en las nuevas corrientes de la pintura mexicana. Vicente Rojo, la herencia y la “apertura” a nuevas formas de expresión.
El nacimiento de la *Ruptura*



México en la cultura
México, 1958

Uno de los posibles orígenes de la creación de nuevos grupos artísticos en el México de los años 50 fue la inmigración de muchos pintores exiliados de distintos países de Europa, algunos de ellos venían huyendo de la guerra y de la situación política latente, ya sea como perseguidos políticos o ante la búsqueda de nuevas oportunidades de desarrollo. Aunque México se convirtió en una suerte de “puerto de llegada” para los exilios provenientes del Viejo Continente, situación que se inició con la diáspora española de 1939, los pintores llegados de otras latitudes se enfrentaron al *establishment* de la pintura mexicana y su visión estatista del arte. Bajo este paradigma fueron los pintores españoles los primeros en enfrentar dicha situación. La llegada en bloque de pintores e intelectuales españoles formó de inmediato una suerte de grupo subcultural que irrumpió en la hegemonía artística e intelectual de México. Si bien había grupos contrarios a los preceptos estéticos y simbólicos heredados por la Revolución Mexicana y su proyecto vasconcelista de imaginario nacional, la mayoría de estos grupos heredaron muchos conceptos sobre la función social del arte como un elemento de cohesión nacional y como un medio de representación simbólica por lo que otras escuelas y otras visiones del quehacer artístico eran vistas como obsoletas e incluso eran consideradas intrusivas. Por otra parte, había artistas mexicanos que pugnaban por la antigua idea de crear arte como único fin creativo sin que éste estuviese sujeto a ningún tipo de discurso legitimador, es decir la creación “del arte por el arte”.

Este ambiente diverso y enriquecido de la cultura nacional, motivaría la creación de nuevos grupos de pintores, integrados tanto por mexicanos jóvenes como por artistas llegados de distintas latitudes, como ya he apuntado principalmente provenientes de Europa, y cuyas motivaciones estéticas y de contenido no eran compartidas por la Es-

cuela Mexicana de Pintura. Como bien señala la investigadora Teresa del Conde, el recuento artístico del grupo de pintores que se originó desde principios de los años 50 hasta inicios de los setenta se le conoce como *Ruptura*³⁶². Este grupo de pintores encuentran su origen en esta serie de circunstancias artísticas, políticas y sociales antes señaladas:

“Al enumerar advierto que no pretendo establecer jerarquías respecto a lo que narro. El conjunto es lo que quizá cobre algún sentido para el tema que me ocupa, que es el siguiente: mostrar, más que demostrar, que la fase en la que los artistas de México tomaron como muro de rebote los presupuestos de la Escuela Mexicana (sea o no aceptada esta denominación) corresponde a varias mociones que contaban con antecedentes, pero que ofrecieron convergencia y eficacia en un cierto momento: no en los primeros, sino los últimos años de la década de los cincuenta.”³⁶³

Sin duda, entre las primeras situaciones que motivaron la inclusión de nuevas formas de mirar el arte, fue la irrupción del grupo de pintores transterrados que llegaron huyendo del franquismo y su posterior inserción en diversas instituciones mexicanas que facilitaron la difusión de su obra y el contacto con los jóvenes pintores mexicanos y extranjeros.

La compleja situación política y social que atravesó Europa a partir de mediados de los años 30 y hasta el final de la Segunda Guerra Mundial motivó que una gran cantidad de personas eligieran a México como destino de sus exilios, principalmente por la política de puertas abiertas que mostró el gobierno mexicano. Para nuestro país el más notorio de estos acontecimientos fue la derrota del bando republicano en la Guerra Civil Española en 1939, que provocó el arribo de un enorme número de personas con cierta heterodoxia social debido a que, por su origen común, compartían costumbres, idioma e identidad política. Según el filósofo José Gaos, como he comentado en capítulos anteriores, estos elementos

³⁶² Aún hay debate sobre quien es el autor del término, éste aparece por primera vez en 1950 en el ensayo de Octavio Paz, “Tamayo en la pintura mexicana”, para denominar a un grupo de autores que rechazaron el arte de su tiempo, haciendo referencia a Julio Castellanos, María Izquierdo, Agustín Lazo, Carlos Mérida, Carlos Orozco Romero, Manuel Rodríguez Lozano y Rufino Tamayo. Si bien la paternidad de la palabra “Ruptura” para denominar al grupo de pintores agrupados bajo ese nombre es desconocido, su paternidad se le atribuye a Juan García Ponce quien lo usa por primera vez en su libro *Nueve pintores mexicanos* (ERA, 1968). Otros artistas, como Vicente Rojo, prefieren llamarlo “Apertura”, aunque este término no es de uso corriente, y José Luis Cuevas, otro de los protagonistas del movimiento lo llamó “Contracultura”.

³⁶³ Del Conde, Teresa. “La aparición de la ruptura”. *Un siglo de arte mexicana: 1900-2000*, México INBA, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y Landucci. 1999. p. 1.

permitieron que este exilio se convirtiera en “transtierro” debido a que las similitudes culturales entre ambos países facilitarían el implante de los exiliados españoles en suelo mexicano. De esta migración el grupo conformado por los pintores españoles simpatizantes con la causa republicana, si bien fueron rechazados por sus pares mexicanos, encontraron un rápido acomodo en algunas instituciones con las que habían mantenido una serie de contactos y afinidades nacidas en la reunión de Valencia en 1937, evento al que asistió una representación importante de intelectuales, poetas y creadores mexicanos, aunque en el caso particular de José Moreno Villa y Alfonso Reyes se dio desde un tiempo anterior a la guerra. El “acomodo” de los artistas españoles se dio principalmente en los espacios editoriales (las revistas *Taller y Romance*) y en los suplementos culturales de los diarios (*El Nacional y Novedades*), lo anterior debido a que los miembros de la llamada Escuela Mexicana de Pintura, cuyas cabezas más visibles (Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros) veían en los artistas españoles una suerte de intromisión artística que llegaron a calificar incluso de “decadente” y “burguesa”. Fue a través de los espacios editoriales y las instituciones mexicanas dedicadas al arte y la cultura que los pintores españoles pudieron continuar con su labor creativa y desde ahí sentar las bases para nuevas formas de expresión artística en México.

Aunado a lo anterior, la década de los años cuarenta representó para Europa una gran agitación política y social debido a las grandes conflagraciones armadas que ocurrieron como son la Segunda Guerra Mundial y la hegemonía de la Alemania nazi o la llegada de José Stalin al poder en la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS). Estos hechos, además de la Guerra Civil Española, motivaron la migración a México de otros jóvenes artistas europeos que aprovecharían parte del trabajo ya realizado por los pintores españoles y crearían vínculos con los jóvenes pintores mexicanos cuyas intenciones estéticas no se encontraban en el muralismo y tenían un vínculo mayor con las vanguardias europeas.

De los grupos intelectuales formados durante la Guerra Civil Española el más visible es el llamado grupo “Hora de España”, cuyas redes intelectuales se movieron en favor de las posiciones de sus miembros a su llegada a México. Fue el suplemento “México en la cultura”, del diario *Novedades* donde algunos de los intelectuales y pintores españoles encontraron acomodo, principalmente gracias a la intervención de los personajes mexicanos simpatizantes con la causa republicana desde su origen como el escritor Alfonso Reyes, el pintor Fernando Gamboa y el periodista Fernando Benítez, siendo este último el director del suplemento y quien establecería contacto con los *transterrados* desde el momento de su arribo a suelo mexicano. El capital cultural en su conjunto del grupo español formaría de inmediato una suerte de

subcultura, es decir “un conjunto de creencias, valores, normas y costumbres modales asociados a un subsistema social relativamente distinto”³⁶⁴. Este grupo de creadores encontraría en el espacio urbano de la Ciudad de México un caldo de cultivo ideal para la formación de un grupo con esas características y que podría incidir, de manera determinante, en el devenir cultural de nuestro país. Por poner un ejemplo de las influencias de dichas redes, no es casualidad que años más tarde sería el propio Gamboa (artífice del viaje desde Francia de muchos pintores e intelectuales españoles *transterrados*) uno de los promotores del nuevo grupo de jóvenes pintores rupturistas. Estas características comunes, desde la perspectiva de Gaos, facilitarían la comunicación de los españoles con las instituciones mexicanas, pero como ya se ha visto, contrario a lo esperado, en el caso de la pintura no ocurrió así. Ante la cerrazón por parte de los muralistas mexicanos de que los españoles exhibieran sus obras en espacios destinados al arte mexicano, fueron otros los caminos donde los pintores encontraron cabida para su labor creativa. Las mencionadas revistas *Taller y Romance* y los suplementos culturales de los diarios mexicanos *El Nacional* y, concretamente, *Novedades*, fueron espacios fructíferos para el desarrollo de la obra de los pintores provenientes del exilio español, y también lo fue para los nuevos pintores mexicanos y extranjeros que después se integrarían al movimiento de la *Ruptura*.

Si bien algunos autores coinciden en que el punto de partida del movimiento rupturista se encuentra en la fundación de la Galería Prisse en 1952, ubicada en la calle de Londres 153, el presente capítulo propone analizar la situación de los jóvenes pintores mexicanos a inicios de la década de los 50, su relación con los pintores provenientes del exilio español y la influencia del suplemento cultural “México en la cultura”, como un espacio abierto a las nuevas expresiones artísticas y con una notable influencia de artistas e intelectuales *transterrados*. Fue este suplemento uno de los espacios más plurales e influyentes para el ambiente intelectual del México de mediados de siglo XX, no sólo por sus publicaciones, sino también por quienes participaban en él. De una larga lista de colaboradores destacarían dos: Miguel Prieto y Vicente Rojo. Ambos pintores españoles fueron los encargados de la estética visual del suplemento, pero también fueron quienes motivaron la participación de nuevos pintores como ilustradores de éste y entendieron, desde la línea editorial que se manejaba, una nueva manera de hacer cultura en México: mucho más plural, incluyente y universal.

³⁶⁴ Fischer, C.S., 1982. *To Dwell Among Friends: Personal Networks in Town and City*. University of Chicago Press, Chicago, IL.

En este sentido es ahí donde encuentra eco una de las motivaciones principales de los movimientos rupturistas, en la necesidad de separar la función del arte como elemento panfletario y legitimador, para volver a la esencia del “arte por el arte”. Si bien, ante la idea del “arte por el arte” desde el punto de vista de Pierre Bourdieu se podría traducir históricamente como esa queja compartida la cual, frente al rechazo social y las penurias económicas, los artistas reclamaron la independencia respecto a los poderes económicos y políticos, lo cierto es que durante el convulso siglo XX el arte fue asociado a todo tipo de movimientos, en los cuales se definían las posturas a favor o en contra a través de manifiestos que hacían muy patente la visión y la función del arte que compartían un grupo o varios grupos de creadores. Según Bourdieu “el campo literario y artístico se constituye como tal en y por oposición a un mundo “burgués” que jamás hasta entonces había afirmado de un modo tan brutal sus valores y su pretensión de controlar los instrumentos de legitimación, en el ámbito del arte como en el ámbito de la literatura, y que, a través de la prensa y sus plumíferos, trata de imponer una definición degradada y degradante de la producción cultural”³⁶⁵. En el caso mexicano la idea de un arte “nacional” era más que evidente, por lo que los jóvenes pintores veían necesaria una “ruptura” con el pasado. En su libro, *Nueve pintores mexicanos*, Juan García Ponce afirma que la “pintura en México se ha visto asociada durante demasiado tiempo a intereses ajenos a ella”³⁶⁶, en una clara alusión a esta necesidad de significados que ligaban al arte a una identidad nacionalista. “Su estilo, incluso por el acento que sus propios creadores ponían en la necesidad de que se le juzgara así, no era admirado como un fin, una meta que encerrara ya la expresión y se bastara a sí misma, sino como un puente que la unía a otros valores, políticos y sociales”³⁶⁷. Esta necesidad de alejamiento de una visión de la pintura nacional encuentra su primer manifiesto en las páginas de “México en la cultura” con el texto “La cortina de nopal”, del pintor José Luis Cuevas, palabras que se podrían considerar como un manifiesto rupturista.

³⁶⁵ Bourdieu, Pierre: *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Editorial Anagrama. Barcelona. 2005, p. 95.

³⁶⁶ García Ponce, Juan. *Nueve pintores mexicanos*. UNAM. 2006. p. 30

³⁶⁷ *Ibidem*.

“México en la cultura”, espacio *transterrado* y rupturista

En capítulos anteriores he hablado de cómo se conformó el suplemento de *Novedades*, “México en la cultura”, y se nutrió de buena parte del pensamiento, el oficio y el talento español que llegó a través el exilio republicano, principalmente gracias al buen ojo y a la gestión del periodista Fernando Benítez, quien fue próximo a los creadores *transterrados* prácticamente desde el momento de su arribo a México. También he mencionado como muchas de las redes intelectuales creadas por los españoles, y cuyo punto cumbre fue el encuentro en Valencia en 1937, les sirvieron para la toma de posiciones en las instituciones mexicanas, de éstas una de las publicaciones más fructíferas para el desarrollo del pensamiento español del exilio y su inserción en el escenario cultural mexicano fue precisamente el suplemento “México en la cultura”. La prensa cultural mexicana era casi inexistente y los principales diarios solían mezclar las notas culturales con asuntos sociales o del mundo del espectáculo. Otro de los motivos de la inclusión de los artistas y escritores españoles era el buen oficio que habían mostrado en materia editorial tanto a su llegada a México como en sus trabajos en el frente de guerra y en la España Republicana.

“El equipo editorial que Fernando Benítez llevó a *Novedades* estuvo reforzado desde el primer momento con algunos de los más notables republicanos españoles: ‘nos dieron una base de partida muy importante’, declararía Benítez años después. Además de su director artístico, Miguel Prieto, y unos cuantos meses después, su ayudante Vicente Rojo, entre los colaboradores republicanos hay que mencionar a José Moreno Villa, Ceferino Palencia, Francisco Piña y Adolfo Salazar, que se encargaron de las artes plásticas los dos primeros, y de cine y música los dos últimos. Pronto se integrarían como colaboradores habituales los también republicanos Max Aub, León Felipe y, años después, Emilio García Riera, José de la Colina y Jomi García Ascot, quienes desde las páginas del suplemento renovaron la crítica del cine mexicano.”³⁶⁸

³⁶⁸ Camposeco, Víctor Manuel. México en la Cultura (1949-1961) *Renovación literaria y testimonio crítico*. CONACULTA 2015. p. 105.

Otro de los factores importantes es que, desde la llegada del exilio español a México, uno de los principales aportes se vio reflejado en la industria editorial, particularmente por intelectuales, escritores y pintores que vinieron a participar de manera consistente en nuestro país, cosa que Fernando Benítez tenía muy clara.

“...mientras, en España, la dura postguerra limitó el desarrollo de la industria editorial, en México, los años cuarenta y cincuenta pusieron en pie una época dorada, a la que se sumaron prácticamente todos los refugiados relacionados con el arte y las letras; ya que, además de comprender un gran número de críticos de arte y publicaciones de gran difusión, estos exiliados fueron fundadores o partícipes en la creación de buena parte de las editoriales, como, entre otras muchas, Arcos, Proa, Xóchil, Centauro, Rex, Minerva, España, Ekin, Magister, Norte, Séneca, EDIAPSA, SLR, Atlante, Quetzal, Juan Mortiz, Finisterre, Grijalbo, Costa-Amic, Libro-Mex, La Verónica, Madero, Martínez Roca, Cima, Era, España Nueva, Moderna, Esculapio, Continental, Orión, Oasis o Leyenda. Editoriales en su mayoría donde, durante varios años, además de la primacía de las contribuciones de los escritores y críticos del exilio español, fue claro el predominio de la ilustración realizada por artistas refugiados. Al mismo tiempo que, puntualmente, también se registraron muy significativas y concurridas llamadas a la confluencia de escritores e ilustradores, en sentidas alianzas de lo plástico y lo poético, que también sumaron a colegas mexicanos”³⁶⁹.

Es interesante como Benítez se planteó desde el primer momento la idea de “renovación” al pensar en los *transterrados*. Ya había iniciado este trabajo desde las páginas de “Revista mexicana de cultura”, suplemento cultural de *El Nacional*, pero “México en la cultura” pretendía ser lo que acabó siendo: un aire fresco para la cultura nacional en un momento en que la visión nacionalista del arte lo abarcaba casi todo.

³⁶⁹ Cabañas Bravo, Miguel. “Los artistas del exilio de 1939 en México. Caracterización y panorámica”, en *Laberintos. Revista de estudios sobre los exilios culturales españoles*. CSIC. Año 2015. p. 110.

“El periodismo es obra de la inteligencia y de la constancia, pero también debe de ser el resultado de una moral. En este sentido el español reveló entusiasmo y fortaleza, deseo de hacer bien las cosas al adoptar nuestro destino en otra región del mundo hispano, nos enseñaron sus maestrías y nos dejaron la herencia de su honestidad y del sentido del deber”³⁷⁰.

Al hablar de “ruptura” me referiré a esa voluntad de rompimiento con una forma hegemónica de ver el arte y esta posibilidad de apertura hacia otros horizontes que “México en la cultura” representó. El proyecto del nuevo suplemento cultural incluía también a varios escritores mexicanos con la idea de darle una suerte de variedad y renovación nacional “desde dentro”, ya que al proyecto se integrarían nuevos escritores que definirían el curso de la cultura mexicana en el siglo XX al lado de escritores de renombre, algunos de ellos viejos amigos de la España Republicana, siendo Alfonso Reyes el más importante, no sólo por su peso específico en México sino porque había servido de puente con los exiliados españoles durante su llegada a nuestro país y a su vez, durante su exilio en España, participó como colaborador en varias revistas españolas. Fernando Benítez le llevaba el suplemento dos días antes de su publicación para que el propio Reyes lo “revisara” o diera su visto bueno. Más que nada era una deferencia para el escritor que publicó en las páginas de “México en la cultura” desde el número uno hasta el día de su muerte ocurrida el 27 de diciembre de 1959. En la semana siguiente al deceso de Reyes, en la edición del 3 de enero de 1960 Fernando Benítez publicó “Cuando creí morir”, un texto que Reyes había escrito en 1944, un recuento y anecdótico sobre su salud después de sufrir una serie de infartos cardiacos donde el escritor reflexiona sobre su herencia literaria española desde Góngora hasta Valle Inclán.³⁷¹

La referencia española que hace Alfonso Reyes en su texto póstumo no es azarosa como tampoco lo es su inclusión en un proyecto cultural que involucraba a intelectuales españoles exiliados. Con más de uno de estos personajes lo unía trabajos pasados, proyectos literarios, intercambios epistolares y, sobre todo, el compromiso con la función del arte y la cultura adquirido desde los tiempos de la España Republicana, una cultura

³⁷⁰ Benítez, Fernando. “Los españoles en la prensa cultural” en *El exilio español en México 1939-1982*. Salvat-FCE. México, 1982. p. 631

³⁷¹ Reyes, Alfonso. *Obras completas de Alfonso Reyes. XXIV Memorias*. Fondo de Cultura Económica, 1990. p. 117.

puesta al servicio del pueblo y de los hombres y no de los gobiernos. Después de ser artífice de la llegada de los transterrados y fundador de la Casa de España, su participación como “patriarca” y guía en “México en la cultura” era casi un paso natural, como natural lo fue el hecho de que escribiera ahí hasta el final de sus días.

Fernando Benítez heredó para “México en la cultura” a muchos de los escritores y pintores que había contratado para *El Nacional*, algunos de ellos pertenecientes al grupo Hora de España. El diseño estuvo a cargo de Miguel Prieto y el cuidado editorial de Juan Rejano. A la par de las apariciones de Alfonso Reyes estaba la columna semanal dedicada al arte cuyo titular era José Moreno Villa la cual mutó de títulos a través del paso del tiempo: “Sitios y épocas”, “Cuadros y estilos”, y “Personas y lugares”, aunque el pintor malagueño siempre estaría presente en las páginas del suplemento hasta el día de su muerte, el 25 de abril de 1955. Mientras que el suplemento de *El Nacional*, “Revista mexicana de cultura”, participaron un total de 36 transterrados; en “México en la cultura”, la cantidad de colaboradores españoles provenientes del exilio se incrementó a más del doble, llegando a 75. La nómina de españoles en “Revista mexicana de cultura”, estuvo integrada en su mayoría por poetas y escritores y solamente cuatro pintores: Eugenio Fernández Granell, José Moreno Villa, Arturo Souto y Miguel Prieto. En “México en la cultura” el número de escritores, periodistas y poetas crece al doble pero también se unen a la lista otros dos pintores: Gabriel García Maroto y Vicente Rojo, como ya he señalado con anterioridad, este último sería aprendiz y asistente de Miguel Prieto y tras la muerte del pintor manchego quedaría a cargo de la formación gráfica del suplemento.

Si bien “México en la cultura” tuvo un precedente y un antecedente (“Revista mexicana de cultura”, en *El Nacional*, y “La cultura en México”, en *Siempre!*), la importancia del suplemento de *Novedades* es trascendente por varios factores: primero, como ya he señalado, por el carácter renovador de la cultura mexicana, también porque, para ello hecha mano de los artistas *transterrados* y, con ello, incrementa de manera notoria la participación de los creadores españoles en México en una publicación nacional, y porque, gracias a estos dos factores, funciona de puente entre una visión de la cultura y el arte mucho más universal y los jóvenes creadores mexicanos que buscaban otras formas de expresión más allá de lo que el imaginario nacional ofrecía. Según Teresa del Conde la década de los 40 sería una década de “asfixia”, y “se había prolongado hasta bien entrados los años 50, a pesar de la etapa de desarrollismo en la que el país estuvo supuestamente

inmerso durante la presidencia de Miguel Alemán³⁷², por ello la visión del arte que “México en la cultura” ofrecía podría ser considerada como aire fresco.

Es de llamar la atención que los pintores españoles no hayan tenido una gran participación en el escenario artístico mexicano. No la tuvieron en las galerías mexicanas en un inicio (tema del que ya he hablado con anterioridad) y fueron pocos los que colaboraron con el suplemento de *Novedades*. En *El Nacional* fueron grabadores Miguel Prieto, Elvira Gascón y José García Narezo y en “México en la cultura” los cuatro pintores arriba mencionados a quienes se les sumarían los nombres de Gabriel García Maroto y Vicente Rojo. Más allá de la cantidad de pintores participantes podemos hablar del tipo de participación que tuvieron en las instituciones mexicanas y en el suplemento en sí. Por una parte, José Moreno Villa había sido funcionario en la España Republicana, había realizado, sin saberlo, los contactos oportunos con personajes claves para el implante español en México, desde su posición privilegiada había mantenido contacto con importantes actores políticos e intelectuales, había colaborado en la fundación de Casa de España y también había hecho un riguroso estudio sobre la pintura mexicana (*Lo mexicano en las artes plásticas*. El colegio de México, 1948), mantuvo su trabajo como crítico de arte y pintor siempre participando en todo tipo de suplementos en nuestro país, destacando “Revista mexicana de cultura” y “México en la cultura”, y fue pieza clave para la relación y el acomodo de muchos creadores españoles en México. Todo esto sin mencionar la relación desigual, y en algunas ocasiones incluso agresiva, que tuvo con varios de los miembros de la escena pictórica mexicana: mientras su relación con los muralistas fue tensa, a otros a quienes consideraba alejados de estas tendencias fue muy cercano, como Juan Soriano y Rufino Tamayo, llegando a elogiar a éste último: “Tamayo será grande, gran mexicano, y los merolicos nacionales se quedarán en el futuro como *Mexican curious*, a la altura de los guaraches y los barros de Tlaquepaque³⁷³”.

Por su parte, Miguel Prieto y su movimiento desde la periferia de la red intelectual como un “pintor militante” le permitió tener una formación social y una noción de la solidaridad y del trabajo en equipo que se conjugaron a la perfección con su gran talento puesto al servicio en el campo de batalla como formador de propaganda y de panfletos para el bando

³⁷² Del Conde, Teresa. “La aparición de la ruptura”. *Un siglo de arte mexicano: 1900-2000*, México INBA, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y Landucci. 1999. p. 12.

³⁷³ Página electrónica del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM.
<http://www.iifilologicas.unam.mx/mirada-libro/MorenVill3.html>

republicano, además de tejer desde ahí sus propias redes que rindieron frutos más tarde. Ya en México supo colocarse rápidamente en diversas instituciones donde pudo poner de manifiesto su gran talento. Además, como pintor, fue el primer *transterrado* en tener una exposición unipersonal en Bellas Artes, probablemente el único³⁷⁴. Todo esto lo catapultó a la confianza absoluta de Fernando Benítez para considerarlo como formador de su proyecto cultural más importante. Por desgracia la muerte le llegaría pronto al artista manchego y sería su aprendiz, Vicente Rojo, quien llenaría sus zapatos de una forma determinante, no sólo para la vida del suplemento y de los proyectos posteriores de Fernando Benítez, sino para la historia de la plástica y el diseño gráfico mexicano en el siglo XX.

Una de las virtudes del suplemento “México en la cultura” es que supo combinar el trabajo de los artistas exiliados (además de los *transterrados* hubo otros, provenientes de otros países, que participaron en el suplemento como el matrimonio integrado por Paul Westheim y Mariana Frenk, provenientes de Alemania y que venían huyendo de los horrores de nazismo, por poner un ejemplo contundente), con el de los artistas consagrados mexicanos, y con los jóvenes talentos nacionales emergentes en los años 50. Particularmente la inclusión de intelectuales venidos de otros países representó una suerte apertura al ambiente cultural nacionalista que se vivía México desde hacía varias décadas. Si bien los muralistas mexicanos tenían una reputación bien ganada como grandes artistas en el panorama internacional al interior del país funcionaban como una suerte de autoritarismo, una prueba de ello son las palabras de Pablo Neruda vertidas en sus memorias durante su primera visita a México:

La vida intelectual de México estaba dominada por la pintura. Estos pintores de México cubrían la ciudad con historia y geografía, con incursiones civiles, con polémicas ferruginosas. En cierta cima excelsa estaba situado José Clemente Orozco, titán manco y esmirriado, especie de Goya de su fantasmagórica patria (...) estos volcánicos pintores mantenían a raya la atención pública. A veces sostenían tremendas polémicas. En una de ellas, agotados los argumentos, Diego Rivera y Siqueiros sacaron grandes pistolas y dispararon casi al mismo tiempo, pero contra las alas de los ángeles

³⁷⁴ Vicente Rojo expuso una escultura monumental titulada Volcán primitivo 290 como parte del homenaje que realizó el Museo del Palacio de Bellas Artes a Octavio Paz, “En esto ver aquello. Octavio Paz y el arte” en agosto de 2014. Además de esa escultura se exhibieron también *México bajo la lluvia B5*, de 1986; *Estela 12* de 1996; *México bajo la lluvia D14*, de 1984; y *Señal sobre fondo marrón*, de 1970.

de yeso del techo del teatro. Cuando las pesadas plumas de yeso comenzaron a caer sobre las cabezas de los espectadores, estos fueron abandonado el teatro y aquella discusión terminó con un fuerte olor a pólvora y una sala vacía”³⁷⁵.

Ya he hablado con anterioridad del poco agrado que tenían los muralistas para con las expresiones plásticas que representaran una opción distinta a la planteada por la pintura mexicana, pues consideraban que “el movimiento pictórico mexicano, que ha tomado la ruta adecuada, la ruta objetiva, aquélla que busca el nuevo clasicismo, el nuevo realismo, desiderátum teórico del artista moderno, a través de la reconquista de las formas públicas (...) es sin duda alguna la única y posible ruta universal para el próximo futuro”³⁷⁶. Está claro que las intenciones de Fernando Benítez eran las de alejarse de todo oficialismo en materia cultural, particularmente después de haber salido de las filas de *El Nacional*, “Y aunque en un primer momento no se aprecian cambios de importancia, la continuidad de Rejano, Mantecón o Millares Carlo no pudieron impedir que el suplemento se tornara más oficialista y, conforme avanzaba el gobierno de Miguel Alemán, fue alejándose del proyecto nacionalista y universal, nada patriotero, en que fue ideado”³⁷⁷. Por ello “México en la cultura”, fue ese aire renovador, en todos los sentidos, que el arte y la cultura mexicana necesitaba y, es ahí donde entraba el talento de los artistas *transterrados*, como afirmaría años más tarde el propio Fernando Benítez: “Los *transterrados* pertenecieron a la mejor generación española. Conocíamos al buen gachupín, a uno de los ancestros y ahora teníamos a un español desconocido, ya no detrás del mostrador, sino en la cátedra y el escritorio”³⁷⁸. La mención que hace Benítez a la labor didáctica de los pintores provenientes de la España Republicana es importante ya que, si bien no todos los pintores participaban de los suplementos y su inclusión en las galerías era bastante acotada, su trabajo como maestros y formadores de jóvenes talentos, tanto mexicanos como extranjeros, fue fundamental para el devenir artístico mexicano, como explicaré más adelante.

Desde el primer número de “México en la cultura”, publicado el 6 de febrero de 1949, con un primer golpe de vista se puede hablar de la importancia de los artistas *transterrados* y, particularmente, de Miguel Prieto, bastaría ver la manera en que está firmado entre la cabeza

³⁷⁵ Neruda, Pablo. *Confieso que he vivido. Memorias*. Seix Barral. Barcelona, 1979. p. 218.

³⁷⁶ Alfaro Siqueiros, David. *No hay más ruta que la nuestra*, Talleres Gráficos de la Nación, 1945, p. 62.

³⁷⁷ Ferriz Roure, Teresa. “Fernando Benítez, la prensa cultural mexicana y el exilio republicano” en *Arrabal*/No 1. Ed. Universidad de Lleida. España. 1998. p. 235.

³⁷⁸ Benítez Fernando, “Una historia de suplementos”, *La Jornada*, núm. 128, 1 de marzo de 1987, p. 7.

y la nota principal: “Suplemento a cargo de Fernando Benítez y Miguel Prieto”. En su editorial, publicado en la página tres, aparece el espíritu y las directrices del nuevo suplemento, donde se definiría la visión del mismo y que éste pretendía ser la nueva ruta a seguir para la cultura mexicana, cosa que ocurriría durante las siguientes dos décadas:

“NOVEDADES -con la colaboración de los más grandes artistas, hombres de ciencia y periodistas de México-, presenta hoy su nuevo suplemento. Este nuevo esfuerzo permitirá a nuestro diario igualar, con una característica propia y un espíritu esencialmente mexicano, lo que en este aspecto de la prensa más prestigiada del mundo, es ya un servicio insustituible. “Hasta hoy, la casi totalidad de nuestros suplementos eran simples devaneos donde iban a verterse los desechos de los diarios. *Novedades* ha superado esta deficiencia y abre una nueva perspectiva. Aspira, en primer término, a convertirse en un resonador de la cultura nacional. Estamos viviendo una época de extraordinaria importancia en la creación espiritual, pero ni dentro ni fuera de nuestras fronteras se sabe lo que México realiza, por ejemplo, en física, en medicina, en pintura o en literatura. No existe publicación alguna que recoja en forma periodística las ricas y variadas manifestaciones de la cultura mexicana. Nuestra idea consiste en ofrecer al lector una amplia información sobre lo que se está haciendo en artes plásticas, teatro, música, ciencia, filosofía, literatura y cine. Las investigaciones que se llevan a cabo en los institutos, laboratorios, universidades y sociedades científicas, la labor de las orquestas sinfónicas y las agrupaciones musicales, la ejecución de los conciertos, las exposiciones de pintura y las actividades de las galerías de arte, serán expuestos por eminentes técnicos del periodismo especializado. En materia de letras, el suplemento de *Novedades* no sólo ofrecerá reseñas que describan el contenido de los últimos libros, sino que presentará notas de nuestras mejores publicaciones y un resumen de todo aquel suceso que caiga en el dominio de la literatura o de las actividades editoriales. En modo alguno se excluyen de estos panoramas de conjunto la personalidad del artista o del científico. Una serie de entrevistas y de análisis nos permitirá seguir las corrientes fundamentales que dan vida a nuestra evolución cultural. “En otro aspecto, el suplemento ofrecerá regularmente el ensayo, el cuento, el

poema, el fragmento de novela de los escritores ya consagrados y de los que luchan por tener un nombre en las letras. No será en modo alguno la expresión de un grupo. La puerta se abre para todos porque la cultura en México reclama ante todo generosidad y comprensión, libertad y oportunidades. Los periodistas, a través de crónicas y de reportajes, se encargarán de darle al lector la visión cabal de problemas y de aspectos del diario acontecer que posean un interés permanente. De esta manera, con el auxilio de los mejores, trataremos de construir un enlace fecundo entre las altas manifestaciones del espíritu y el pueblo. Creemos que el noble propósito de satisfacer los afanes y el deseo de belleza connaturales al mexicano, sólo se logra con el aprovechamiento irrestricto de sus hombres de excepción.

“Pensamos también que nuestra cultura no se defiende con el aislamiento. Las más relevantes manifestaciones de la cultura en el extranjero tendrán un eco en el suplemento de *Novedades*. El ballet, la obra teatral, el libro sobresaliente, el artículo excepcional, serán objeto de traducciones y de constantes comentarios.

“La forma, es decir, la presentación gráfica del suplemento, tiene una ceñida relación con su contenido. Se ha confiado a los técnicos y a los dibujantes más ilustres de México dar formato y sus ilustraciones. Es este primer número un planteo de posibilidades, pues la imagen definitiva de una publicación, el mejoramiento de sus servicios, se logra sólo después de haberse vencido los obstáculos iniciales a que se enfrenta una empresa editorial animada por este ambicioso espíritu.

“Abrimos una ventana al paisaje entrañable de México, al de su cultura que es en nuestros días conturbados, un motivo de orgullo y una lección de callado heroísmo. Lo mexicano con transcendencia universal y lo universal que fecunde lo mexicano podría servir como lema.

“Las ideas, las artes y las ciencias, puestas al alcance de todos. Instruir deleitando es así mismo una de las finalidades, y no la menor, de la prensa moderna”³⁷⁹.

Son muchas las ideas que se pueden recoger del editorial escrito por Fernando Benítez y firmado al alimón con Miguel Prieto. Se habla de abrir el arte mexicano al mundo y de abrir lo que el mundo hace en materia de arte hacia México; se habla de abrir las puertas a todos, un

³⁷⁹ Editorial. “México en la cultura” en *Novedades*. 6 de febrero de 1949. p. 3.

todos en donde se entiende se abarcaría el momento histórico que México estaba viviendo en materia de intercambio artístico debido a las migraciones de Europa a nuestro país; y hace un guiño de manera particular al trabajo de Prieto al hablar de la forma gráfica del suplemento y de quienes participarían en sus ilustraciones, por ejemplo, en el segundo número éstas corrieron a cargo de la pintora *transterrada* Elvira Gascón. En ese primer número se publicó un reportaje sobre el reciente ganador del Nobel de literatura, el poeta británico-estadunidense T. S. Elliot y al lado de éste un listado con los escritores en lengua inglesa que habían sido acreedores a la misma distinción, así como un texto del director de la Real Academia Española, Ramón Menéndez Pidal, lo que nos habla que el mensaje de internacionalizar la cultura era claro.

De Miguel Prieto a Vicente Rojo

Vicente Rojo Almazán ya contaba con una tradición heredada de la España Republicana que fue la que lo puso en México y en contacto con los pintores *transterrados*. Las condiciones de su llegada a México, su herencia familiar como hijo y sobrino de altos militantes del frente republicano y el hecho de haber cursado sus primeros estudios sobre arte en la Escuela Elemental del Trabajo, una institución de enseñanza obrera conocida bajo el nombre popular de “Universidad del pueblo”, lo hacían estar comprometido con la causa de la República Española, a pesar de ser un niño muy pequeño al inicio de la guerra.³⁸⁰ Casualmente sería el hijo de otro eminente republicano, Federico Álvarez Arregui³⁸¹, hijo de Francisco Fermín Álvarez, miembro fundador de la Izquierda Republicana en España, otro *transterrado* que llegó a México procedente de La Habana, Cuba, quien lo puso en contacto con Miguel Prieto

³⁸⁰ Vicente Rojo contaba con tan sólo cuatro años al inicio de la Guerra Civil Española y con diecisiete años a su llegada a México. Sin embargo, a pregunta expresa sobre su sentir con respecto a la situación política vigente en ese tiempo, él mismo se reconoce como republicano. Entrevista con Vicente Rojo, marzo 25, 2016.

³⁸¹ Federico Álvarez Arregui llegó a México en 1947 procedente de Cuba junto a varios exiliados como Arturo Souto Alabarce, Rafael y Tomás Segovia, Ramón Xirau, José de la Colina, Carlos Blanco Aguinaga, Luis Rius, Manuel Durán, José Pascual Buxó, César Rodríguez Chicharro, Carlos Bosch García a la Ciudad de México. Continuaría sus estudios en la Facultad de Ingeniería donde a lado de José Vivar Valderrama funda la revista Columnas. Tiempo después ingresaría a la Facultad de Filosofía y Letras en la Universidad Nacional Autónoma de México donde se licenciaría en estudios latinoamericanos. En 1954 contraería matrimonio con Elena Aub Barjau, hija del escritor Max Aub; en agosto de 1955 nacería su primer hijo, Federico David y en 1958, su hija Teresa. Entre 1959 y 1961 el matrimonio forma parte del Movimiento Español (ME/59) que buscaba llenar de sentido la condición de exiliado. Asuncce Arrieta, José Ángel (2 de julio de 1992). “Federico Álvarez: La conciencia de un desexilio” en *El Diario Vasco*. p. 54.

para desarrollar el proyecto del mural para el Observatorio Astrofísico de Tonantzintla de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

Al año de haber llegado a México, Rojo se afianza como mano derecha de Miguel Prieto, pero más importante aún, el joven pintor de diecisiete años goza de la confianza plena de Fernando Benítez, tal vez el primero en prever la trayectoria que el catalán tendría en nuestro país y su futuro impacto en las artes mexicanas. El propio Vicente Rojo ha reconocido que “México en la cultura” fue parte fundamental de su formación. Como he señalado, tras la temprana muerte de Miguel Prieto en 1956, Vicente Rojo quedó a cargo del suplemento y de varios de los proyectos que el pintor manchego le habría “heredado”. Rojo ocupó casi los mismos puestos y colaboró en los mismos lugares de trabajo que su maestro: fue jefe de la Oficina de ediciones del INBA entre 1953 y 1954 (aunque seguiría colaborando con el Instituto), trabajó en la *Revista de la Universidad de México* y fue diseñador gráfico de la Dirección de Difusión Cultural de la UNAM, pero lo más importante es que acompañó a Benítez en sus proyectos editoriales posteriores. Llegó a ser tal la confianza depositada por Benítez en Vicente Rojo que éste le pidió que lo acompañara a una entrevista con el presidente Adolfo López Mateos en diciembre de 1961, cuando el mandatario supo que “México en la cultura” había llegado a su fin y Fernando Benítez tenía planeado realizar otro proyecto editorial de similares dimensiones, así nació “La cultura en México”, suplemento cultural de la revista *Siempre!*.

Además del contenido, Fernando Benítez le otorgó una capital importancia a la formación de la página. El suplemento se había publicado desde el primer número del mismo tamaño del periódico (42x57 cm.) pero después de la muerte de Miguel Prieto el tamaño se redujo (38x57 cm.) muy probablemente porque la edición aumentó su número de páginas debido a su demanda y popularidad. Si Miguel Prieto se había forjado como tipógrafo de manera empírica en el frente de batalla, Vicente Rojo no era menos autodidacta en el ámbito editorial que su maestro: “De niño me gustaba mucho el cine, era la única expresión artística a la que tenía acceso en España y en mi casa diseñaba –sin saber lo que eso significaba porque el ‘diseño gráfico’ empezó a llamarse así hasta los años sesenta– anuncios de las películas que veía. Hacía las letras, dibujaba las caras de los artistas”³⁸². Sin saberlo, Vicente Rojo vendría a hacer toda una revolución en el diseño editorial mexicano, no sólo por su

³⁸² Entrevista a Vicente Rojo. Op Cit.

aportación en los suplementos culturales de Benítez sino por sus proyectos personales como la Editorial ERA, la Imprenta Madero y su gran aporte como artista plástico e integrante del grupo de la *Ruptura*.

Tal vez uno de los principales aciertos de Vicente Rojo al frente de la dirección gráfica de “México en la cultura” se debió a que el mismo se reconoció como heredero de una tradición, entendiendo como “tradición” la perspectiva de este término planteada por Anthony Giddens, donde la tradición es elemento de cohesión de las sociedades y está de alguna manera relacionada con el control del tiempo orientado hacia el pasado, en donde el pasado tiene una poderosa influencia hacia el presente.

“La tradición, podría decirse, es una orientación hacia el pasado, de tal modo que el pasado tiene una poderosa influencia o, por expresarlo de forma más precisa, se le otorga poderosamente influencia sobre el presente. Sin embargo, está claro, al menos en cierto sentido, que la tradición también se refiere al futuro, puesto que las prácticas establecidas se utilizan como modo de organizar el tiempo futuro.”³⁸³

Rojo se reconoce a sí mismo como heredero de la tradición española republicana y también heredero de una nueva visión de la cultura mexicana. Además de trabajar con Miguel Prieto, a su llegada a México se inscribe en La Esmeralda donde cursa pintura con Arturo Souto, otro de los pintores *transterrados* de quien aprendió el difícil compromiso que la pintura requiere y que más tarde lo llevarían a formar parte de la *Ruptura*. “Souto tenía una academia particular; ni él ni yo hablamos mucho, pero las escasas pláticas que tuve con él fueron fundamentales para mi desarrollo. El cual resultó muy lento: manché y borré intensamente, di vueltas y más vueltas, tardé muchos años y varias exposiciones persiguiendo lo obvio: si la obra no convence primero a su autor, difícilmente interesará a nadie”³⁸⁴. De igual manera reconoce plenamente la influencia de Miguel Prieto en su formación, como también reconoce en el pintor manchego la importancia de introducirlo a “México en la cultura”, lo que consideró, más que un trabajo, una verdadera escuela.

³⁸³ Giddens, Anthony, “Vivir en una sociedad postradicional”, en Ulrich Beck, Anthony Giddens y Scott Lash, *Modernización reflexiva. Política, tradición y estética en el orden social moderno*, Madrid, Alianza, 2008, p. 83.

³⁸⁴ Rojo, Vicente. “Los sueños compartidos”, Discurso de ingreso al Colegio Nacional. El Colegio Nacional. 1995. p. 110.

“Aprendí diseño gráfico, mucho antes de que fuera así definido, con un maestro excepcional que era a la vez tipógrafo y pintor Miguel Prieto, un manchego hermoso por fuera y por dentro, es el iniciador, con la legendaria revista *Romance*, del moderno diseño gráfico en México. Cuando gracias a Federico Álvarez lo conocí en enero de 1950, era el encargado de la Oficina de Ediciones del recién creado Instituto Nacional de Bellas Artes, que encabezaban el maestro Carlos Chávez y Fernando Gamboa. Prieto componía letras y colores con gran finura y elegancia, y era tan respetuoso de su trabajo que ponía el mismo interés en diseñar la edición monumental del *Canto general* de Pablo Neruda como en el pequeño y perecedero boleto de entrada al Palacio de Bellas Artes. Es decir que practicaba una manera de “democracia visual”, lección que heredé y trato de practicar hasta la fecha.

“Miguel Prieto me llevó ese mismo año como ayudante al suplemento “México en la Cultura”, que dirigía Fernando Benítez. Creo que ya es conocida la importancia del suplemento en el desarrollo de la cultura mexicana reciente. Para mí, como para otros muchos jóvenes de la época, el suplemento, con el brillante grupo de colaboradores que Fernando Benítez había logrado reunir, fue una verdadera escuela. Fernando inventaba cada semana números en los que combinaba grandes firmas con autores jóvenes, y temas clásicos con los de la actualidad cultural y política más inmediata. Lo mismo le dedicaba un número de homenaje a Diego Rivera, que publicaba los enardecidos textos del joven José Luis Cuevas. O celebraba con pros y contras la primera novela de Carlos Fuentes al tiempo que José Moreno Villa se ocupaba de la pintura española”³⁸⁵.

Aunada a la labor de “México en la cultura” como formadora de una nueva visión cultural mexicana estaba el trabajo de los *transterrados* de “primera generación” con los más jóvenes donde se dio una integración con lo mexicano sin dejar de lado la tradición pictórica española y republicana. Entre los artistas que abrieron talleres se encontraban Arturo Souto, Enrique Climent, Antonio Rodríguez Luna, José Bardasano, Juan Eugenio Mingorance o Antonio Ballester, quienes impulsaron el conocimiento de la pintura traído desde el Viejo Continente a las nuevas generaciones de *transterrados* integradas por gente como Francisco

385

Ibíd. pp. 106-107

Moreno Capdevila, Vicente Rojo o Carmen Masip Echafarrat, o bien jóvenes artistas hijos de mexicano y español, como lo eran Alberto Gironella o Enrique Echevarría, que más tarde se acabarían sumando algunos de ellos a la nueva manera de hacer pintura en México. Volviendo a Giddens, es interesante como Vicente Rojo concibe la tradición a la que pertenece, no se aparta de ella ni tampoco de la modernidad que le plantea una realidad como la que “México en la Cultura” pretende alcanzar en materia de conocimiento y divulgación cultural. En un ámbito estricto la modernidad destruye a la tradición. Sin embargo, esta relación cercana entre modernidad y tradición ha sido crucial para el desempeño de las sociedades modernas. Si atendemos lo dicho por Giddens, la manera en que Vicente Rojo, bajo la dirección de Fernando Benítez, asume que las páginas de “México en la cultura” serían una suerte de mediador entre dos tradiciones (la española y la mexicana) y la suma de nuevos elementos disruptivos que otorgarían a esta nueva visión de la cultura en México un carácter de “Guardian de la tradición”.

La dupla Benítez-Rojo no sólo definió las tendencias culturales en México por dos décadas. Fue también la cuna literaria para muchos escritores mexicanos que crearían el canon de las letras nacionales. Nombres como Carlos Fuentes, José Emilio Pacheco, Elena Poniatowska (todos ellos Premio Cervantes) están asociados de por vida a “México en la cultura”. Pero también fue el trampolín desde donde los jóvenes pintores mexicanos y extranjeros pudieran experimentar como creadores y lanzar desde sus páginas el manifiesto definitorio de la Nueva pintura mexicana: “La cortina del nopal”, texto fundacional y prerrupturista que el joven pintor, José Luis Cuevas, lanzara desde las páginas de “México en la cultura”:

“No me considero renovador ni reformador en arte. He tratado de continuar en una tradición en la que creo y a ella he querido incorporar un poco de aliento distinto, algo que la lleve adelante. Si en mi país no gusta lo que hago y recibo por ello improprios de orden personal -nunca una crítica seria, juiciosa- debo buscar un medio más favorable para desarrollar mi labor. Debo considerar a la cortina del nopal como una fuente inexpugnable. Creo firmemente que no puede progresarse si no hay inconformidad, si no se hastía uno de lo hecho un día y vuelve a empezar otro camino. Creo tener una dosis indispensable de criterio para disentir de una forma de vida y de un encallecimiento de la cultura. Creo tener el derecho, como ciudadano y como artista, de oponerme a un estado mediocre y conformista de la creación intelectual. Esa es mi falta imperdonable.

“No se crea por otra parte que para mí no existe otro México existe mas que aquél que ataco. Hay otro México para mi, al que respeto y admiro como incondicional. Es el México de Orozco, de Alfonso Reyes, de Silvestre Revueltas, de Antonio Caso, de Carlos Chávez, de Tamayo, de Octavio Paz, de Carlos Pellicer, de Carlos Fuentes, de Nacho López. Es un México serio, estudioso, proyectado hacia afuera con prestigio, pero generalmente atacado y vilipendiado dentro de su propio país (...) Todo este México es el que me alienta a protestar porque es el México universal y eterno que se abre al mundo sin perder sus esencias.

“Hay una generación joven en México que trae ideales afines con todo este bloque de acción cultural que he mencionado. Yo deseo pertenecer a ella. No me erijo en árbitro de nada ni pido que se siga mi ruta porque empiezo por afirmar que no la considero única. Admito en arte todos los caminos que se presentan como una prolongación generosa, amplia, de la propia vida. Quiero en el arte de mi país anchas carreteras que nos lleven al resto del mundo, no pequeños caminos vecinales que conectan solo aldeas.”³⁸⁶

José Luis Cuevas había llegado al suplemento “México en la cultura” con tan sólo diecisiete años cumplidos y en su texto “La Cortina del Nopal” arremetió contra la visión estatista del arte apoyada por el gobierno y cimentada durante más de 30 años en las figuras de Orozco, Rivera y Siqueiros, golpe macizo y toda una declaración de principios en un universo artístico cuyo mayor paradigma era “No hay más ruta que la nuestra”. El texto se publicó en el suplemento en 1951 y después en la revista neoyorquina, *Evergreen Review*. El planteamiento que hizo José Luis Cuevas fue atreverse a mostrar otros caminos, muchos caminos labrados en las páginas del suplemento de *Novedades*, y la *Ruptura* sería uno de ellos.

Una declaración semejante sólo se podría concebir en un ambiente como el que “México en la cultura” había gestado: pluralidad, reconocimiento de la tradición y, a su vez, rompimiento con los esquemas del pasado. Si bien el suplemento nunca estuvo cerrado a los pintores de la Escuela Mexicana de Pintura, de hecho, era frecuente que se publicaran reportajes o números onomásticos a las figuras de Orozco, Siqueiros y Rivera, la apertura que representó las páginas del suplemento de *Novedades* tuvo eco no sólo en los jóvenes escritores mexicanos, sino que también lo hizo en pintores que buscaban nuevos caminos.

³⁸⁶ *Ruptura*, 1952-1965, Catálogo de la exposición, Museo de Arte Alvar Carrillo Gil, México, 1988.

Las galerías de la *Ruptura*

Para la celebración de los 50 años de la llegada del exilio español a México, la Academia de San Carlos presentó una exposición con la obra de los pintores españoles que llegaron a nuestro país. En dicha exposición se contabiliza un total de 60 artistas arribados en distintos momentos procedentes de España. Los primeros que llegaron lo hicieron de manera masiva y tenían un gran compromiso con la causa republicana, incluso venían formando grupo no sólo con los artistas plásticos sino también con los escritores, filósofos e intelectuales. Sin embargo, ya he comentado que el implante de los pintores *transterrados* no se dio con facilidad, principalmente por la cerrazón que tuvieron los muralistas mexicanos a aceptar otras tendencias pictóricas que no fueran las relacionadas con el muralismo y la pintura de carácter social. Si bien los muralistas, o la Escuela Mexicana de Pintura, no eran el único grupo artístico existente en México si eran el más influyente y sus decisiones impactaban en la posibilidad de que los pintores emigrados pudieran exponer su obra y, por consiguiente, realizar su trabajo, por ello los pintores que realmente pudieron destacar se reduce a unos ocho o diez según los recuentos de las exposiciones en las galerías de la Ciudad de México en los años cuarenta.

Como señalé en un capítulo anterior, el grupo español supuso una suerte de agrupación subcultural que se movió por sectores alejados del *establishment* que el muralismo suponía. Por un lado, simpatizaron con los otros grupos dominantes en el arte mexicano, lo que generó otro tipo de intercambio intelectual que fue enriquecido con la relación con las industrias culturales mexicanas de las que ya he hablado.

“Había entre los españoles mayor heterogeneidad artística que entre los mexicanos, lo que, por ejemplo, tanto llevaría a unos a las reservas respecto al surrealismo, como a otros a las adhesiones en cuanto al muralismo. Pero existía también un claro compromiso ideológico, común a todos los *transterrados*. Lo irrenunciable era la posición de españoles y, la dificultad, crear o participar con ello en el aje no nacionalismo mexicano. En cualquier caso, la diversidad estilística que los mexicanos también advirtieron en los españoles, al situarse en el nuevo país, casi obligadamente terminaría por hacerles adscribirse, asociarse o tomar parte en uno de los dos grandes sectores que polarizaban la escena artística mexicana: el dominante de la tendencia social,

encabezada por Rivera y los muralistas de la Revolución, o el purista y de las posturas contestatarias, a cuyo frente se encontraba Rufino Tamayo.”³⁸⁷

La cercanía con artistas como Rufino Tamayo, Carlos Mérida y Juan Soriano haría suponer una mejor comunicación artística e intelectual que permitió a los pintores no sentirse del todo “incómodos” en un ambiente adverso. Ya he dicho que el propio Moreno Villa elogió la obra de Tamayo para disgusto de los muralistas, “Tamayo será grande, gran mexicano, y los merolicos nacionales se quedarán en el futuro como *Mexican curious*, a la altura de los guaraches y los barros de Tlaquepaque”³⁸⁸. Los pintores españoles se vieron atrapadas en dos visiones del arte: por un lado, la España del exilio que dejaban tras de sí con una fuerte carga de nostalgia y de política y por otra la novedad que representaba lo mexicano, llegando algunos de ellos a “mexicanizarse” al menos en lo que a temáticas se refiere. Si bien no se puede hablar de estilos homogéneos lo que sí hacía el común denominador entre todos los *transterrados* era la noción del destierro o, mejor dicho: el *transtierro*. Como señala el investigador Miguel Cabañas Bravo, “la intención de diferenciación con el arte de acogida al que abocaba el mantenimiento y desarrollo de los valores de origen y las especiales circunstancias de adaptación al nuevo escenario artístico-cultural —algo lento, difícil y con abundantes renunciaciones y absorciones—, fue lo que más claramente terminó por ir modelando a este que hemos llamado arte español *transterrado* en México”³⁸⁹. Esta diferenciación que buscaron los españoles en México fue el primer paso para lograr una visión del arte mucho más heterogénea y personal que buscaría alejarse de normas impuestas tanto en la técnica como en la temática.

Algunos investigadores como Teresa del Conde y Leila Driben coinciden en señalar que hubo diversos factores que influyeron como antecedentes para el surgimiento de la *Ruptura*. Entre ellos están las ya mencionadas tendencias pictóricas mexicanas opuestas a una tradición muralista y oficialista y por el otro las diversas migraciones de artistas extranjeros a México entre los años 40 y 50, siendo la más importante de éstas, como ya lo sabemos, la de la España Republicana. Uno de los aspectos a considerar es que varios de los artistas

³⁸⁷ Cabañas Bravo, Miguel. “Los artistas del exilio de 1939 en México. Caracterización y panorámica”, en *Laberintos. Revista de estudios sobre los exilios culturales españoles*. CSIC. Año 2015. pp. 114-115.

³⁸⁸ Página electrónica del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM. <http://www.iifilologicas.unam.mx/mirada-libro/MorenVill3.html>

³⁸⁹ Cabañas Bravo, Miguel. “Los artistas del exilio de 1939 en México. Caracterización y panorámica”, en *Laberintos. Revista de estudios sobre los exilios culturales españoles*. CSIC. Año 2015. pp. 116.

transterrados fueron contratados como profesores en varias de las escuelas de artes plásticas que el gobierno de México había creado para la formación de nuevos pintores. Desde la intimidad del aula, los pintores *transterrados* pudieron transmitirles a los jóvenes su particular manera de concebir el arte, alejado de las posturas oficialistas. Desde ahí pudieron entrar en contacto con algunos de quienes que más tarde formarían la *Ruptura*.

“Es así como, tanto desde puestos docentes oficiales —del tipo que mantuvo desde 1943 hasta su jubilación el citado Rodríguez Luna, profesor de la Escuela Nacional de Artes Plásticas— como desde estos talleres o academias, diferentes artistas de la generación madura de exiliados jugaron un interesante papel de apoyo en la superación del protegido y popularizado muralismo azteca; algo que se fue haciendo más perceptible desde finales de los años cincuenta, mientras se iban convirtiendo en alentadores de los «rupturistas» que les visitaron en sus talleres: Alberto Gironella, Vicente Rojo, Enrique Echeverría, Fernando García Ponce, Lilia Carrillo, etc.”³⁹⁰

Si bien no son el único de los elementos a considerar como influyentes en las nuevas tendencias artísticas de México, es definitivo que esta forma de concebir la pintura, alejada del oficialismo muralista, sembró en los jóvenes pintores las ideas para que se llevara a cabo la *Ruptura* y para que un manifiesto como “La cortina del nopal” fuera concebido desde las páginas de “México en la cultura”.

El planteamiento de José Luis Cuevas generó un nuevo interés por parte de las galerías en los nuevos pintores nacionales y extranjeros. La primera de ellas fue la galería Prisse. La falta de espacios para la pintura mexicana, las nuevas corrientes (al igual que ocurría con muchas otras en Europa) se daban en espacios clandestinos. Uno de los primeros centros de reuniones donde los jóvenes escritores, poetas y pintores disidentes se reunieron era la galería Prisse, ubicada en la calle de Londres 163, en la Colonia Juárez de la Ciudad de México, y fundada en 1952 por Vlady, Enrique Echeverría y Alberto Gironella, entre otros, los tres pintores ya han sido mencionados con anterioridad como herederos de los *transterrados*. En este espacio se rechazaba la idea de un “arte social” y se promovía un arte basado en

³⁹⁰ Cabañas Bravo, Miguel. “Los artistas del exilio de 1939 en México. Caracterización y panorámica”, en *Laberintos. Revista de estudios sobre los exilios culturales españoles*. CSIC. Año 2015. p. 105.

sus propias leyes; a estas reuniones acudían también escritores y pintores transterrados como Luis Rius, Arturo Souto y León Felipe. Cabe señalar que la Prisse fue atacada por Siqueiros y algunos miembros de la Escuela Mexicana de Pintura, quienes la consideraban “como un centro indeseable donde se cultivaba el arte abstracto”³⁹¹. Tal vez debido a estas agresiones, cerró al año de haber iniciado sus actividades acusada por Siqueiros de funcionar como una agencia de la CIA, sin embargo, dio pie a que surgieran nuevas galerías donde los jóvenes pintores pudieran exponer su trabajo. Fue en esta galería donde José Luis Cuevas realizó su primera exposición unipersonal en 1953 y fue ahí mismo “descubierto” por José Gómez-Sicre³⁹², el director artístico de la Unión Panamericana, quien lo haría internacionalmente famoso. “Gómez Sicre impulsó con sus textos e influencia la carrera de Cuevas a escala internacional, ya que desde 1954 lo llevó a exponer a Washington, donde vendió todas sus obras (dos dibujos los compró Alfred H. Barr para la colección del MoMA de Nueva York)”³⁹³. Tras el intento de la galería Prisse se sumarían algunas más como la Havre, la Tussó y, la más activa de todas, la Proteo. Esta galería “propiciaba exhibiciones de arte europeo y norteamericano e impulsaba a jóvenes artistas, lo cual por otro lado no fue en detrimento de valores establecidos en el medio. En la Proteo no se discriminaba a ninguna corriente artística, la lista de la exposición inaugural incluye a Diego Rivera, a Pedro y Rafael Coronel, a (Manuel) Rodríguez Lozano lo mismo que a Alice Rahon, Cordelia Ūrueta, Alberto Gironella y José Luis Cuevas”³⁹⁴. Es de llamar la atención que otras galerías, como la Havre, también incluyeron en sus exposiciones tanto a pintores nacionales como transterrados y pintores europeos avecindados en nuestro país, por ejemplo: Raúl Anguiano (mexicano), Antonio Rodríguez Luna (*transterrado*) y Leonora Carrington (inglesa).

A las tendencias de las nuevas galerías se les sumarían algunas otras que tenían por tradición el presentar únicamente a los integrantes de la Escuela Mexicana de Pintura, como la Galería de Arte Mexicano, de Inés Amor, quien comenzaría a exponer a los hermanos Pedro y Rafael Coronel, ambos egresados de La Esmeralda. A la par de estas galerías surgirían galeristas jóvenes interesados a su vez en pintores muy jóvenes:

³⁹¹ Eder, Rita. “La Ruptura con el muralismo y la pintura mexicana en los años cincuenta” en *Historia del Arte Mexicano*, SEP/INBA/Salvat, 1982.

³⁹² José Gómez Sicre fue director de Artes Visuales de la Unión Panamericana, que después conformaría la Organización de los Estados Americanos (OEA), en Washington, donde también fundó el Museo de Arte de las Américas. Desde su posición de influencia continental se convirtió en un activo promotor en Latinoamérica de los artistas que se acoplaban a las tendencias imperantes en Estados Unidos, lo cual iba en detrimento de los discursos nacionales, como el muralismo mexicano.

³⁹³ Hernández, Édgar Alejandro. “José Gómez Sicre, el inventor de Cuevas”, en *Excélsior*. 6 de julio de 2016.

³⁹⁴ Eder, Rita. Op. Cit.

“En 1957 Antonio Souza establece su galería en la calle de Génova y exhibe a la mayoría de ellos, incluyendo a gente muy joven, como lo era Xavier Esqueda (1943). Delmari Romero Keith ha hecho un libro-reporte sobre esa galería, dirigida por un hombre carismático y generoso, pero acaso demasiado snob. Los “abstractos” y unos más, como Toledo, exhibieron después consuetudinariamente en la Galería Juan Martín, desde que ésta abrió sus puertas en 1961. Juan Martín es otro de los personajes clave del periodo; era culto, tenía buen ojo y supo hacerse de un “establo” constante.”³⁹⁵

La mención de Juan Martín es de destacarse porque en su galería se “oficializaría” años más tarde el movimiento de la *Ruptura* con la presentación del libro *Nueve pintores mexicanos*, de Juan García Ponce, texto que se podría considerar como el primero escrito a manera de crónica y reflexión sobre el trabajo de estos pintores. Incluso el pintor Alberto Gironella llegó a decir alguna vez que fue el propio Juan Martín quien convenció a García Ponce de escribir el libro. Si bien en el texto los nueve pintores mencionados son Manuel Felguérez, Alberto Gironella, Lilia Carrillo, Vicente Rojo, Roger Von Gunten, Fernando García Ponce, Gabriel Ramírez, Francisco Corsas y Arnaldo Coen, no son los únicos relacionados con el movimiento de la *Ruptura* ni los únicos que estuvieron en exposición en dicha galería.

Muchas de las galerías antes mencionadas sumaron a los pintores *transterrados*, ya sea como parte de su catálogo o bien en su nómina como galeristas o administradores. Además, surgieron muchas otras fundadas por españoles que se dieron a la tarea de imitar a las primeras rupturistas y en estas se sumaron también a los pintores que habían sido marginados por la Escuela Mexicana de Pintura, como bien lo señala Cabañas Bravo:

“Fundada a mediados de los años cincuenta por el pintor español Blandino García Ascot, la Galería Diana fue orientada hacia el surrealismo. Expusieron en ella por primera vez pintores como Remedios Varo (1955-1956) o diferentes jóvenes exiliados, como García Saíz (1959), Lucinda Urrusti (1959), Juan Somolinos (1961) o Antonio Serna (1962), aparte de pintores ya consolidados en España como Roberto Fernández Balbuena. Prisse, por su parte, desde su apertura en septiembre de 1952

³⁹⁵ Del Conde, Teresa. “La aparición de la ruptura”. *Un siglo de arte mexicano: 1900-2000*, México INBA, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y Landucci. 1999. pp. 15-16

Fernando García Ponce, Gabriel Ramírez Aznar, Francisco Corzas, Alberto Gironella, Manuel Felguérez, Lilia Carrillo, Roger von Gunten, Vicente Rojo, Leopoldo Gould, Arnaldo Coen, Juan García Ponce y Juan Martín en la presentación del libro *Nueve Pintores Mexicanos* de Juan García Ponce en la Galería Juan Martín, 1968.



se propuso romper con el opresivo «realismo oficial» y permitió seguir su propia línea independiente a fundadores y asociados. Fue creada e impulsada por un grupo de artistas mexicanos en algún modo ligados a los refugiados españoles (Héctor Xavier, Gironella, Enrique Echevarría y ruso Vlady), por varios artistas españoles (Bartolí, Hernández Barroso, Inocencio Burgos, Souto, Climent, Tortosa, Víctor Trapote) y por algunos escritores (Luis Rius, Rafael y Tomás Segovia, Horacio López Suárez, Souto hijo, José de la Colina, Francisco de la Maza y Raúl Flores, que fundaron dos revistas interesantes *Clavileño* y *Segrel*), contando siempre, para horror del influyente muralista Siqueiros (que sólo quiso ver tras esta galería a un grupo de pequeño-burgueses enemigos del muralismo), con el apoyo de críticos de arte refugiados como Margarita Nelken, Ceferino Palencia o Enrique F. Gual, «seguidos —como indicará *El Coronelazo*— por algunos niños de pecho mexicano en tal ejercicio». Tuvo corta vida, pero su aludida continuidad llegó con la Galería Proteo, que se abrió en junio de 1954, en cierto modo como su sustitución, gracias a la financiación del escultor exiliado Víctor Trapote. Estuvo dirigida por el pintor Alberto Gironella hasta 1956 (fecha en la que pasó a ser llevada por Josefina Montes de Oca, hasta su desaparición en 1961) y, mientras permaneció abierta, acogió todo tipo de

corrientes artísticas, como ya se puso de manifiesto con la celebración entre marzo y abril de 1955 del «Primer Salón de Arte Libre» (en el que participó un interesante grupo de españoles: Bartolí, Climent, Hernández Barroso y Giménez Botey), aunque no tardó en priorizar la exhibición del arte norteamericano y europeo. Finalmente, poco tiempo después de aquella apertura, como su complemento, surgió la Galería Havre, regentada mancomunadamente por el pintor Arturo Souto, el escultor Mario Zamora y el arquitecto Mauro Murga. Se inauguró en septiembre de 1954 con una muestra colectiva, en la que participaron Rodríguez Luna, Mathias Goeritz, Leonora Carrington, Gunther Gerzso, Raúl Anguiano, Guerrero Galván y otros artistas.”³⁹⁶

En capítulos anteriores hablé de la geografía urbana compartida por los *transterrados*, por lo que es de llamar la atención que la geografía en la que se situaron dichas galerías que fue entre las Colonias Juárez, Roma y Centro, destacando la primera con mayor fuerza, particularmente en el área que después sería conocida como la Zona Rosa. En efecto, esta geografía iría acorde con la geografía en la que el grupo de pintores e intelectuales *transterrados* se ubicó desde su llegada a México así como muchas de las instituciones fundadas por los españoles en el exilio, esta situación reforzaría dos de las ideas que he manejado con anterioridad: los conceptos de Jean-François Sirinelli y Pierre Bourdieu al destaca la importancia de tres herramientas de investigación: lugares, medios y redes (*les lieux, les milieux et les réseaux*) debido permiten optar por una aproximación a la vez geográfica, sociológica e ideológica, y centran su reflexión en la estructuración del medio intelectual, su modo de funcionamiento y su relación con la política³⁹⁷, así como el planteamiento de que estos grupos artísticos se formaron como grupos subculturales, como lo sugiere la definición de subcultura de Claude S. Fischer, quien afirma que una subcultura está formada por “un conjunto de creencias, valores, normas y costumbres modales asociados a un subsistema social relativamente distinto”³⁹⁸. En este sentido la geografía compartida por el exilio español y la *Ruptura* es otra suerte de influencia en este grupo de pintores por las razones arriba mencionadas.

³⁹⁶ Cabañas Bravo, Miguel. “Los artistas del exilio de 1939 en México. Caracterización y panorámica”, en *Laberintos. Revista de estudios sobre los exilios culturales españoles*. CSIC. Año 2015. p. 107

³⁹⁷ Sirinelli, Jean-François. “Les élites culturelles” en *Pour une histoire culturelle*. Seuil Paris. 1997. p. 292.

³⁹⁸ Fischer, Claude S. “Toward a Subcultural Theory of Urbanism” en *American Journal of Sociology* Vol. 80, No 6 (May, 1975). The University of Chicago Press. p. 1325.

Otras de las galerías que apoyaron las nuevas tendencias de la pintura mexicana y que sumaron talento español fueron la Galería Marco Rodríguez, la Sala Romero, la Galería de Arte Contemporáneo, el Salón de la Plástica Mexicana, las Galerías Excelsior, la Galería *Novedades*, la Galería Juárez, la Sala Velázquez, la Galería Antonio Souza (desde 1958), la Galería Mer-Kup, la Galería Pecanins (fundada por las pintoras y hermanas catalanas Pecanins en 1964), la Galería Aristos, la Galería Chapultepec, la Galería Arvil y la Galería de Mercedes y Jordi Gironella.

Vicente Rojo: *transterrado* y rupturista

Si tomamos en cuenta el periodo comprendido entre la derrota republicana en la Guerra Civil española como inicio de la época *transterrada* (1939) y la muerte de Francisco Franco (1975) como el final de ésta ante un eventual reacomodo político en España, estamos hablando de un periodo muy largo que abarcó casi cuatro décadas donde muchos españoles migraron a México y donde muchos otros jamás pudieron volver a España porque los alcanzó la muerte. Tomando en cuenta esto, algunos de los investigadores citados han preferido agrupar a los pintores *transterrados* en dos grupos generacionales bajo la lógica de la edad. La primera “generación madura” estaría formada por artistas como Aurelio Arteta, Manuela Ballester, Antonio Ballester, José Bardasano, José Bartolí, Salvador Bartolozzi, Félix Candela, Enrique Climent, Ceferino Colinas, Carme Cortés, Manuel Edo Mosquera, Augusto Fernández, Roberto Fernández Balbuena, Esteban Francés, Aureliano García Lesmes, Elvira Gascón, Ramón Gaya, Germán Horacio, José y Kati Horna, Joan Junyer, Alfredo Just, Francisco Marco Chilet, Soledad Martínez, Carme Millà, José Moreno Villa, Miguel Prieto, Josep Renau, Juan Renau, Antonio Rodríguez Luna, Cristóbal Ruiz, Arturo Souto, Remedios Varo y Elena Verdes Montenegro, por mencionar algunos. El segundo grupo estaría conformado por Inocencio Burgos, Juan Chamizo, Vicente Gandía, José García Narezo, Rafael Hernández Barroso, María Luisa Martín, Benito Messeguer, Francisco Moreno Capdevila, Imanol Ordorika, Xavier de Oteyza, Marta Palau, Antonio Peláez, Antoni Peyrí, Pedro Preux, Germán Robles, Vicente Rojo, Antonio Serna, Toni Sbert, Lucinda Urrusti o Puri Yáñez y otros³⁹⁹. Además de

³⁹⁹ Cabañas Bravo, Miguel. “Los artistas del exilio de 1939 en México. Caracterización y panorámica”, en *Laberintos. Revista de estudios sobre los exilios culturales españoles*. CSIC. Año 2015. p. 101.

la edad a ambos grupos los distingue la cercanía con la causa revolucionaria, mientras que los primeros participaron en el frente de batalla o trabajaron con el gobierno republicano, los segundos son herederos de esta España Republicana, pero con un apego dividido con México debido a la edad y los nuevos intercambios que tuvieron en su país de arriba. Otra de las diferencias podría ser las temáticas, mientras que la generación madura se divide entre temas “españoles” (costumbrismo, paisajismo, retratos, temas políticos) y en adoptar cierto “mexicanismo” (por ejemplo, Moreno Capdevilla tiene una serie de pinturas sobre Tepoztlán, Morelos, Josep Renau pintó Playa de Mocambo y Jorge Rodríguez pintó Paisaje chamula), los segundos plantean temáticas más abiertas que van desde la pintura surrealista hasta el arte abstracto. Un pintor que funciona como puente entre ambas generaciones es Vicente Rojo, no sólo por ser un “guardián de la tradición”, como ya señalé anteriormente, sino por su trabajo en distintos ámbitos como el artístico, el editorial y el literario. Rojo es un protagonista clave tanto en “México en la cultura” como en la generación de la *Ruptura*.

Mientras que en la redacción de *Novedades* trabajó al lado de los pintores e intelectuales *transterrados* se iba nutriendo de la cultura mexicana, tanto de la tradicional como de los nuevos escritores y pintores surgidos en sus páginas.

“Vicente Rojo diseñaba, José Emilio Pacheco revisaba con sus ojos escrutadores de miope los originales. Monsiváis, siempre receloso, tenía la debilidad de enseñarme su crónica y yo se la arrebatava sin contemplaciones para evitar que siguiera corrigiéndola. Dos horas rogaba que le permitiera llevársela de nuevo y yo, implacable, la publicaba y siempre constituía un éxito. A Emmanuel Carballo le sugería entrevistar a los viejos escritores ya próximos a la muerte y así recogimos las últimas confesiones de José Vasconcelos, de Martín Luis Guzmán y José Gorostiza. Son documentos esenciales para la historia de la literatura.”⁴⁰⁰

Por otra parte, protagonizaba lo que sería el segundo movimiento más importante para el arte mexicano en el siglo XX que, como su nombre lo indica, era un parteaguas con el pasado muralista, sin despegarse de una tradición que reconoce como propia. En su *Diario abierto* (ERA, 2013), Vicente Rojo reconoce su admiración por los muralistas, principal-

⁴⁰⁰ Benítez Fernando, “Una historia de suplementos”, *La Jornada*, núm. 128, 1 de marzo de 1987, p. 7.

mente por José Clemente Orozco de quien aprendió la importancia de la técnica. Pero también por otros pintores mexicanos que le antecedieron como Juan Soriano o Rufino Tamayo. Rojo se sabe a sí mismo republicano, pero también mexicano, “yo tenía entonces diecisiete años. Acababa de llegar a México y no contaba con más credenciales que las de considerarme un joven republicano español que quería aprender a pintar. Por lo que hacía a México, desde el momento en que pisé su tierra tuve la certeza de que éste se iba a convertir en mi país”⁴⁰¹. Es por eso por lo que él habla de “apertura” en lugar de ruptura. Desde muy joven lo mismo trabajó con Miguel Prieto que iba a recoger los originales a la casa de Alfonso Reyes; aprendió a ver la cultura mexicana con los ojos extranjeros de Paul Westheim y Mariana Frenk y con la agudeza periodística de Fernando Benítez. Del mismo modo se reconoce como parte de la *Ruptura* al lado de los pintores ya mencionados y la llama “apertura” porque dice que todos ellos son herederos de Tamayo, Mérida, Gerzso o Soriano. Pero a su vez forma parte del grupo de “la Mafia”, el grupo cultural bautizado así por la novela homónima de Luis Guillermo Piazza (Joaquín Mortiz, 1968). “A principios de los años sesenta yo tenía la sensación de navegar en un barco, una especie de Nave de los Locos o de Arca de Noé, llena de ilusos y soñadores. Además de pintores había otros muchos pasajeros: escritores, cineastas, místicos, autores, actores y directores de teatro, todo un equipo decidido a viajar por el mundo, pero dispuesto siempre a regresar a México.”⁴⁰² Rojo forma parte de la aventura intelectual, artística y literaria que renovó la manera de ver el arte en México durante la segunda mitad de siglo XX. No niega su herencia, pero tampoco se cierra al presente que lo ha rodeado en su vida. De la misma manera en que se suma a las nuevas tendencias o admira a los viejos maestros, también ha agregado a sus nuevas empresas a quienes le enseñaron en el camino. Por ejemplo, en 1960, cuando la aventura de “México en la cultura” estaba llegando a su fin, fundó de la mano de los hermanos Neus, Jordi y Quico Espresate (*transterrados* de origen catalán) y de José Azorín, el proyecto editorial de ERA (el nombre son las iniciales de los apellidos), el primer libro que forma parte del catálogo de la naciente editorial es *La batalla de Cuba*, de Fernando Benítez. “La influencia de esta casa editorial en la vida cultural mexicana es invaluable y se nutrió de una red de contactos literarios clave para sus tiempos. ‘Fue un grupo fantástico que vino mucho a través del su-

⁴⁰¹ Rojo, Vicente. *Diario abierto*. ERA, 2013. p. 84.

⁴⁰² Rojo, Vicente. “Los sueños compartidos”, Discurso de ingreso al Colegio Nacional. El Colegio Nacional. 1995. p. 110.

México bajo la lluvia 111.
Vicente Rojo, 1983.



plemento cultural que dirigía Fernando Benítez donde ellos empezaron a publicar. Todos ellos publicaban en México en la cultura y Benítez fue siempre una persona muy cercana. El primer libro que publicó Ediciones Era fue un reportaje sobre la revolución cubana, *La batalla de cuba*, y con ese libro inauguramos la editorial y fue de Fernando Benítez”⁴⁰³. Después del libro de Benítez vendrían otros muchos más como *La noche de Tlatelolco*, de Elena Poniatowska, *Los elementos de la noche* y *Las batallas en el desierto*, de José Emilio Pacheco, *El coronel no tiene quien le escriba*, de Gabriel García Márquez y una larga lista de viejos colaboradores de “México en la cultura” entre los que se encuentran, además de los mencionados, Carmen Boullosa, Carlos Fuentes, Carlos Monsiváis, Augusto Monterroso y José Revueltas, autores fundamentales en el devenir intelectual y literario de México.

⁴⁰³ Sánchez Cervantes, Guillermo. “Neus Espresate y los inicios de Ediciones ERA”, en *Gatopardo*. Página electrónica <https://www.gatopardo.com/portafolio/libros/neus-espresate-ediciones-era/>

Conclusión

La llegada a México del grupo de exiliados españoles supuso un enorme impacto en la hegemonía cultural y artística de nuestro país. No sólo porque la migración fue masiva, sino por el importante número de personalidades con un alto nivel de capital cultural que irrumpieron de golpe en muchos de los sectores culturales mexicanos. De este grupo masivo, la llegada de los pintores corrió por caminos inesperados, principalmente porque muchos de ellos se habían reunido con sus pares en Valencia, España, en 1937, formando un frente común, por lo que la cerrazón de los miembros de la Escuela Mexicana de Pintura a la participación de los españoles en exposiciones y sitios naturales para el desarrollo de la pintura provocó dos cosas: por un lado que los pintores se agruparan a manera de una subcultura periférica al *establishment* que el muralismo suponía, aunque sin dejar de reconocer las virtudes que el panorama cultural mexicano ofrecía, y; por otro, tuvieron que desarrollar su trabajo en lugares afines a la pintura como la industria editorial, la crítica artística y la academia, desde donde pudieron influir en nuevas generaciones de artistas tanto mexicanos como extranjeros. En este esquema, un espacio como el suplemento de *Novedades*, “México en la cultura”, rebasó las pretensiones de un suplemento semanal de un periódico y se convirtió en la directriz cultural del país, por lo que terminó influyendo, de manera definitiva, en los jóvenes creadores. Para el mundo de la pintura su mejor aportación fue formar parte de la nueva corriente conocida como la *Ruptura* y la publicación de su manifiesto fundacional, “La cortina del nopal”.

Si bien la *Ruptura* tuvo muchas influencias, no se puede dejar de lado que la presencia de los pintores *transterrados* fue una de ellas, y una importante. Los pintores *transterrados* estuvieron en contacto con los pintores rupturistas a través del suplemento de *Novedades*, pero también lo hicieron en la academia, en la industria editorial y en las nuevas galerías donde pudieron exponer su arte. Uno de los elementos que más llama la atención es una concepción similar del quehacer artístico. Mientras que el grupo de pintores *transterrados* era diverso en temáticas y técnicas se reconocían a sí mismos bajo su peculiar situación política y social, pero también en esa idea de crear una pintura de “artista”, alejada de otra función que no sea la de “el arte por el arte”. En el caso de la *Ruptura* la tendencia es muy similar, los pintores rupturistas son heterogéneos en estilos y temáticas, pero se identifican entre ellos por lo que no son: una pintura con tintes sociales y de carácter panfletario. Ambos grupos reconocen sus tradiciones y las rompen para crear una nueva perspectiva del arte.

Otro de los aspectos a destacar es la geografía compartida por los pintores *transterrados* y los rupturistas lo que nos hablaría de una serie de influencias comunes a ambos grupos que también los situaría en una cartografía digna de un análisis más profundo. Esta geografía y esta enseñanza-aprendizaje compartido colocan a ambos grupos de pintores en la periferia del *establishment* de la pintura mexicana, nutriéndose de ella y combatiéndola al mismo tiempo, para con ello ganar posiciones en las redes intelectuales de la cultura mexicana.

La figura de Vicente Rojo se coloca como un cruce de caminos entre varias tradiciones: la española y la mexicana; la pintura y la editorial; el pasado y el presente. En Rojo podemos reconocer fácilmente los caminos que el arte y el diseño gráfico mexicano ha tomado, pero sin dejar de observar su herencia de la España Republicana y de uno de los momentos más ricos del arte nacional. Aunado a lo anterior, se coloca, de manera estratégica, en el centro de muchos de los proyectos editoriales y culturales del país, principalmente debido a su participación en “México en la cultura”, lugar que fue (como él mismo lo ha reconocido) una enseñanza constante. Es Vicente Rojo la herencia de personajes como Miguel Prieto, José Moreno Villa, hijos de la España Republicana; de Paul Westheim y Mariana Frank, como de muchos otros exiliados; reconoce la influencia artística del español Arturo Souto lo mismo que del mexicano Juan Soriano; y recibe la herencia intelectual de Alfonso Reyes, Fernando Gamboa y Fernando Benítez. Y, en sus propias palabras, es compañero de viajes de esa “Nave de los locos” que representó la nueva cultura mexicana de mediados de siglo XX.

Bibliografía

- Alfaro Siqueiros, David. *No hay más ruta que la nuestra*, Talleres Gráficos de la Nación, 1945.
- Bourdieu, Pierre: *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Editorial Anagrama. Barcelona. 2005.
- Cabañas Bravo, Miguel. “Los artistas del exilio de 1939 en México. Caracterización y panorámica”, en *Laberintos. Revista de estudios sobre los exilios culturales españoles*. CSIC. Año 2015.
- Camposeco, Víctor Manuel. *México en la Cultura (1949-1961) Renovación literaria y testimonio crítico*. CONACULTA 2015.
- Del Conde, Teresa. “La aparición de la ruptura”. *Un siglo de arte mexicano: 1900-2000*, México INBA, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y Landucci. 1999.
- Eder, Rita. “La Ruptura con el muralismo y la pintura mexicana en los años cincuenta” en *Historia del Arte Mexicano*, SEP/INBA/Salvat, 1982.
- Férriz Roure, Teresa. “Fernando Benítez, la prensa cultural mexicana y el exilio republicano” en *Arrabal No 1*. Ed. Universidad de Lléida. España. 1998.
- Fischer, Claude S. “Toward a Subcultural Theory of Urbanism” en *American Journal of Sociology*. Vol. 80, No 6 (May, 1975). The University of Chicago Press. Chicago, IL. USA.
- García Ponce, Juan. *Nueve pintores mexicanos*. UNAM. 2006.
- Giddens, Anthony, “Vivir en una sociedad postradicional”, en Ulrich Beck, Anthony Giddens y Scott Lash, *Modernización reflexiva. Política, tradición y estética en el orden social moderno*, Madrid, Alianza, 2008.

- Neruda, Pablo. *Confieso que he vivido. Memorias*. Seix Barral. Barcelona, 1979.
- Rojo, Vicente. *Diario abierto*. ERA, 2013.
- Sirinelli, Jean-François. “Les élites culturelles” en *Pour une histoire culturelle*. Seuil Paris. 1997.
- Reyes, Alfonso. *Obras completas de Alfonso Reyes. Memorias*. Fondo de Cultura Económica, 1990.
- Ruptura, 1952-1965, Catálogo de la exposición, Museo de Arte Alvar Carrillo Gil, México, 1988.
- Varios autores. *El exilio español en México 1939-1982*. Salvat-FCE. México, 1982.

CONCLUSIONES FINALES

La relación entre arte y política

Las expresiones artísticas se han situado cercanas al poder como una forma de interpretar lo que acontece en su época a través de sus elementos plásticos. Sin embargo, en retribución el poder utiliza a su vez al arte como una forma de legitimación. En este sentido la publicación del “manifiesto artístico” es una toma de posición con respecto a un campo específico. “Cada toma de posición (temática, estilística, etc.) se define (objetivamente y, a veces, intencionalmente) con respecto al universo de las tomas de posición (que corresponden a las diferentes posiciones) y con respecto a la problemática como espacio de los posibles que en él se hallan indicados o sugeridos”⁴⁰⁴.

Existe un debate entre los artistas en torno a la creación al servicio del poder y la creación al servicio por el arte, “arte por el arte”. La discusión sobre el “Arte por el Arte” se desarrolló durante los primeros años del siglo XIX en Francia y en Inglaterra y se resume en la afirmación del arte como un fin en sí mismo y no como un medio para servir a otros propósitos (científicos, morales, políticos o económicos)⁴⁰⁵. Si bien ante la idea del “Arte por el Arte” desde el punto de vista de Bourdieu se podría traducir tanto una queja como una demanda en la cual, frente al rechazo social y las penurias económicas, los artistas reclama-

⁴⁰⁴ Bourdieu, Pierre. “El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método” en *Criterios*, La Habana, nº 25-28, enero 1989-diciembre 1990, p. 27.

⁴⁰⁵ Moro Abadía, Oscar y Manuel R. González Morales. “El arte por el arte: revisión de una teoría historiográfica”. En *Munibe (Antropología-Arkeología)* 57, 2005 · Homenaje a Jesús Altuna. San Sebastián, España.

ron la independencia respecto a los poderes económicos y políticos. “El campo literario y artístico se constituye como tal en y por oposición a un mundo “burgués” que jamás hasta entonces había afirmado de un modo tan brutal sus valores y su pretensión de controlar los instrumentos de legitimación, en el ámbito del arte como en el ámbito de la literatura, y que, a través de la prensa y sus plumíferos, trata de imponer una definición degradada y degradante de la producción cultural”⁴⁰⁶.

A inicios de siglo XX, y aparejado a los cambios sociales en el mundo, surgen diversos manifiestos artísticos como una suerte de declaración de principios que se desarrollan paralelamente a los movimientos de vanguardia europeos. Así, la definición del Manifiesto, en términos generales, es la de toda declaración explícita de principios artísticos o literarios, hecha pública con el objetivo de intervenir sobre algún aspecto del repertorio artístico vigente⁴⁰⁷.

En el caso de los artistas mexicanos y españoles de la primera mitad de siglo XX, objetos de esta investigación, la publicación de su o sus manifiestos (en algunos casos hubo más de uno y en otros ninguno) los situaban no sólo en la estética artística a seguir, sino que también tomaban distancia o cercanía con determinada o determinadas corrientes y también definían su relación con el poder, lo que situaba su posición dentro del campo tanto artístico como político y definiría sus trayectorias.

La irrupción de la dictadura franquista generó movimientos en los sectores artísticos e intelectuales de España polarizando las posiciones de sus actores. Por un lado, estaban el grupo de intelectuales que apoyó al nuevo régimen y trató de legitimarlo a través de una serie de acciones y eventos culturales y artísticos emanados desde el poder y el nuevo orden político, y por el otro estaban los creadores que emigraron al lado de miles de españoles que buscaron refugio, primero en Francia y, posteriormente, en México, y desde ahí respondieron a los intentos de legitimar el franquismo a través del arte. La mediación específica de la situación política tuvo su impacto en la producción artística de los artistas españoles de la época, así como de sus pares en los países de habla hispana, ya fueran estos cercanos u opuestos a los círculos de poder. Esta situación trataré de explicarla a través de las palabras de Pierre

⁴⁰⁶ Bourdieu, Pierre: *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Editorial Anagrama. Barcelona. 2005, p. 95.

⁴⁰⁷ Sobrino Freire, Iria. “El manifiesto artístico: una aproximación al estudio de su funcionamiento en el campo de producción cultural”. Universidad de Santiago de Compostela. 2007.

Bourdieu, quien afirma que “las determinaciones externas nunca se ejercen directamente, sino sólo por conducto de las fuerzas y de las formas específicas del campo, después de haber sufrido una reestructuración tanto más importante cuanto más autónomo es el campo, cuanto más capaz es de imponer su lógica propia, es decir, el producto acumulado de su historia propia”.⁴⁰⁸ En este sentido, los pintores *transterrados* fueron determinados por estas situaciones externas propias del exilio e influenciados por las condiciones de una migración que buscó un acomodo en un país vecino, Francia, y terminó al otro lado del mar, sin anticiparlo, en otro país con el cual los unía una historia e idioma común, el “transtierro” del que habla José Gaos, y que es uno de los conceptos principales de esta investigación.

La migración como elemento enriquecedor

La situación generada por el ascenso al poder del general Francisco Franco fue de horror y desesperación para una buena parte del pueblo español, particularmente para aquellos que simpatizaban con la Segunda República, ya fuera como combatientes o de manera ideológica. Esta nueva realidad política provocó la migración de miles de españoles, principalmente a Francia y a México, la primera por ser una frontera natural y, en el caso de nuestro país, gracias a la apertura del presidente Lázaro Cárdenas en 1939. Se ha dicho que el exilio español en México fue una suerte de “migración intelectual”, por la notoriedad que tuvieron muchos de los escritores y filósofos que llegaron con el exilio y su impacto en la cultura mexicana. Si bien el índice de alfabetismo entre los exiliados que llegaron a México era alto, el grueso del exilio no estaba conformado por intelectuales, pensadores, creadores, escritores o filósofos, al contrario, eran una mínima parte, ya que en su mayoría los inmigrantes eran trabajadores, ya fueran del campo o fabriles. Esto hace pensar que esa idea de migración intelectual” pudiera estar basada en una suerte de construcción del discurso oficial mexicano sobre las “bondades” y beneficios con los que México se nutriría con la llegada de los españoles. Hay que tomar en cuenta la posición que comenzaba a ocupar nuestro país en el ámbito internacional después de su inclusión en la Sociedad Internacional de Naciones, a inicios de los años

⁴⁰⁸ Bourdieu, Pierre. “El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método”, en *Criterios*, La Habana, nº 25-28, enero 1989-diciembre 1990, p. 20

treinta, lo que le hizo tomar distancia de los regímenes fascistas que escalaban en Europa. El presidente Lázaro Cárdenas apoyó al bando republicano durante la guerra civil con el envío de armas y pertrechos, por lo que el abrir las puertas al exilio fue un paso natural en su política exterior hacia España. Durante su mandato el propio presidente hizo énfasis en la importancia de la presencia española, una migración a la que calificó de “conveniente a nuestro país”⁴⁰⁹, como él mismo lo señaló en su IV Informe de Gobierno. Otro aspecto a destacar es la creación de redes intelectuales alrededor de figuras importantes de las letras, la política y las artes para que los “beneficios” anunciados con la llegada de los españoles fueran evidentes o bien para que se diera la percepción de dicha conveniencia en las esferas diplomáticas, artísticas, intelectuales y entre los medios de comunicación mexicanos del momento, lo que dio como resultado una suerte de verdad construida desde el poder o más bien apuntalada, ya que no era del todo falso que entre los exiliados había gente de gran valía intelectual. Tal vez la figura más importante en estas relaciones sea el escritor y diplomático Alfonso Reyes cuya intervención y relaciones fueron claves para la creación de redes entre España y México.

En el caso específico de los pintores *transterrados* también es de llamar la atención las dificultades que tuvieron durante su difícil periplo a Francia como en su posterior salida rumbo a México. Si bien el exilio en territorio francés pasó por las desavenencias que eran comunes a todos los españoles: situaciones legales inciertas, campos de concentración, escasez de trabajo y de recursos, todo esto aunado a las complicaciones que acarreó la Segunda Guerra Mundial y la ocupación alemana, los pintores tuvieron además el ingrediente extra de tener poco trabajo a pesar de que su capacidad creativa se vio “beneficiada” de manera temática con las realidades conjuntas de la guerra y el exilio. El objetivo de muchos de los que cruzaron la frontera franco-española fue llegar a París por diversos motivos: lo que la “Ciudad luz” había representado para el arte durante los años veinte y treinta como un gran mercado del arte, y por lograr el encuentro de con uno de los pintores españoles más emblemático del siglo XX, simpatizante de la causa republicana: el malagueño Pablo Ruiz Picasso. Quienes lograban llegar a París encontrarían en la figura de Pablo Picasso un aliado y una suerte de líder, primero porque la fama del malagueño podría representar ayuda para conseguir trabajo y facilitar la situación legal y, después, por ser un fuerte opositor al régi-

⁴⁰⁹ Discurso del general Lázaro Cárdenas del Río, al abrir el Congreso sus sesiones ordinarias, el 1 de septiembre de 1940. 1 de septiembre de 1940.

men franquista desde la trinchera del arte del exilio. En el caso de los pintores que llegaron a México, ellos no encontraron los mismos problemas que aquellos que migraron a territorio francés (aunque algunos de ellos habían pasado por Francia en su camino a México) pero, a diferencia de quienes se quedaron en España, tampoco tenían una figura central que liderara los destinos de los pintores españoles *transterrados*. Es hasta el anuncio de la creación de la primera Bienal Hispanoamericana de Arte, impulsada por el régimen franquista, cuando los pintores transterrados pudieron formar un frente común con sus pares mexicanos para realizar acciones de protesta, y encontrar en ellos una fuerza lo suficientemente notable para que sus obras y sus palabras fueran conocidas desde México.

Artistas mexicanos en Valencia y el implante de los *transterrados* en las instituciones mexicanas

La participación de personajes de la vida pública mexicana en la Guerra Civil Española no fue un suceso aislado dado que el propio gobierno de México reconocía al Gobierno Republicano como legítimo por lo que la firma de un documento como la Ponencia Colectiva del II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas Comprometidos con la Cultura, no sólo sería natural sino incluso necesario ya que muchos de estos artistas serían determinantes para los destinos de los pintores *transterrados*. Como bien sabemos el primer contacto en Francia se dio con el pintor y museógrafo Fernando Gamboa manifestó la simpatía con los pintores desde el inicio y fue pieza clave para su implante en México desde Francia. El trabajo de Gamboa, sumado al de intelectuales y políticos, vendría a reforzar la importancia del arte al servicio del frente republicano y el involucramiento de los artistas mexicanos en esta lucha. Fue también en esta misma reunión de Valencia donde se daría el primer enfrentamiento con los miembros de la Escuela Mexicana de Pintura y los pintores españoles que, más tarde, serían *transterrados*, tras el discurso que dio David Alfaro Siqueiros en ese mismo foro. Siqueiros no abandonaría jamás su postura ante el arte europeo, concretamente el español, por lo que ante la cerrazón de algunos de los representantes de la llamada Escuela Mexicana de Pintura para que los pintores del exilio español de 1939 pudieran exponer su obra en México o bien sumarse al proyecto nacional que el muralismo representaba, el grupo de creadores *transterrados* tuvieron que crear sus propios espacios de trabajo o bien optar sumarse a otros que no necesariamente estaban relacionados con la pintura, pero que gozaban de un prestigio en el ámbito cultural mexicano.

Si bien algunos de los galeristas de la época vieron con buenos ojos el incluir la obra de los pintores españoles lo cierto es que varios de los distintos grupos intelectuales y artísticos vigentes criticaron y hasta cuestionaron la presencia de los *transterrados* en tierras mexicanas, mucho más aún su inclusión a las instituciones culturales de nuestro país. En ese sentido los grupos de intelectuales españoles cerraron filas por las facilidades que les otorgaron algunas instituciones que gozaron el apoyo del gobierno mexicano como la creación de la Casa de España y el establecimiento en México de la Junta de Cultura Española, por mencionar algunas. Gracias a estas instituciones y al apoyo de algunos sectores de la cultura mexicana, particularmente los escritores y la industria editorial, fue que pudieron fundar publicaciones y espacios culturales afines a los intereses de la República en el exilio. Es a través del trabajo editorial los pintores *transterrados* encontraron nuevos espacios creativos. Algunas publicaciones mexicanas de la época, como los periódicos *Hoy*, *El Nacional* y *El Popular*, dieron cabida en sus páginas a escritores y pintores del exilio, sin embargo, fue la revista *Romance*, fundada pocos meses después de la llegada de los exiliados a suelo mexicano a inicios de 1940, la que logró en una primera instancia la visibilidad de los artistas extranjeros y su primer acercamiento con los creadores nacionales. Este “acomodo” de los pintores en las filas de las publicaciones periódicas de México se podría explicar debido a las redes intelectuales que formaron antes, durante y después de la Guerra Civil española, mismas que se mantuvieron casi intactas a pesar del conflicto armado y el traslado geográfico del exilio que comprendió varios países. Aunado al grupo intelectual y sus alianzas mexicanas se encuentra la visión y el compromiso para con el arte que tenían los exiliados, compromiso que plasmaron en diversos manifiestos artísticos donde dejaban en claro su filiación a la causa republicana y, bajo esta perspectiva, la función social y política que las expresiones artísticas deberían tener. Esta visión del arte también se manifestó en publicaciones propias de la Guerra Civil como *Hora de España* y coincidió con la postura de algunas publicaciones mexicanas, como la revista *Taller*, dirigida por Octavio Paz. Como ya he señalado en esta investigación lo anterior vendría acorde con el concepto relativo al capital social acuñado por Pierre Bourdieu al afirmar que “el capital social es el conjunto de recursos actuales o potenciales relacionados con la posesión de una *red durable de relaciones* más o menos institucionalizadas de entre-conocimiento y entre-reconocimiento; o, en otros términos, con la adhesión a un grupo”⁴¹⁰. Reforzando las

⁴¹⁰ Bourdieu, Pierre, “Le capital social”, *Actes de la recherche en science sociales*, no. 31. Janvier 1980. p. 2.

ideas de Bourdieu habría que añadir dos cosas para ser tomadas en cuenta: primero, que en estos casos tanto el trabajo de pintores y escritores se dio en grupo y no de manera aislada, y; segundo, que este desarrollo grupal ocurrió casi siempre en un ámbito urbano.

En este sentido el espacio geográfico de la Ciudad de México que recibió al exilio español fue un ambiente propicio no sólo para el surgimiento de una agrupación de carácter subcultural donde los creadores *transterrados* pudieran lograr una suerte de identidad, sino que fue un motor para que sus propias instituciones entraran en contacto con las mexicanas ya existentes e incluso pudieran crear así nuevos espacios dedicados a la creación conjunta. En este sentido el suplemento cultural del diario *Novedades*, “México en la cultura”, fue idóneo para dar visibilidad e impulso tanto a los escritores como a los intelectuales y pintores provenientes del exilio. De estos últimos, tanto José Moreno Villa como Miguel Prieto y más tarde Vicente Rojo destacarían por sus aportes que dejarían la puerta abierta a nuevas formas de creación trascendentales para el devenir futuro de la cultura en México.

El movimiento de los artistas e intelectuales *transterrados* en el ámbito artístico de México de los años 40 se debió a dos factores. El primero está relacionado con las redes intelectuales que pudieron formar alrededor desde antes de la guerra y que se pudieron mantener, de alguna manera, hasta su llegada a México. El capital cultural del llamado “Grupo Hora de España” y en concreto de algunos de sus personajes más allegados como José Moreno Villa y Miguel Prieto les permitieron situarse en posiciones de privilegio en México desde las cuales pudieron fortalecer las posiciones y el trabajo de los otros artistas emigrados. El otro factor importante es que los movimientos se dieron en espacios urbanos, “lugares dotados de significado, junto con sus cualidades materiales y sociales, y donde las atribuciones y los entendimientos figuran consecuentemente en cómo el lugar estructura la vida social y cultural”.⁴¹¹ Por un lado, mucho de estos artistas e intelectuales se formaron en Madrid en el tiempo de la República y alrededor de instituciones creadas para impulsar el arte en donde se generaron publicaciones e intercambios importantes de ideas con intelectuales de otras partes del mundo lo que afianzó las redes creadas en un inicio. Estas redes se mantuvieron durante la Guerra Civil, incluso se reforzaron con la reunión de Valencia, otro espacio urbano que fue idóneo para el intercambio intelectual y el desarrollo artístico y que además tenía intenciones

⁴¹¹ Oberlin, Kathleen C. y Thomas F. Gieryn “Place and culture-making: Geographic clumping in the emergence of artistic schools” en *Poetics*. 2005. p. 21.

muy concretas contenidas en la Ponencia Colectiva del II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas Comprometidos con la Cultura. La Ciudad de México a finales de los años 30 e inicio de los 40 contaba con su propio prestigio y sus figuras artísticas, muchas de ellas formadas en Europa y muchas otras participaron en la Guerra Civil Española, por lo que no es raro que a la llegada de los españoles a suelo mexicano ya contaran con una red tanto en el ámbito intelectual y artístico como en el político. Madrid, Valencia y Ciudad de México tenían los elementos necesarios para el trabajo artístico, la definición de “lugar” propuesta por Kathleen C. Oberlin y Thomas F. Gieryn se ajusta a lo que estas ciudades proponen, no sólo por incluir sitios propicios para la proximidad de los artistas (café, galerías, etc.), los propios autores declinan seguir ese camino. Lo importante aquí es que estas condiciones dadas por el lugar parecieran ser pequeñas, si se analizan de manera individual, pero se potencian cuando están reunidas juntas en un lugar, “el ‘lugar’ importa precisamente en su capacidad de amasar diversas condiciones vitales para que un nuevo grupo de pintores (o artistas o intelectuales)” tenga éxito”, tal es el caso de los artistas de este objeto de estudio.

La influencia del suplemento *México en la cultura* en las nuevas corrientes de la pintura mexicana. Vicente Rojo, la herencia y la “apertura” a nuevas formas de expresión

El “acomodo” de los artistas españoles se dio principalmente en los espacios editoriales (las revistas *Taller* y *Romance*) y en los suplementos culturales de los diarios (*El Nacional* y *Novedades*), por lo que a través de los espacios editoriales y las instituciones mexicanas dedicadas al arte y la cultura que los pintores españoles pudieron continuar con su labor creativa y desde ahí sentar las bases para nuevas formas de expresión artística en México. Como ya he señalado fue el grupo “Hora de España”, cuyas redes intelectuales se movieron en favor de las posiciones de sus miembros a su llegada a México, quienes lograron posicionarse más fácilmente en los proyectos editoriales nacionales, concretamente en el suplemento “México en la cultura”, del diario *Novedades*, principalmente gracias a la intervención de los personajes mexicanos, producto de esta investigación, que hemos visto siempre fueron simpatizantes incondicionales de la causa republicana desde su origen como el escritor Alfonso Reyes, el

pintor Fernando Gamboa y el periodista Fernando Benítez, siendo este último el director del suplemento y quien establecería contacto con los *transterrados* desde el momento de su arribo a suelo mexicano. El capital cultural en su conjunto del grupo español formaría de inmediato una suerte de subcultura, es decir “un conjunto de creencias, valores, normas y costumbres modales asociados a un subsistema social relativamente distinto”.⁴¹² Este grupo de creadores encontraría en el espacio urbano de la Ciudad de México un caldo de cultivo ideal para la formación de un grupo con esas características y que podría incidir, de manera determinante, en el devenir cultural de nuestro país. Por poner un ejemplo de las influencias de dichas redes, años más tarde sería el propio Gamboa (artífice del viaje desde Francia de muchos pintores e intelectuales españoles *transterrados*) uno de los promotores del nuevo grupo de jóvenes pintores rupturistas.

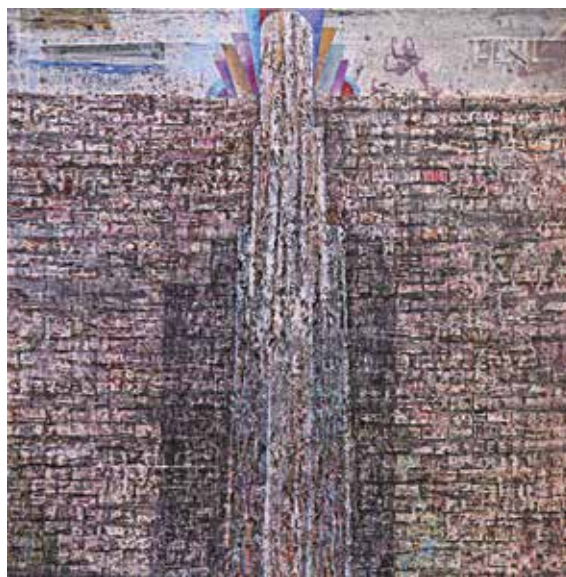
Vicente Rojo: *transterrado* y rupturista

Si tomamos en cuenta el periodo comprendido entre la derrota republicana en la Guerra Civil española como inicio de la época *transterrada* (1939) y la muerte de Francisco Franco (1975) como el final de ésta ante un eventual reacomodo político en España, estamos hablando de un periodo muy largo que abarcó casi cuatro décadas donde muchos españoles migraron a México y donde muchos otros jamás pudieron volver a España porque los alcanzó la muerte. Tomando en cuenta esto, algunos de los investigadores citados han preferido agrupar a los pintores *transterrados* en dos grupos generacionales bajo la lógica de la edad. Además de la edad a ambo grupos los distingue la cercanía con la causa revolucionaria, mientras que los primeros participaron en el frente de batalla o trabajaron con el gobierno republicano, los segundos son herederos de esta España Republicana, pero con un apego dividido con México debido a la edad y los nuevos intercambios que tuvieron en su país de arribo. Otra de las diferencias podría ser las temáticas, mientras que la generación madura se divide entre temas “españoles” y en adoptar cierto “mexicanismo”, en este sentido los segundos plantean temáticas más abiertas que van desde la pintura surrealista hasta el arte abstracto y que estarían

⁴¹² Fischer, C.S., 1982. *To Dwell Among Friends: Personal Networks in Town and City*. University of Chicago Press, Chicago, IL.

más emparentadas con lo que más tarde devendría en una nueva manera de hacer pintura en México. Un pintor que puede funcionar de puente entre ambas generaciones es Vicente Rojo, no sólo por ser un “guardián de la tradición”, entendido ésta como un elemento de cohesión de las sociedades y está de alguna manera relacionada con el control del tiempo orientado hacia el pasado, en donde el pasado tiene una poderosa influencia hacia el presente⁴¹³, sino por su trabajo en distintos ámbitos como el artístico, el editorial y el literario. Rojo es un protagonista clave tanto en “México en la cultura” como en la generación de la *Ruptura*.

Vicente Rojo forma parte de la aventura intelectual, artística y literaria que renovó la manera de ver el arte en México durante la segunda mitad de siglo XX. No niega su herencia, pero tampoco se cierra al presente que lo ha rodeado en su vida. De la misma manera en que se suma a las nuevas tendencias o admira a los viejos maestros, también ha agregado a sus nuevas empresas a quienes le enseñaron en el camino. Si bien la *Ruptura* tuvo muchas influencias, no se puede dejar de lado que la presencia de los pintores *transterrados* fue una de ellas, y una importante. Los pintores *transterrados* estuvieron en contacto con los pintores rupturistas a través del suplemento de *Novedades*, pero también lo hicieron en la academia, en la industria editorial y en las nuevas galerías donde pudieron exponer su arte. Uno de los elementos que más llama la atención es una concepción similar del quehacer artístico. Mientras que el grupo de pintores *transterrados* era diverso en temáticas y técnicas se reconocían a sí mismos bajo su peculiar situación política y social, pero también en esa idea de crear una pintura de “artista”, alejada de otra función que no sea la de “el arte por el arte”. En el caso de la *Ruptura* la tendencia es muy similar, los pintores rupturistas son heterogéneos en estilos y temáticas, pero se identifican entre ellos por lo



Paseo de San Juan 103.
Vicente Rojo, 1989.

⁴¹³ Giddens, Anthony, “Vivir en una sociedad postradicional”, en Ulrich Beck, Anthony Giddens y Scott Lash, *Modernización reflexiva. Política, tradición y estética en el orden social moderno*, Madrid, Alianza, 2008, p. 83.

que no son: una pintura con tintes sociales y de carácter panfletario. Ambos grupos reconocen sus tradiciones y las rompen para crear una nueva perspectiva del arte.

Otro de los aspectos a destacar es la geografía compartida por los pintores *transterrados* y los rupturistas lo que nos hablaría de una serie de influencias comunes a ambos grupos que también los situaría en una cartografía digna de un análisis más profundo. Esta geografía y esta enseñanza-aprendizaje compartido colocan a ambos grupos de pintores en la periferia del *establishment* de la pintura mexicana, nutriéndose de ella y combatiéndola al mismo tiempo, para con ello ganar posiciones en las redes intelectuales de la cultura mexicana.

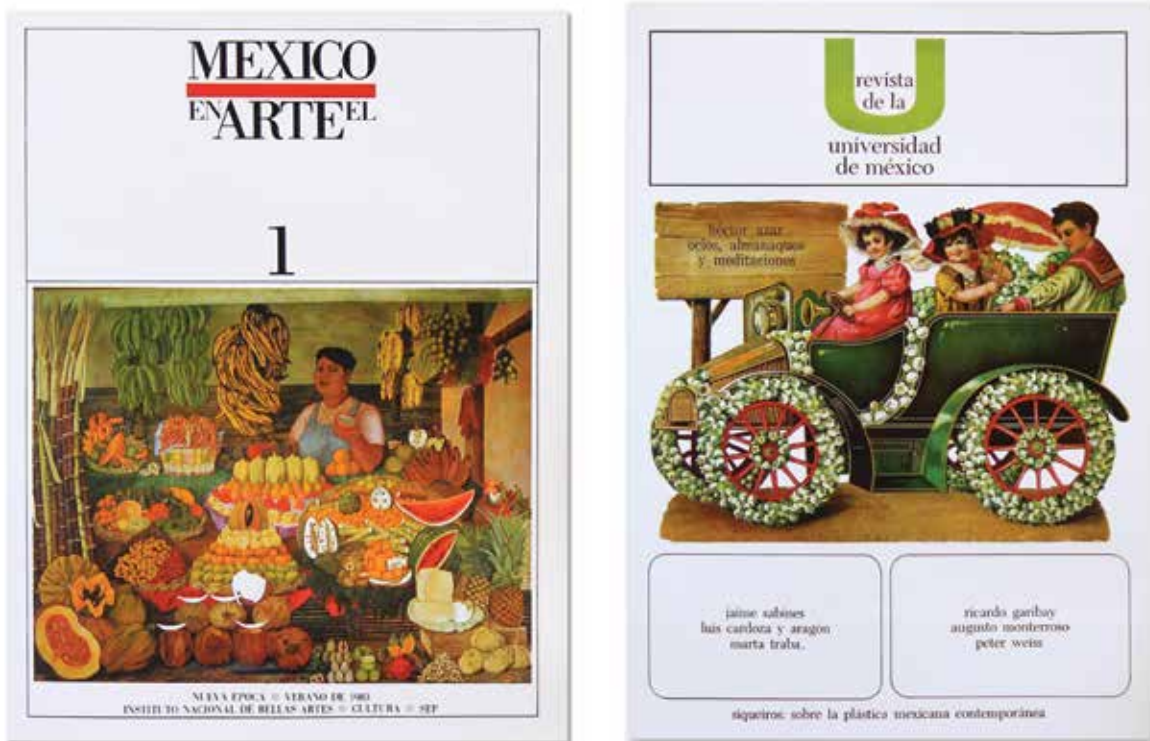
Consideraciones finales

El presente trabajo buscó en un inicio conocer el porqué de la poca visibilidad de los pintores provenientes del exilio español en tierra mexicana, si los comparamos con el éxito y la influencia que lograron otros grupos de creadores, concretamente los escritores. Si bien en la investigación encontramos los motivos por los que la Escuela Mexicana de Pintura se negó a la participación de los pintores *transterrados* en los espacios mexicanos dedicados al arte, llaman la atención los motivos ya que ambos grupos de pintores compartían visiones similares de la función social del arte. Es probablemente por un sentimiento nacionalista lo que ocasiona esta disrupción, pero es esta misma visión común la que genera el acercamiento tras las Bienales hispanoamericanas del arte propuestas por Franco para la promoción de la pintura desde el régimen. De ahí que sea importante conocer la relación de los artistas y sus compromisos políticos porque esto ayuda a conocer sus posiciones en los distintos campos, así como determinar sus redes, y nos llevaría a una nueva reflexión sobre la “función social del arte” o “el arte como un elemento legitimador de las cosas”.

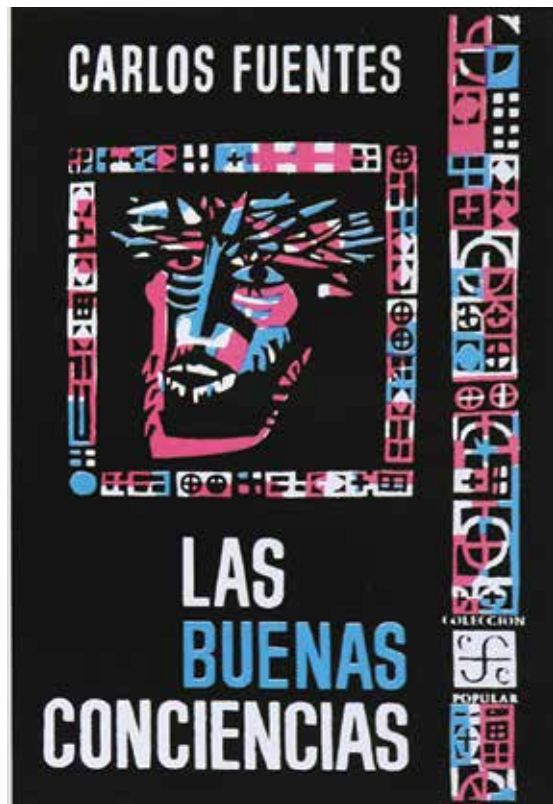
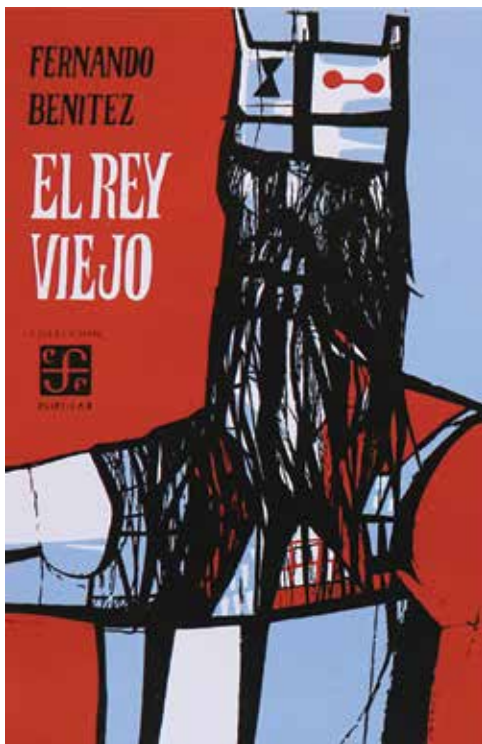
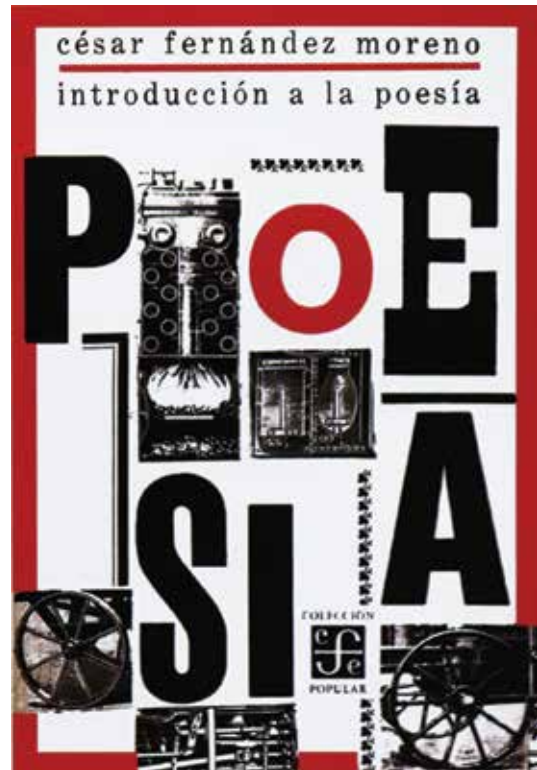
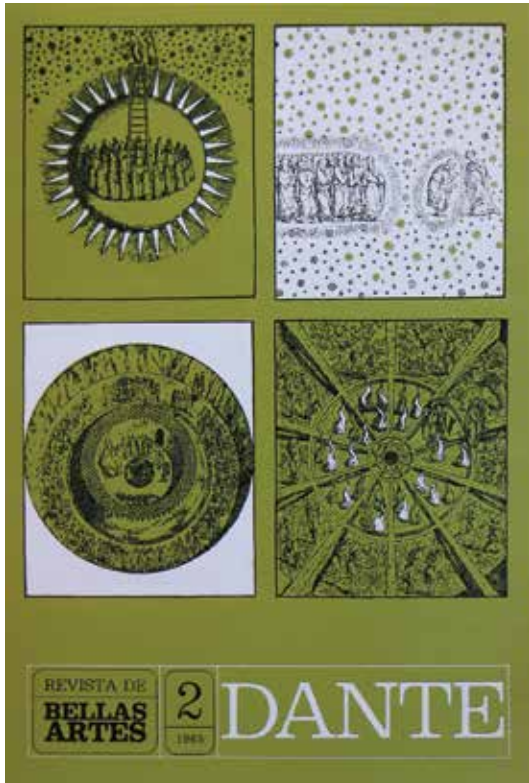
Otro aspecto importante es la importancia del espacio urbano para que este tipo de grupos artísticos tengan éxito, además de la naturaleza de estos para poder lograr un implante en un espacio ya establecido. Todas las asociaciones de las que hemos hablado se dan en ciudades y contienen los elementos propios del lugar para el desarrollo del trabajo artístico, sin dejar de lado el elemento político. A pesar de que la literatura que habla sobre subculturas se refiere en su mayoría a los grupos formados después de la Segunda Guerra Mundial, el grupo de los pintores y escritores *transterrados* comparten los mismos elementos subculturales: creencias, valores, normas y costumbres modales asociados a un subsistema social relativamente distin-

to. En lo particular, el implante de los *transterrados* se debe tanto a los factores relacionados con las interacciones conforme con las dimensiones espacio-temporales que estudia la literatura clásica, pero principalmente a las redes intelectuales construidas desde antes de la guerra que les permitieron ocupar posiciones en los campos en los que se insertaron tanto en México como en España. En el caso de nuestro país, este capital cultural los pudo dotar de nuevos elemento para crear nuevas formas de concebir el arte que tendrían repercusión en las generaciones posteriores.

Por último, está el debate de finales de siglo XIX sobre el “arte por el arte” que buscó legitimar a los pintores con respecto a su posición en el campo artístico. Los pintores de la *Ruptura* siguieron una tendencia es muy similar: son heterogéneos en estilos y temáticas, pero se identifican entre ellos por lo que no son: una pintura con tintes sociales y de carácter panfletario, estas tendencias fueron las mismas que acabaron adoptando en México los pintores transterrados debido a la situación que aquí vivían. Ambos grupos reconocen sus tradiciones y las rompen para crear una nueva perspectiva del arte.



Diseños editoriales de Vicente Rojo



Diseños editoriales de Vicente Rojo

Bibliografía

- Agramunt Lacruz, Francisco. *Arte en las alambradas: artistas españoles en campos de concentración, exterminio y gulags*. Universitat de Valencia. 2016.
- Alfaro Siqueiros, David. *Me llamaban el coronelazo* (memorias). México, Grijalbo, 1987.
- Alfaro Siqueiros, David. *No hay más ruta que la nuestra*, Talleres Gráficos de la Nación, 1945
- Alted, Alicia. *La voz de los vencidos. El exilio republicano de 1939*. Madrid, Aguilar, 2005.
- Aun, Max. *Enero sin nombre: Los relatos completos del laberinto mágico*.
- Aub, Max. *Conversaciones con Buñuel*. Aguilar. 1985.
- Acosta Gamas, Tayde. “Los 85 años de los contemporáneos” en *Siempre! presencia de México*. 22 de octubre de 2013.
- Benítez, Fernando. “Los españoles en la prensa cultural” en *El exilio español en México 1939-1982*. FCE. 1982.
- Benítez, Fernando. “Una historia de suplementos” en *La Jornada* núm. 128, 1 de marzo de 1987.
- Bourdieu, Pierre, “Le capital social”, *Actes de la recherche en science sociales*, no. 31. Janvier 1980.
- Bourdieu, Pierre: *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Editorial Anagrama. Barcelona. 2005.
- Bourdieu, Pierre. “El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método” en *Criterios*, La Habana, nº 25-28, enero 1989-diciembre 1990.
- Bourdieu, Pierre. “The Forms of Social Capital” en *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*, ed. J. Richardson, N.Y. Greenwood 1985.
- Buñuel, Luis. *Mi último suspiro*. Ed. De Bolsillo. México. 2012
- Cabañas Bravo, Miguel. *Rodríguez Luna, el pintor del exilio republicano español*. 2006
- Cabañas Bravo, Miguel. *El exilio en el arte español del siglo XX. De las problemáticas generales de la emigración a las específicas de la segunda generación de artistas del exilio republicano*. Departamento de historia del arte del CSIC. Madrid, 2001.
- Cabañas Bravo, Miguel. *Artistas contra Franco*. UNAM, 1996.

- Camposeco, Víctor Manuel. *México en la Cultura (1949-1961) Renovación literaria y testimonio crítico*. CONACULTA 2015.
- Cano Ballesta, Juan. *La imagen de Miguel Hernández iluminando nuevas facetas*. Ediciones de la Torre. España, 2009.
- Cárdenas, Lázaro. *Obras I. Apuntes 1913-1940*, México, Programa Editorial de la Coordinación de Humanidades UNAM, 1987.
- Castañón, Adolfo. “José Moreno Villa: a la luz de sus ojos” en *Poetas y exilio, los poetas del exilio español en México*. El Colegio de México, 1995.
- Caudet, Francisco. “Romance (1940-1941): una revista del exilio” en *Triunfo* no. 616. 20 de julio de 1971. España.
- Debrouse, Olivier. *Diego de Montparnasse. Iconografía en blanco y negro*. Serie Vida y pensamiento de México, FCE. México, 1979.
- Del Conde, Teresa, Calvo Franco. *Arte Latinoamericano En El Siglo Xx/Latin American Art in the Twentieth Century*. Edición de Edward Sullivan, Ed. Nerea. 2001.
- Del Conde, Teresa. “La aparición de la ruptura”. *Un siglo de arte mexicano: 1900-2000*, México INBA, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y Landucci. 1999
- De Vega, Mercedes. “De la belle époque a la Segunda Guerra Mundial, 1885-1945” en *Historia de las relaciones internacionales de México, 1821-2010*. Vol. 5 Europa. Secretaría de Relaciones Exteriores. México. 2011.
- Eder, Rita. “La Ruptura con el muralismo y la pintura mexicana en los años cincuenta” en *Historia del Arte Mexicano*, SEP/INBA/Salvat, 1982.
- Elizondo, Salvador. Introducción a la antología *Museo Poético*. UNAM. 1974.
- Fagen, Patricia W. *Transterrados y ciudadanos*, México, FCE, 1975.
- Fernández, Justino. *Catálogo de exposiciones 1941*.
- Férriz Roure, Teresa. “Fernando Benítez, la prensa cultural mexicana y el exilio republicano” en *Arrabal* No 1. Ed. Universidad de Lléida. España. 1998
- Ferris, José Luis. *Miguel Hernández: pasiones, cárcel y muerte de un poeta*. Ed. Fundación José Manuel Lara. Sevilla 2016.
- Fischer, Claude S. “Toward a Subcultural Theory of Urbanism” en *American Journal of Sociology* Vol. 80, No 6 (May, 1975). The University of Chicago Press. Chicago, IL. USA.
- Frank, Waldo. “Death of Spain’s Poet: Antonio Machado” en *The Nation*, New York, 15 de abril de 1939.
- García Ponce, Juan. *El poder de la mirada y Nueve pintores mexicanos.*, ERA. 1968.
- García Ponce, Juan. *Las formas de la imaginación: Vicente Rojo en su pintura*. México, FCE. 1992.

- Giddens, Anthony, “Vivir en una sociedad postradicional”, en Ulrich Beck, Anthony Giddens y Scott Lash, *Modernización reflexiva. Política, tradición y estética en el orden social moderno*, Madrid, Alianza, 2008.
- Grillo, Rosa María. “De “Hora de España” a “Romance”: historia de un desengaño” en *América: Cahiers du Criccal; 4-5 Le discours culturel dans les revues Latino-Américaines de l’entre deux-guerres 1919-1939*, Paris, Publications de la Sorbonne Nouvelle, 1990.
- Guillén, Mercedes. *Picasso*. Madrid, Siglo XXI, 1975.
- Hall, Edward T. *La dimensión oculta*. Editorial Siglo XXI. Buenos Aires. 1985
- Henares Cuellar, Ignacio. *Exilio y creación. Los artistas y los críticos españoles en México (1939-1960)*. Universidad de Granada.
- Inclán Cienfuegos, Luis Héctor. “Primera edición del Canto general, de Pablo Neruda” en *Testigos del pasado: 30 años del área de acervos históricos*. Coord. María Eugenia Ponce y María Isabel Martínez Ateca. Universidad Iberoamericana. México. 2014.
- Jiménez Fraud, Alberto. *Ocaso y restauración*. Ed. actual: Fundación Jiménez Cossío. 1948.
- Kearney, Michael y Bernadete Beserra. (2002). *Migration and Identities. A Class-Based Approach. Latin American Perspectives, Issue 138, Vol. 31, No. 5*, septiembre.
- Manrique, Jorge Alberto y Teresa del Conde, *Una mujer en el arte mexicano. Memorias de Inés Amor*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1987.
- Manrique, Jorge Alberto, “Otra cara del arte mexicano,” en *Modernidad y modernización en el arte mexicano 1920-1960*, México, INBA-CONACULTA, 1991
- Martínez, José Luis. “El momento literario de los contemporáneos” en *Letras libres*. Marzo, 2000. México.
- Meyer, Eugenia y Eva Salgado. *Un refugio en la memoria. La experiencia de los exilios latinoamericanos en México*. México, Océano/UNAM-Facultad de Filosofía y Letras. 2002.
- Moreno Villa, José. *Cornucopia de México y Nueva cornucopia mexicana*. Colección Popular. FCE. 1985.
- Moreno Villa, José. *La escultura colonial mexicana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.
- Moreno Villa, José. *Lo mexicano en las artes plásticas*, El Colegio de México, 1948.
- Moreno Villa, José. *Medio mundo y otro medio. Memorias escogidas*. Ed. Humberto Huergo Cardozo. Ed. Pre-Textos. Valencia, España. 2010.

- Moreno Villa, José. *Memorias*. El Colegio de México/Residencia de estudiantes. 2011.
- Moreno Villa, José. *Temas de arte. Selección de escritos periodísticos sobre pintura, escultura, arquitectura y música (1916-1954)*. Ed. Humberto Huergo Cardozo. Ed. Pre-Textos. Centro Cultural de la Generación del 27. Valencia, España. 2001.
- Moreno Villa, José. “Monólogos migratorios: el trasplante humano”. *El Nacional*. México. D. F. 10 de junio de 1951.
- Moreno Villa, José. “El escribir sobre arte. Carta al señor Francisco de la Maza,” *El Nacional*, México, D. F., 5 de abril de 1953.
- Moreno Villa, José. *Vida en claro*. El Colegio de México. 1944.
- Moreno Villa, José. *Lo mexicano en las artes plásticas*, México. El Colegio de México, 1948.
- Mora, Carmen. “Notas sobre el café de Nadie de Arqueles Vela” en: *Anales de literatura hispanoamericana*. No. 26 II. Servicio de publicaciones UCM. Madrid 1997.
- Moro Abadía, Oscar y Manuel R. González Morales. “El arte por el arte: revisión de una teoría historiográfica”. *En Munibe (Antropología-Arkeología)* 57, 2005 · Homenaje a Jesús Altuna. San Sebastián, España.
- Neruda, Pablo. *Confieso que he vivido. Memorias*. Seix Barral. Barcelona, 1979.
- Oberlin, Kathleen C. y Thomas F. Gieryn “Place and culture-making: Geographic clumping in the emergence of artistic schools” en *Poetics*. 2005.
- Park, Robert Erza (1925). *La ciudad y otros ensayos de ecología urbana*. Ediciones del Serbal. Barcelona 1999.
- Parkinson Zamora, Lois. *La mirada exuberante. Barroco novomundista y literatura*. 2011.
- Pérez Contel, Rafael. *Artistas en Valencia 1936-1939*, Valencia, Les Nostres Arrels, 1986.
- Paz, Octavio. *Taller*. México, octubre de 1939. Núm. 2.
- Perujo, Juana María. “Identidad vivida”, en *Miguel Prieto: La armonía y la furia*. MUNAL. 2009
- Priestland David. *Bandera Roja. Historia política y cultural del comunismo*, Barcelona, Crítica. 2010.
- Pla, Dolores. *El exilio español en la Ciudad de México*. Turner, 2011.
- Ramírez Sánchez, Mauricio César. “El muralismo mexicano y los artistas del exilio español”, en *Crónicas* No. 14. UNAM. 2010.
- Reyes, Alfonso. *Obras completas de Alfonso Reyes. Memorias*. Fondo de Cultura Económica, 1990.
- Rojo, Vicente. *Los sueños compartidos*. Discurso de ingreso al Colegio Nacional. 1995.

- Rojo, Vicente. *Diario abierto*, Ediciones Era/El Colegio Nacional/Universidad Autónoma de Nuevo León, México, 2013.
- Ruptura, 1952-1965, Catálogo de la exposición, Museo de Arte Alvar Carrillo Gil, México, 1988.
- Salinas, Pedro. “Nueve o diez poetas”, Ensayos completos, volumen III en *Ensayos de literatura hispánica*, Madrid, Aguilar, 1967.
- Sánchez Ramírez, Mauricio César. *José Moreno Villa y Lo mexicano en las artes plásticas. Textos y contextos*. No. 35, enero-junio 2015. Centro nacional de investigación, documentación e información de artes plásticas.
- Serra Puche, Mari Carmen. *1945, entre la euforia y la esperanza. El México posrevolucionario y el exilio republicano español*. Fondo de Cultura Económica. 2014.
- Sheridan, Guillermo. Refugachos, escenas del exilio español en México. *Letras libres*. Agosto 2003.
- Schneider, Luis Mario. *El estridentismo o una literatura de la estrategia*. México. INBA, 1970.
- Siller, David. *Uno de estos días*. Plaza y Valdés. México, 2007.
- Sirinelli, Jean-François. “Les élites culturelles” en *Pour une histoire culturelle*. Seuil Paris. 1997.
- Sobrino Freire, Iria. “El manifiesto artístico: una aproximación al estudio de su funcionamiento en el campo de producción cultural”. Universidad de Santiago de Compostela. 2007.
- Stanton, Anthony y Renato González Mello. “El relato y el arte experimental”. Vanguardia en México 1915-1950. Ed. CONACULTA. 2013.
- Torres Leticia (2009), “Fisonomía y práctica del grabado en la década de 1920 en México”, en: Revista Digital CENIDIAP, No. 13, julio-diciembre, México, Centro Nacional de Investigación, Documentación, e Información de Artes Plásticas.
- Valero, Aurelia. *José Gaos en México: una biografía intelectual, 1938-1969*. COLMEX, 2015.
- Varios. *Los refugiados españoles y la cultura mexicana*. Ed. Agencia Española de Cooperación Internacional.
- Varios, *El exilio español en México/1932-1982*. FCE, SALVAT. 1982.
- Varios. *El exilio español en México*. México, Salvat/Fondo de Cultura Económica, 1982.
- Varios autores. *Miguel Prieto 1907-1956: la armonía y la furia*. Coords. Miguel Pedraza Polo y Patricia de la Puente, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Museo Nacional de Arte, Instituto Nacional de Bellas Artes, Embajada de España en México, 2007.

- Varios autores. *Miguel Prieto diseño gráfico*. INBA. 2000.
- Vasconcelos, José. *Ulises Criollo*. Editorial Porrúa. 1935.
- Wölfflin, Heinrich. *Conceptos fundamentales de la historia del arte*. 1924.
- Yankelevich, Pablo (Coord.). *México, país refugio. La experiencia de los exilios en el siglo XX*. México, Plaza y Valdés/Conaculta-INAH. 2002.

