

SEMINARIO DE INVESTIGACIÓN

Departamento de Historia Contemporánea

Universidad Complutense de Madrid

Curso 2014-2015

**“La segunda generación de artistas españolas exiliadas en América Latina y
las Bellas Artes”**

CARMEN GAITÁN SALINAS

Universidad Complutense de Madrid

SESIÓN: MARTES 26 DE MAYO, 18:00H

Lugar: Departamento de Historia Contemporánea (10ª planta)

Facultad de Geografía e Historia

Av/ Profesor Aranguren, s/n

Madrid

Introducción

El presente trabajo constituye el último apartado de mi tesis doctoral, en la que me encuentro todavía en curso. Centrado en la segunda generación de artistas españolas exiliadas en Latinoamérica —aquellas exiliadas que llegaron siendo niñas y que se formaron en los países de acogida— este texto viene a ser el cierre de una tesis dedicada precisamente a las artistas españolas que se vieron obligadas a exiliarse a América Latina tras la Guerra Civil española.

La elección de este tema se debe a que el exilio artístico republicano español constituye una parte de la historia del arte poco explorada, aunque cada vez son más las atenciones que empieza a recibir, siendo estudiados tanto sus personajes como las situaciones sociopolíticas y culturales en las que este periodo del arte español se ha visto sumergido. No obstante, esos textos se centran, normalmente, en artistas masculinos. Quizás esta decisión de investigar en un primer momento las producciones artísticas llevadas a cabo por hombres sólo se haya debido a la emergencia, ante todo, de recuperar un episodio de la historia del arte español hasta hace unas décadas olvidado y, en parte, desconocido. Parece, por tanto, que se necesita rememorar primero desde los parámetros patriarcales de la historia para proceder después al estudio de un ámbito mayor, aquel al que quedan relegadas las mujeres junto a otros muchos.

Gracias a investigadores que han centrado sus estudios en artistas como Miguel Prieto, Josep Renau, Antonio Rodríguez Luna, Vela Zanetti¹, o se han preocupado por el exilio artístico en general² —los motivos que lo desencadenaron y sus consecuencias— han ido aflorando nombres femeninos que no sólo son relevantes para

¹ Como por ejemplo los estudios monográficos que ha dedicado el investigador Miguel Cabañas Bravo: CABAÑAS BRAVO, Miguel, *Exilio e interior en la bisagra del Siglo de Plata español: el poeta Leopoldo Panero y el pintor Vela Zanetti en el marco artístico de los años cincuenta*, Ayuntamiento de Astorga, León, 2007; CABAÑAS, M., *Josep Renau: arte y propaganda en guerra* (catálogo), Ministerio de Cultura, Madrid, 2007; CABAÑAS, M., *Rodríguez Luna, el pintor del exilio republicano español*, CSIC, Madrid, 2006; CABAÑAS, M., “Miguel Prieto y la escena en el exilio mexicano”, en *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 37.2, Temple University, Philadelphia, 2012, págs. 123-145.

² De nuevo hay que destacar aquí los volúmenes conjuntos coordinados por el Dr. Cabañas Bravo así como las exposiciones y catálogos realizados por Jaime Brihuega: BRIHUEGA, Jaime (comisario de la exposición), *Después de la alambrada: el arte español en el exilio 1939-1960*, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Madrid, 2009; BRIHUEGA, Jaime y GÓMEZ, José (comisarios), *Arte y solidaridad: los pintores españoles y el cartelismo sociopolítico*, VEGAP, Santiago de Compostela, 2003; BRIHUEGA, Jaime, GARCÍA, Isabel y PÉREZ, Javier, *Entre la guerra y el exilio* (catálogo de exposición), Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí, Córdoba, 2002.

la historia del arte sino también para la historiografía. Dado que, como apuntaba el investigador Miguel Cabañas, el estudio del exilio republicano no iba a tener lugar hasta 1975³, no es de extrañar que las dos exiliadas más reconocidas hoy en el arte español —Maruja Mallo y Remedios Varo— no tuvieran monográficos y exposiciones dedicadas hasta finales de la década de los ochenta y comienzos de los años noventa.

El marco cronológico de la tesis doctoral se inicia, por tanto, en 1939, con las primeras grandes expediciones de exiliados en las que viajaron intelectuales y artistas —*Sinaia, Ipanema y Mexique*— y finaliza con la segunda generación, debido a que son las últimas españolas exiliadas como tal, a las que seguirán posteriormente descendientes de españoles pero nacidos en los países de acogida. A este apartado, constituido por la segunda generación de artistas exiliadas, vamos a dedicar este trabajo.

En términos generales, la hipótesis propuesta en esta tesis es la de considerar a las artistas españolas exiliadas en América Latina como artistas propiamente dichas, y no como compañeras. Se trata de defender, utilizando las teorías de género, la figura de la artista y desvelar la auténtica actividad de la misma, haciendo aflorar la multitud de nombres que conformaron y contribuyeron al exilio artístico español. Los objetivos quedan resumidos, por tanto, en una recuperación de los nombres, el estudio individual de los más representativos, la visualización de la obra, la puesta en valor de una actuación hasta ahora no reconocida y la investigación del papel de la mujer en el contexto del exilio artístico español en América Latina, así como una reflexión crítica de lo que supusieron estas circunstancias —el exilio— para el desarrollo de sus carreras y para la conformación de su personalidad autora.

Por su parte, este texto se centra específicamente en esta segunda generación, no sólo por constituir parte de ese exilio español sino también por presentar ciertas diferencias respecto a sus antecesoras. El objetivo consiste en argumentar, en primer lugar, si la segunda generación tuvo un mayor acceso a las denominadas Bellas Artes, es decir, si hubo una práctica más extendida de las llamadas artes mayores —en

³ CABAÑAS BRAVO, Miguel, “El artista español de 1939 en México. Estudio del tema desde 1975”, *Archivo Español de Arte*, CSIC, nº 284, Tomo LXXI, 1998, Madrid, pág. 363.

concreto la pintura— por parte de las mujeres. En segundo lugar, si estas tuvieron, respecto a la primera generación, una mayor implicación en la escena autóctona artística así como mayor visibilidad en el circuito artístico, lo que llevaría al reconocimiento de las artistas como tales. Y es que la primera generación se vio sumida en unas circunstancias provocadas por el propio exilio que las relegaron profesionalmente desde los inicios a labores artísticas relacionadas con su género —diseño de moda, de mobiliario, dibujo, costura—. Sin embargo, la segunda generación tuvo un desarrollo diferente, debido a factores como la educación recibida en el país de acogida, la situación política que estaba teniendo lugar y el asentamiento en el exilio. Así, la evolución y proyección artística de Marta Palau, Lucinda Urrusti o Roser Bru fueron distintas a las que experimentaron artistas de la primera generación como Manuela Ballester, Elvira Gascón, Elisa Piqueras o incluso Remedios Varo, cuyo reconocimiento le vino dado mucho tiempo después de instalarse en México.

Para poder establecer dichas diferencias se procederá en los próximos epígrafes al análisis de los factores señalados para comprobar posteriormente su repercusión en la segunda generación, a través de tres casos concretos, por ser quizás los más relevantes: Marta Palau (México), Lucinda Urrusti (México) y Roser Bru (Chile). Finalmente, se procederá a un análisis general de su producción en comparación con la primera desde la perspectiva de género.

Metodología y fuentes

Grosso modo, la tesis doctoral está siendo abordada desde dos disciplinas principales: la historia del arte y los estudios de género.

Por un lado, es indispensable la recuperación de cada una de las historias de estas artistas. Así, se está procediendo a la recopilación de un amplio corpus documental que va desde las fechas de nacimiento pasando por las actas de notas o certificaciones de los centros artísticos de estudio, por los salvoconductos o los pasaportes, y por toda la documentación relativa a la situación profesional en el exilio, a lo que contribuirán mis futuras estancias de investigación en México y Argentina. A esto se suman en muchos casos los relatos constituidos por memorias o diarios propios y de autoras coetáneas que

narran episodios importantes en las vidas de éstas y que fueron comunes a las artistas del exilio⁴, e incluso, cierta obra poética, literaria y teórica, de carácter diverso, que proporcionan un conocimiento profundo sobre la personalidad y forma de hacer de estas artistas⁵.

También supone un gran enriquecimiento la búsqueda de referencias en prensa donde se localizan principalmente exposiciones en galerías y museos, así como la consulta de boletines como los *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* de la Universidad Autónoma de México que contiene un suplemento de “Catálogo de Exposiciones” en el que se recogen todas las exhibiciones celebradas el año anterior⁶. Por último, los testimonios recogidos en entrevistas o las narraciones relatadas en textos relacionados proporcionan igualmente aspectos fundamentales para la reconstrucción de una historia del exilio. Actualmente estoy realizando los contactos pertinentes en México para proceder a realizar mis propias entrevistas, aunque hay que tener en cuenta la dificultad a la que nos enfrentamos, pues muchas de las personas que son esenciales han fallecido y, en consecuencia, habrá que recurrir a sus familiares y/o hijos en el caso de que los hubiera, con el agravante que supone la información indirecta.

En cuanto a los estudios de género, estos son esenciales para la elaboración de un marco teórico y crítico apropiado, pues constituyen gran parte del componente crítico de esta tesis doctoral. Hasta ahora se han consultado obras generales⁷, aparte de las clásicas —como pudieran ser Whitney Chadwick⁸ o Susan Kirkpatrick⁹—, y otras que

⁴ Algunos de ellos son: ULACIA ALTOLAGUIRRE, Paloma, *Concha Méndez. Memorias habladas, memorias armadas*, Mondadori, Madrid, 1990; VILA TEJERO, María Dolores y SÁNCHEZ SANTIAGO, Tomás (eds.), *Delhy Tejero. Los cuadernines (Diarios 1936-1968)*, Diputación de Zamora, Zamora, 2004; AGUADÉ, Cristián, *Lucha inconclusa. Testimonio de un catalán exiliado en Chile*, Catalonia, Santiago de Chile, 2009.

⁵ Son de especial relevancia, por ejemplo, el conjunto de poemas de BALLESTER, Manuela, *Cosas*, México, 1981; VARO, Beatriz, *Remedios Varo: en el centro del microcosmos*, Fondo de Cultura Económica, México, 1990; y MALLO, Maruja, “Proceso histórico de las formas en las artes plásticas” (1937), “Lo popular en la plástica española a través de mi obra, 1928-1936” (1938), “La ciencia de la medida y otros temas” (1947) y “El surrealismo a través de mi obra” (1981), en VV.AA., *Maruja Mallo* (catálogo de exposición), Ministerio de Cultura-CaixaGalicia-Academia de San Fernando, Madrid, 2009.

⁶ FERNÁNDEZ, Justino, Suplemento “Catálogo de las Exposiciones de Arte”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM, México, 1955-1972.

⁷ WRIGHT, Elizabeth, *Feminism and Psychoanalysis: A Critical Dictionary*, Blackwell publishers, Oxford, 1992; FELSKI, Rita, *The Gender of the Modernity*, Harvard, Estados Unidos, 1995; DUBY, Georges y PERROT, Michel, *Historia de las Mujeres*, vol. 5, Santillana, Madrid, 2000.

⁸ CHADWICK, Whitney, *Mujer, arte y sociedad*, Destino, Barcelona, 1992.

⁹ KIRKPATRICK, Susan, *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)*, Cátedra, Madrid, 2003.

han servido para contextualizar la situación de la mujer en España¹⁰, algo a lo que también ayudó la producción literaria creada por mujeres en dicho país a comienzos del siglo XX¹¹.

Esta última, además, ha contribuido a la inclusión de conceptos claves para las artistas españolas en el exilio, tales como el de autoría y autobiografía, pues son con frecuencia las mujeres que escriben las que narran ese proceso de la construcción de la identidad autora y de las dificultades que encontraron en la práctica artística y narrativa¹². A este respecto han resultado igualmente reveladoras obras fuera del contexto español que han aportado lucidez al concepto de mujer autora, como son el libro de Laura Cumming¹³, la autobiografía de Barbara Hepworth¹⁴ o el volumen de Domna C. Stanton¹⁵, todos ellos ayudaron a dilucidar aún más la importancia de la reivindicación de la autoría femenina en la producción artística.

Factores definitorios de la segunda generación

Como hemos apuntado anteriormente, varios son los factores que caracterizan a la segunda generación: la educación recibida, la situación política y el definitivo asentamiento en los países de acogida.

- La educación

¹⁰ DÍAZ FERNÁNDEZ, José, “La Venus mecánica” en *Prosas*, Fundación Santander Central Hispano, Madrid, 2006, págs. 69-240; LUENGO LÓPEZ, Jordi, *Gozos y ocios de la mujer moderna. Transgresiones estéticas en la vida urbana del primer tercio del siglo XX*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, Málaga, 2008; SANFELIU, Luz, *Juego de damas: Aproximación histórica al homoerotismo femenino*, Universidad de Málaga, Málaga, 1996.

¹¹ BAROJA, Carmen, *Recuerdos de una mujer de la generación del 98*, Tusquets, Barcelona, 1998; CHACEL, Rosa, *Acrópolis*, Seix Barral, Barcelona, 1984; OYARZÁBAL DE PALENCIA, Isabel, *He de tener libertad* (Trad. y ed. crítica de Nuria Capdevila-Argüelles), Horas y Horas, Madrid, 2010.

¹² Una de las autoras más relevantes respecto a este asunto es Hélène Cixous, quien se preocupó por la forma y la importancia que conllevaba que las mujeres escribieran, lo que le llevó a formular el término “écriture féminine”, CIXOUS, Hélène, “The Laugh of the Medusa” (1975), LEITCH, Vicent B. (ed.), *The Norton Anthology on Theory and Criticism*, Norton & Company, Londres-Nueva York, 2010, pp. 1942-1959.

¹³ CUMMING, Laura, *A Face to the World: On self-portrait*, HarperPress, Londres, 2010.

¹⁴ HEPWORTH, Bárbara, *A Pictorial Autobiography*, Adams&Dart, Somerset, 1970.

¹⁵ STANTON, Domna C. (ed.), *The Female Autograph*, University of Chicago Press, Chicago, 1987.

En primer lugar, los exiliados españoles transmitieron constantemente en los países de acogida un sentimiento por la patria perdida con el afán de no olvidarla y de perpetuarla en las generaciones más jóvenes, de tal modo que crearon agrupaciones de todo tipo —culturales, políticas, etc.— e incluso educativas. Así, en México fundaron el Ateneo Español (1949) y centros educativos como el Colegio Madrid (1941) y el Instituto Luis Vives (1939), donde fueron formadas Lucinda Urrusti y Marta Palau. Otras como Roser Bru habían iniciado ya su educación primaria en España, habiendo ingresado en el Instituto-Escuela de Barcelona. Por tanto, dependiendo de los casos, algunas estudiaron los conocimientos básicos en España y otras los aprendieron en los países de acogida, como México, pero igualmente constituía una educación española.

El cambio se situaba una vez que debían pasar a la educación superior. El exilio no había creado universidades, aunque es cierto que muchos intelectuales españoles obtuvieron puestos docentes en las ya existentes en cada país¹⁶, y, por tanto, las exiliadas se fueron incorporando a aquellas que les correspondían. En el ámbito de las artes plásticas, Urrusti y Palau ingresaron en la Escuela de Bellas Artes “La Esmeralda” (México), pues ofrecía formación superior en pintura, escultura y grabado, y Roser Bru en la chilena Escuela de Bellas Artes de Santiago. Ni qué decir tiene que la relación de éstas con los artistas autóctonos iba a verse reforzada desde entonces, participando de los mismos grupos de creación y causando una influencia mutua.

Esto, y otros factores que serán explicados más adelante, provocaron que en la segunda generación el gusto y nostalgia por lo español se perdiera paulatinamente, tendiéndose en el arte hacia una visión más moderna de la pintura y menos patriótica. De ahí, y dada la formación adquirida en tierras extranjeras, que algunos artistas como Vicente Rojo y María Luisa Martín, se hayan definido como mexicanos. En palabras de Gabriel García Narezo:

“Afirmo que el exilio se fue, pero ya no es, que el exilio está enterrado junto a nuestros muertos, y que somos lo que somos en el país que somos, que no está hecho de recuerdos, que cada día se hace de realidades [...]. Cuando ha transcurrido más de medio siglo de aquella diáspora

¹⁶ LÓPEZ SÁNCHEZ, José María, *Los refugios de la derrota. El exilio científico e intelectual republicano de 1939*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Los libros de la Catarata, Madrid, 2013.

dramática, reconozcamos esta verdad: el exilio español es un hecho que pertenece a la historia y los españoles que vinimos [a México] y mucho más los hijos de los que vinieron, somos mexicanos, tal vez de talante algo distinto, tal vez de tono de voz algo diferente [...]. De verdad fue un exilio, pero la nostalgia de España ya no tiene razón de ser. Aquí están las aguas que tenemos que beber y la tierra que nos da la vida”¹⁷.

Pero los colegios y universidades no fueron el único método de aprendizaje. Las relaciones entre exiliados y artistas autóctonos se vieron favorecidas también por otra serie de lugares como pudieron ser las casas regionales o los cafés. Si bien en las primeras imperaba el sentimiento del exilio y la unidad que dicha casa regional les otorgaba, como bien recuerda Cristián Aguadé sobre el Centre Català en Santiago de Chile¹⁸, los cafés presentaban un ambiente más plural y heterogéneo. En Chile, fue el Café Miraflores, del que Roser Bru recuerda:

[...] Fue lugar de encuentro de la cultura del país. Acario Cotapos, el músico, jugaba al ajedrez. María Tupper y sus hijas. Lily Garafulic, Inés Puyó. Los jóvenes que crearon el Teatro Experimental. Godofredo Iommi, que acababa de llegar al país. Algunos estaban representados en magníficas caricaturas en las paredes [realizadas por Antonio R. Romera]. Había una de [Germán] Rodríguez Arias, el que hizo el café y que según Neruda era “el hombre feliz”. Mina Yañez. Le impacientaba detrás del mesón al alargarse las tertulias nocturnas. El vasco Verasaluce era el experto en la cocina y Pablo Lafuente sonreía sacando cuentas¹⁹.

Sin embargo, instituciones como las casas regionales empezaron a decaer en la década de los sesenta y sus actividades con mayor repercusión quedaron paralizadas, pasando a cubrir principalmente el espacio y la agenda cultural²⁰.

- La situación política

¹⁷ Cit. en ALTED VIGIL, Alicia, “Identidad y memoria en el exilio”, en ALTED VIGIL, Alicia, *La voz de los vencidos*, Aguilar, Madrid, 2005, p. 420.

¹⁸ “[...] Hacíamos nuestra vida social parecida a la que se practicaba en los pueblos catalanes que era de donde generalmente procedía la mayoría de los inmigrantes que llegaron mucho antes que nosotros”, AGUADÉ, Cristián, *Lucha inconclusa. Memorias de un catalán exiliado a Chile*, Catalonia, Santiago de Chile, 2009, p. 54.

¹⁹ BRU, Roser, “Viaje en el Winnipeg de la familia Bru”, *Revista Universitaria*, nº 27, Santiago, 1989, p. 21.

²⁰ 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 en México”, en CABAÑAS BRAVO, Miguel (coord.), *El arte español del siglo XX. Su perspectiva al final del milenio*, CSIC, Madrid, 2001, p. 311.

Por otro lado, hay que tener en cuenta la situación política que se estaba viviendo en aquellos momentos. Tras 1945 la denominada “cuestión española”²¹ se encontraba en un momento crítico. Desde el comienzo del exilio, el objetivo de los exiliados —políticos o no— fue el de no darse por vencidos. Es decir, querían continuar contribuyendo a la lucha contra el franquismo cuya victoria les devolvería no sólo a su patria sino al sistema político democrático en el que creían.

No obstante, ni el exilio ni su gobierno consiguieron el reconocimiento internacional que necesitaban para destituir al franquismo, pues la España de Franco fue aceptada como miembro en las Naciones Unidas en 1955. Aunque la España republicana encontraba simpatías por parte de otras potencias, éstas no tenían el peso internacional suficiente. El país mexicano, debido a los precedentes amistosos con España, fue su primer y fiel aliado en aquel momento crítico que constituyó el año 1945. Posteriormente, un buen número de países iniciaron sus relaciones diplomáticas con dicho gobierno de forma oficial, a saber, Guatemala, Panamá y Venezuela a lo largo de 1945, y Polonia, Yugoslavia, Rumania, Checoslovaquia, Hungría, Albania y Bulgaria durante el año 1946²².

La Junta Española de Liberación (JEL), creada en noviembre de 1943, fue fundamental en este proceso. La JEL surgió como resultado de dos motivaciones principales: no aceptar la derrota del 39 y restaurar las instituciones republicanas en el exilio. Su actividad fue eficaz debido a que consiguió una unidad parcial, puesto que inicialmente los comunistas quedaron fuera, pero que permitió que no hubiera quiebres dentro de la propia Junta²³. Para la restitución de la república la JEL “se proponía fijar la respetabilidad y el prestigio de los republicanos exiliados, tanto en España como internacionalmente, rechazar los intentos de restaurar [sic] y, por último, recabar todo el respaldo internacional posible a su causa”²⁴. Así, la JEL propuso el restablecimiento de

²¹ SERRA PUCHE, M^a Carmen, MEJÍA FLORES, José F., SOLA AYAPE, Carlos (eds.), *1945, entre la euforia y la esperanza: el México posrevolucionario y el exilio republicano español*, Biblioteca de la Cátedra del Exilio-Fondo de Cultura Económica, México, 2014, p. 30.

²² SERRA PUCHE, M^a Carmen, MEJÍA FLORES, José F., y SOLA AYAPE, Carlos (eds.), *op. cit.*, p. 31.

²³ HERNANDO NOGUERA, Luis C., “Complejas alianzas. La experiencia de la Junta Española de Liberación”, en SERRA PUCHE, M^a Carmen, MEJÍA FLORES, José F., y SOLA AYAPE, Carlos (eds.), *op. cit.*, p. 51.

²⁴ HERNANDO NOGUERA, Luis C., *op. cit.*, p. 54.

los órganos de gobierno: Presidencia de la República, Cortes y Jefatura del Estado. Para ello hacían falta cambios, los cuales se llevaron a cabo en enero del 1945 en el Salón de Cabildos del Gobierno del D.F. Allí se destituyó a Negrín y se estableció a José Giral como presidente de gobierno y a Diego Martínez Barrio como presidente de la República. Un año más tarde el gobierno se trasladó de México a Francia donde se amplió con la colaboración de los comunistas²⁵. Tras las conferencias de Postdam y San Francisco (1945), uno de los principales objetivos de la JEL, la Asamblea General de la ONU condenó el régimen de Franco y se estableció así un aislamiento. El gobierno republicano en el exilio consiguió el reconocimiento de los países latinoamericanos y de Europa del este anteriormente citados, además de continuar con la fidelidad de México. No así el de la Unión Soviética y las potencias occidentales. Finalmente, el aislamiento a España se rompió en 1953 con los Pactos de Madrid, un proceso que se extendería hasta 1959. Se perdía definitivamente “el escenario propicio [...] para una restauración republicana”²⁶.

Poco tiempo después, se creó por parte de los sectores intelectuales y artísticos el Movimiento Español 1959 (ME/59) como repuesta a las acciones desarrolladas en México por el franquista Manuel Oñós Plandolit. El movimiento quería expresar su desacuerdo con los apoyos que se prestaban a la España franquista. La declaración de principios del movimiento expresaba:

Llamamos, pues, a todos los patriotas españoles, independientemente de su edad o filiación política o sindical, a unirse a nuestro movimiento en el empeño común. Llamamos especialmente a las nuevas generaciones del exilio a que ingresen en el MOVIMIENTO ESPAÑOL 1959 para ayudar a crear una nueva y más positiva concepción de lucha y para convertirlo en el gran movimiento de juventudes que exige la victoria contra el franquismo²⁷.

²⁵ PLA BRUGAT, Dolores, “Un río español de sangre roja. Los refugiados republicanos en México”, en PLA BRUGAT, Dolores (coord.), *Pan, trabajo y hogar. El exilio republicano español en América Latina*, DGE Ediciones SA de CV, México, 2007, pp. 98-99.

²⁶ CARRIÓN SÁNCHEZ, Pablo Jesús, “Las Cortes españolas de 1945 en el destierro. La reconstrucción del gobierno y las instituciones republicanas en el México posrevolucionario”, en SERRA PUCHE, M^a Carmen, MEJÍA FLORES, José F., y SOLA AYAPE, Carlos (eds.), *op. cit.*, p. 101.

²⁷ Cit. en AZNAR, Manuel, “Movimiento español 1959: Literatura y política de la segunda generación exiliada en México”, en AZNAR SOLER, Manuel y LÓPEZ GARCÍA, José Ramón (eds.), *El exilio republicano de 1939 y la segunda generación*, Renacimiento, Sevilla, 2011, p.158.

Entre los que formaron la nómina de reconocidos intelectuales y artistas de dicho movimiento —fundado entre otros por Elena Aub— se encontraba la artista española Lucinda Urrusti. Sin embargo, tanto el ME/59 como el propio gobierno republicano acabaron experimentando complejidades que lo llevaron a su debilitamiento. Aun así, este último se mantuvo estoicamente hasta la muerte de Franco en 1975.

- El arraigo definitivo

Por último, fue durante los primeros años de la década de los cuarenta cuando los españoles pensaron que volverían a España y que el exilio era tan sólo algo temporal. En 1945, con la victoria de los aliados y la pervivencia del régimen, la desesperanza en torno al regreso a España se apoderó de los exiliados y motivó a muchos a la definitiva instalación en los países de acogida y con ello a una mayor actividad artística, la cual había quedado frenada durante los primeros años del exilio²⁸.

Federico Álvarez reflexiona sobre si la primera generación se sintió mexicana o no. Según él, ésta podría no sentirse española pero nunca terminaría de sentirse propiamente mexicana. Perder la patria era más o menos fácil, ganar otra era muy complicado²⁹. Y es que, utilizando la terminología de José Gaos, para adquirir una nueva patria había que “empatriarse”: “La «segunda generación» se «empatrió» naturalmente: en México vivieron desde niños, allí estudiaron, allí se casaron, allí trabajaron y escribieron y pintaron y tuvieron hijos. [...]”³⁰.

El sentido de viajar a España también cambió para los exiliados. Para los de primera generación quizás suponía volver; para los otros, el país de acogida —en este caso México— se había convertido en el lugar donde sus hijos querían estar y para quienes España constituía, además de una patria que les otorgaba cierto pasaporte, un lugar donde encontrar nuevos editores y galerías³¹.

²⁸ CABAÑAS BRAVO, Miguel, *Rodríguez Luna. El pintor del exilio republicano español*, CSIC, Madrid, 2006, pp. 157-158.

²⁹ ÁLVAREZ, Federico, “Setenta años: Muerte y vida del exilio”, en AZNAR SOLER, Manuel y LÓPEZ GARCÍA, José Ramón (eds.), *op. cit.*, p. 49.

³⁰ *Ibidem*, p. 49.

³¹ *Ibidem*, pp. 49-50.

De este modo, fue el paso del tiempo, el que indicó a los españoles que el exilio iba a durar más de lo esperado y la integración se fue haciendo paulatinamente por parte de los propios exiliados. El proceso no fue de “gachupinamiento”, ya que los refugiados no buscaban los mismos medios ni los mismos objetivos que los españoles emigrados con anterioridad. El transcurso de los años también marcó el final de los organismos de ayuda a los refugiados, que fueron desapareciendo al ser cada vez menos necesarios. Las instituciones que más perduraron fueron los centros regionales y los colegios.

Las diferencias entre los mexicanos y los españoles se dieron sobre todo en la convivencia, aunque la interacción entre los hijos de unos y de otros fue el primer medio para que éstas fueran desapareciendo. Había cierta reticencia por parte de los españoles en relacionarse con los mexicanos porque querían seguir manteniendo el recuerdo de España y las conexiones entre los propios exiliados. Tampoco los mexicanos mostraron un gran interés por dejar entrar a los españoles en su sociedad, pues para ellos todos eran gachupines³². Lo cierto es que, como afirmaba Adolfo Sánchez Vázquez, con el tiempo:

El exiliado descubre con estupor primero, con dolor después, con cierta ironía más tarde, en el momento mismo en que objetivamente ha terminado su exilio, que el tiempo no ha pasado impunemente, y que tanto si vuelve como si no vuelve jamás dejará de ser un exiliado. Puede volver, pero una nueva nostalgia y nueva idealización se adueñarán de él. Puede quedarse pero jamás podrá renunciar al pasado que lo trajo aquí y sin el futuro ahora con el que soñó tantos años³³.

Consecuencias en la segunda generación del exilio: Marta Palau, Lucinda Urrusti y Roser Bru

En materia artística y como consecuencia de todos estos factores, se puede decir que a los artistas exiliados españoles les caracterizó una gran pluralidad de estilos y técnicas manifestados en una amplia creatividad y una exploración de recursos.

Los casos siguientes a tratar están representados, como se señaló antes, por algunas de las artistas más representativas de la segunda generación. Asimismo, se van

³² PLA BRUGAT, Dolores, *op. cit.*, p. 110.

³³ SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo, *Del exilio en México. Recuerdos y reflexiones*, México, Grijalbo, 1997, pp. 37-38.

a analizar dos ámbitos geográficos diferentes: México y Chile, a través de las figuras de Marta Palau y Lucinda Urrusti, y Roser Bru, respectivamente.

Estéticamente los exiliados españoles de primera generación no consiguieron abandonar la figuración y fueron precisamente los artistas de la segunda los que se acercaron al arte abstracto. En él destacaron, por ejemplo, Marta Palau o el también exiliado Vicente Rojo. Pero este estilo, o más concretamente el expresionismo abstracto, fue puesto en tela de juicio a raíz de las Bienales Interamericanas (1958 y 1960) que fomentaron el debate entre éste y el realismo social tan afianzado en el ámbito artístico mexicano. Y es que a partir del debilitamiento del ME/59 y del verano de 1960 se fue generando en México una diversificación de posturas artísticas entre los exiliados más jóvenes. Así, la escena artística mexicana fue protagonizada tanto por la abstracción como por un “nuevo expresionismo figurativo [...] distinto del realismo social por la subjetividad existencial y ecos surrealistas, que utilizaba además un vocabulario plástico extraído de Orozco, el Expresionismo europeo y del propio Expresionismo abstracto»³⁴.

Por aquellos años también se forjó la denominada “generación de la Ruptura”, aunque hay quien piensa que debería llamarse de “apertura”. Lejos de compartir rasgos estéticos, el principio que guiaba a estos artistas, generalmente a los más jóvenes en ese momento en México, era el de huir de los dictámenes del muralismo y del realismo social. Sus inquietudes artísticas se abrían a diferentes tendencias y se interesaban por el arte internacional. De este grupo participaron algunas artistas exiliadas españolas. El artista Federico Álvarez recuerda su relación con la “Ruptura” y a sus integrantes:

Sencillamente, nos hicimos en México (yo primero, hasta los veinte años, en Cuba). Nuestros amigos eran la llamada generación de la ruptura (que Rojo prefiere llamar de la apertura): José Emilio Pacheco, Carlos Monsiváis, Juan García Ponce, José Luis Cuevas, Esther Seligson, Manuel Felguérez, Lilia Carrillo, Melo, Huberto Batis, Lavista, Gortázar, van Gunten, en la *Revista de la Universidad*, en la Casa del Lago y en los suplementos dominicales que dirigió Fernando Benítez.

³⁴ CABAÑAS BRAVO, Miguel, “El exilio en el arte español del siglo XX: de las problemáticas generales...”, en *op. cit.*, pp. 309-310.

Alguna vez se nos dijo la mafia (teníamos un cierto concepto común de la cultura y... estábamos en todos lados)³⁵.

Aunque no aparecen mencionadas en el fragmento anterior, Marta Palau y Lucinda Urrusti fueron parte, en cierto modo, de aquel grupo que protagonizó la escena del arte contemporáneo mexicano y que puso en cuestionamiento las formas institucionalizadas del mismo.

- **Marta Palau**

En la artista catalana (Lérida, 1934), que llegó a México en 1940, se pueden ver reflejados los factores enunciados anteriormente. Por un lado, la educación y la herencia española se mezclan con la mexicana, pues estudió en el Instituto Luis Vives y en la Escuela de Bellas Artes de “La Esmeralda”. Más tarde estudió en el Taller de Grabado del colombiano Guillermo Silva Santamaría en Tijuana. Es entonces cuando se sintió atraída por la obra de la artista Sheila Hicks³⁶ y decidió interesarse por el tapiz. Su periodo formativo termina en 1965 cuando volvió del viaje que había iniciado a España para especializarse en la técnica del tapiz en el taller de Josep Grau Garriga. Así, “[el] contacto con Grau Garriga significó no sólo un regreso a España sino un impactante encuentro con raíces culturales respecto a las cuales no había cobrado conciencia”³⁷.

Precisamente, es a su vuelta a México cuando Palau se relacionó con la “Ruptura”³⁸. En ella participó la artista a través del Salón Independiente (SI), creado a raíz de los descontentos que los mexicanos y refugiados españoles tenían ante el gobierno de Díaz Ordaz, y cuyo detonante fueron los disturbios del 68 mexicano. El SI surgió así como oposición al Salón Solar que se celebraba oficialmente dentro de la olimpiada cultural³⁹, pero también como rechazo al gobierno de Gustavo Díaz Ordaz y a su política artística.

³⁵ ÁLVAREZ, Federico, *op. cit.*, p. 45.

³⁶ TIBOL, Raquel, “Los caminos de Marta Palau y del tapiz en México”, *Revista de la Universidad de México*, n° 415, México, agosto 1985, p. 27.

³⁷ *Ibidem*, p. 27.

³⁸ Marta Palau se integra dentro de la “generación de la Ruptura” y es representada actualmente en las exposiciones realizadas al respecto, como la titulada *Ruptura/Apertura*, celebrada en el Centro Cultural Isidro Fabela-Museo Casa del Risco (del 10 de diciembre de 2013 al 24 de febrero de 2014); GARFIAS MONTAÑO, Ericka, “Más que ruptura, ese movimiento de arte fue de apertura: Teresa del Conde”, *La Jornada*, domingo 2 de febrero de 2014, p. 4

(<http://www.jornada.unam.mx/2014/02/02/cultura/a04n2cul>, consultado el 10 de febrero de 2015).

³⁹ EDER, Rita, *Marta Palau. La intuición y la técnica*, Gobierno de Michoacán, México, 1985, p. IX.

En dicho Salón no había “ninguna preocupación nacionalista. [Sólo] formas universales”⁴⁰. Es decir, había un interés nítido por no contribuir a la imagen que el Estado quería transmitir, por crear nuevas representaciones lejos de los estereotipos folklóricos mexicanos y por reivindicar el derecho a la pintura y escultura abstractas.

Alentada probablemente por su viaje a España y por el desentendimiento de los exiliados españoles por parte de las potencias extranjeras en las últimas décadas, Palau realizó *Sellos de la España sellada* (1975) y, más tarde, el *Homenaje a Lázaro Cárdenas*, (1981), para el que Marta Palau escribió un texto de agradecimiento:

No fui consciente de lo que Lázaro Cárdenas había hecho, por mis padres y por muchos otros republicanos españoles, hasta años después de mi llegada a México. No fui consciente de lo que significaba vivir en el exilio, lejos de una patria donde la justicia había sido pisoteada y arrastrada por el fascismo. Yo era demasiado pequeña cuando llegué a México para darme cuenta del dolor que representaba todo esto. Supe más tarde que Lázaro Cárdenas era el hombre que había dado una segunda patria y una nueva nacionalidad a los refugiados españoles. A mí me dio la única que he tenido siempre, pues la otra, la española, la había perdido antes de ganarla. [...] ⁴¹.

Finalmente, el arraigo de la artista en el país azteca se materializó más tarde no sólo en la creación de una familia sino también en su asimilación de dicha cultura mediante el tapiz. A partir de 1972 Palau introdujo materiales autóctonos (hojas de elote y de maíz y fibras de henequén) y referencias a las culturas indígenas — *Mis caminos son terrestres* (1985) — en conjunción, en muchas ocasiones, con la abstracción.

- **Lucinda Urrusti**

Lucinda Urrusti (Melilla, 1932) comparte con Marta Palau el centro de estudios. Ella también se formó en el Instituto Luis Vives e ingresó posteriormente en la Escuela de Bellas Artes “La Esmeralda”, con lo que también estuvo influida por una doble cultura que se trasluce en su producción artística.

Por un lado, Urrusti formó parte, como se dijo antes, del ME/59 y también de la “Ruptura”, pues así lo atestigua una fotografía con Manuel Felguérez, Vicente Rojo, Lilia Carrillo, Albita Rojo, Héctor Xavier, Alberto Gironella, Pedro y Rafael Coronel,

⁴⁰ CARDOZA Y ARAGÓN, Luis, “Salón Independiente 69”, *Revista de la Universidad de México*, vol. XXIV, nº 2, México, octubre 1969, s.n.

⁴¹ VV. AA., *Lázaro Cárdenas. Un homenaje artístico* (textos), México, 1981, p. 3.

José Luis Cuevas y Vlady, entre otros, en los años sesenta, además de las exposiciones en las que participó con ellos⁴². No obstante, Leila Driben en una entrevista justificó que Urrusti “puede haber coincidido en edad, pero no pinta de acuerdo a las formas de la generación, está más vinculada a las formas anteriores”⁴³. Es cierto que Urrusti no se inclinó hacia la abstracción, sino más bien hacia lo figurativo, aunque lejos de los folklorismos que tan poco gustaban a la escena artística contemporánea de México. Como anuncia Driben, esto puede deberse justamente a formas precedentes, es decir, a la figuración heredada de la primera generación, quienes nunca la abandonaron del todo.

Sin embargo, y hasta donde se ha podido comprobar, pese a la implicación política de Urrusti en aquel movimiento político —ME/59—, no hay una representación de dichas inquietudes en su obra. La temática es la tradicional en el género pictórico —bodegones, desnudos, paisajes—, incluido el retrato. Parte de su reconocimiento como pintora en México le vino dado precisamente por este género, llegando a retratar a Octavio Paz, Alfonso García Robles y Gabriel García Márquez, así como a otras personalidades de la cultura y la ciencia en México.

Por su parte, el arraigo se efectuó mediante su consolidación como artista dentro de la escena mexicana. Además de formar una familia, Urrusti ha estado representada en la mayoría de las instituciones dedicadas al arte en México así como en las galerías más representativas, llegando a ser parte desde 1993 del Sistema Nacional de Creadores de Arte de México.

- **Roser Bru**

Por su parte, el exilio chileno de Roser Bru (Barcelona, 1923) estuvo marcado por aquella empresa de Pablo Neruda que fue el *Winnipeg*, barco en el que viajó la artista.

⁴² Salón de la Plástica Mexicana (1957, 1959, 1961); II Bienal Interamericana de México (1960); *El dibujo mexicano de 1847 a nuestros días* (1964); FERNÁNDEZ, Justino, Suplemento “Catálogo de las Exposiciones de Arte”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM, México, 1955-1972.

⁴³ Entrevista realizada a Leila Driben con motivo de la presentación de su libro (DRIBEN, Leila, *La generación de la Ruptura y sus antecedentes*, Fondo de Cultura Económica, México, 2012), GONZÁLEZ, Héctor, “La de la Ruptura, una generación que cambió todo”, Fondo de Cultura Económica, domingo 14 de abril de 2014.

(http://www.fondodeculturaeconomica.com/Editorial/Prensa/Detalle.aspx?id_desplegado=56246, Consultado el 8 de abril de 2015).

Aunque Roser Bru ya había cursado la educación primaria en Barcelona y pese a ser una artista de la segunda generación, en la que el recuerdo de España se situaba más lejano, la vida y obra de la artista catalana estuvo siempre caracterizada por la nostalgia del exilio. Quizás, influida también por su matrimonio con Cristián Aguadé —hijo del que fuera alcalde de Barcelona, Jaume Aguadé—, Cataluña y España tuvieron una influencia en igual medida que la que pudo tener el conjunto de artistas chilenos con el que se relacionó. Así, desde 1958 sus viajes serían frecuentes a España. En una entrevista con Maria Aurèlia Capmany, Bru recuerda lo importante que fue para ella el primer viaje a Barcelona, pues “fue como hallar ciertas cosas en las que siempre había pensado”⁴⁴.

Sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile y más tarde en Taller 99, dirigido por Nemesio Antúnez, pusieron a Bru en relación desde el año 1947 con el Grupo de Estudiantes Plásticos (GEP). Éste, constituido por José Balmes, Gracia Barrios, Guillermo Núñez o Juan Egenau, tuvo gran influencia en la década de los sesenta y se caracterizó por saber combinar lo abstracto con lo figurativo, creando imágenes sugerentes y críticas desde la memoria.

Uno de los episodios más relevantes en la historia de Chile, el golpe de Estado de 1973, provocó en la artista un cambio de registro idiomático al introducir la fotografía en su obra. Esto ha incitado a cierta identificación de la obra de Bru con la Escena de Avanzada, cuyos integrantes buscaban “[una] forma de hablar [...] desde esa infección de la memoria. Un habla supurante, pero imperiosa, que insistía en el fragmento y el margen, como había propuesto Benjamin desde otra crisis”⁴⁵. Surgida como respuesta a la situación de censura y represión cultural y social de aquel momento, la Escena de Avanzada tuvo varias tendencias, a saber, una preocupada por la artesanía del oficio artístico pero llevado a un nivel más crítico, donde se enmarcó Roser Bru, y otra más combativa centrada en la utilización del cuerpo y los espacios de la ciudad como nuevas formas de un arte crítico y comprometido. Por su parte, la incorporación de la fotografía se convirtió para el arte chileno del periodo del post-golpe y en la producción de Bru en

⁴⁴ “De una conversación entre Maria Aurèlia Capmany y Roser Bru”, *Una mirada des de fora*, Ajuntament de Barcelona, Barcelona., p. 83.

⁴⁵ ORTÚZAR VERGARA, Macarena, *Estéticas del residuo en el Chile del postgolpe. Walter Benjamin y la Escena de Avanzada*, UNAM, México, 2010, p. 121.

una forma de denuncia del entorno sociopolítico, puesto que la fotografía es en sí misma una evidencia de lo real, una acusación.

En general, la obra de Bru versa en torno a la condición del exiliado y a las consecuencias que conlleva el exilio. Ya sea rememorando su pasado más directo y la patria perdida —las citas en su pintura de Taüll, Velázquez, Goya, Picasso—, o la situación política que vivía por aquellos años en Chile, protagonizada por las “desapariciones” de la dictadura.

El arraigo se fue haciendo, igual que en caso mexicano, poco a poco. Con los años, las familias se asentaron y fueron desempeñando los oficios que pudieron. Roser Bru recuerda que:

[...] Unos construyeron chimeneas curvas -en casa de Avenida Lynch de Pablo Neruda-, otros organizaron la pesca de camarones, otros hicieron industrias, puentes, edificaciones y algunos fuimos pintores. Cada uno se las arregló con estas dos tierras de las que estamos hechos. Pero aprendimos a pertenecer. Fue un ‘descubrimiento’ de América al revés y sin vencedores. Pura generosidad⁴⁶.

Los lazos de unión que Roser Bru desarrolló hacia su nueva patria fueron tales que no consintió sufrir un segundo exilio. Con la dictadura de Pinochet, fueron muchos los que se vieron obligados a partir de nuevo —por ejemplo José Balmes—, y otros quienes lo hicieron por primera vez —las hijas de Roser y Cristián—. Pero Bru no estaba dispuesta a perder la patria que había conseguido.

Cuestiones de género en la producción artística de Palau, Urrusti y Bru

Por otro lado, y relacionado con la perspectiva de género que estoy utilizando para la elaboración de mi tesis, hay un aspecto clave para mi análisis, en el que aún me encuentro en proceso de elaboración. Éste es la diferencia que se establece entre la primera y la segunda generación en cuanto a autoría femenina se refiere.

Inicialmente, en la primera generación, surge la necesidad de reivindicar a estas artistas como autoras —con todo lo que se ha escrito y reflexionado en torno a dicho concepto—. Ha sido la crítica literaria feminista la que ha venido analizando este concepto de la autoría en relación a lo femenino desde hace varias décadas. Sin embargo,

⁴⁶ BRU, Roser, “Viaje en el Winnipeg de la familia Bru”, *op. cit.*, p. 21.

siguiendo a los clásicos⁴⁷, y en concreto a Foucault⁴⁸, al considerar a una persona como tal se le atribuye a su vez cierta autoridad, gracias a su capacidad para generar discursos. De este modo surge la «función autor», que no es espontánea, sino que es fruto de una construcción mucho más compleja y que se refiere a ese poder profundo y creador que posee el individuo y que plasma en la escritura a través de determinados mecanismos⁴⁹. El ámbito artístico ha sido constituido a lo largo de la historia, sobre todo a partir del siglo XIX, atendiendo a esta figura autora y, en consecuencia, muchos periodos y estilos artísticos han sido identificados por los nombres que dentro de él han destacado y que hicieron posibles dichos movimientos.

Sin embargo, las mujeres tropiezan con una complicación esencial. Y es la imposibilidad que ellas han tenido de generar discursos. Este obstáculo, causado por las sociedades patriarcales, provocó en las autoras un anhelo por un modelo a seguir. Pero no existía un equivalente femenino a los “maestros” de la pintura y resultaba realmente difícil encontrar nombres de mujeres que hubieran protagonizado el panorama pictórico del renacimiento o el barroco⁵⁰. Aún así, se produjo en ellas una ansiedad de autoría⁵¹ que hasta finales del siglo XIX y comienzos del XX les había sido negada. La autoría, definida a través de lo masculino, no era algo apropiado del sexo femenino y, por ende, cuando ellas experimentaban este hecho les inundaba un sentimiento de culpa. En la actividad artística, la dedicación del tiempo femenino al desarrollo individual fue vista siempre como una patología, pues desatendían sus funciones principales, que en la sociedad española de principios del XX estaban relacionadas con la maternidad y la familia. Muchas de las artistas de primera generación sufrieron estas circunstancias, pues en una situación de crisis como era el exilio necesitaban apoyar y asistir al núcleo

⁴⁷ El concepto de autor ha interesado a teóricos y filósofos desde hace siglos. De este modo, se podría trazar una evolución de dicho concepto a través de los textos claves, desde Jean Paul Sartre — «Why write?» —, pasando por Roland Barthes con «La muerte del autor», Michel Foucault — «¿Qué es un autor?» — o Walter Benjamin, «El autor como reproductor».

⁴⁸ FOUCAULT, Michel. «What Is an Author?», en Vicent B. Leitch (ed.), *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, Londres/Nueva York, Norton & Company, 2010, pp. 1475-1490.

⁴⁹ Cfr. FOUCAULT, Michel, 2010, p. 1483.

⁵⁰ De hecho el término «mistresses» significa algo muy diferente al de «old masters», pues incluye connotaciones sexuales que no lleva implícitas el de «maestros antiguos». POLLOCK, Griselda. «A lonely preface», en POLLOCK, Griselda y PARKER, Rozsika, *Old Mistresses: Art, Women and Ideology* (1981), Londres, I.B. Tauris, 2013, pp. xvii-xxviii.

⁵¹ GILBERT, Sandra M. y GUBAR, Susan. «The Madwoman in the Attic», en Vicent B. Leitch (ed.), 2010, pp.1926-1938.

familiar, incluso a nivel económico, de ahí que no pudieran dedicarse a un desarrollo personal completo.

Es precisamente esta idea de culpa la que Hélène Cixous había tratado en su célebre texto «The Laugh of the Medusa»⁵². Una culpa originada por la conquista de un espacio vetado al sexo femenino: el espacio público. Escribir, o en cualquier caso crear, era un acto de conciencia, un acto de subjetividad por el que la mujer podía constituirse como individuo generador de relatos, de ideas o de discursos.

Ahora bien, no todas las mujeres hicieron visible ese acto de conciencia, que podía hacerse palpable mediante ciertos mecanismos, a saber, la autorrepresentación, la reivindicación del nombre o la escritura de sí mismas. A esto recurrieron con frecuencia las artistas de primera generación, pues en muchos casos su dedicación a las “artes menores” y la escasa producción y visibilidad de sus obras las relegó a los márgenes, e incluso al olvido.

Sin embargo, existe una evolución en la segunda generación. Marta Palau, Lucinda Urrusti o Roser Bru no necesitaron de la elaboración de estos mecanismos —aunque también los utilizaran— puesto que ellas se dedicaron desde los comienzos, como se ha visto, a las “artes mayores”, en concreto a la pintura.

En consecuencia, aquí no se plantea un reconocimiento de la autoría como tal, esto es, una recuperación de nombres y obras desconocidas que pongan a estas artistas en valor —como ocurriera con Manuela Ballester, Elvira Gascón, Juana Francisca Rubio o Amparo Segarra—. La propia dedicación profesional a la pintura, a una pintura que es visibilizada en espacios museísticos oficiales —algunos de renombre internacional—, legitima a Palau, Urrusti o Bru. No obstante, la presencia de éstas es siempre menor en relación a sus colegas masculinos.

La diferencia estriba también en otro concepto desarrollado por Hélène Cixous. A grandes rasgos, ella diferencia entre obras del “ser”, que también son obras de arte, y las obras de arte únicamente⁵³. Su explicación viene dada a través de Rembrandt —y

⁵² CIXOUS, Hélène. «The Laugh of the Medusa», en Vicent B. Leitch (ed.), 2010, pp.1942-1959.

⁵³ CIXOUS, Hélène, “Lemonade Everything Was So infinite”, en SELLERS, Susan (ed.), *The Hélène Cixous Reader*, Routledge, Londres, pp. 105-118.

Kafka en la literatura— y Leonardo Da Vinci. Mientras que el primero realizaba obras que se dirigen al alma, pero que también constituyen piezas artísticas, el segundo se preocupaba sólo por idear obras de arte. Este tipo de obras del “ser” tienen que ver con lo sensitivo, con un tipo de arte que llama a ser tocado y que hace referencia a los seres humanos⁵⁴. Algo de esto ocurre en nuestras artistas.

Las artistas de segunda generación consiguen, de alguna manera, oficializar su arte. Están presentes en galerías y museos y logran posicionarse con frecuencia junto a sus compañeros, haciendo uso de la educación igualitaria y de las posibilidades que disfrutaban. No obstante, si se analizan sus producciones puede comprobarse que éstas se sitúan en un lugar liminal. Se han oficializado y son creadas por las artistas como obras de arte propiamente dichas, pero también conservan características que las permiten relacionarse con las obras de “ser” que menciona Cixous. Las artistas de segunda generación alcanzan, a diferencia de la primera, un lugar en el que “conquistan” las Bellas Artes pero comparten con ésta la preocupación por lo humano.

Así, los tapices de Marta Palau pasan a ser exhibidos en las exposiciones y museos como grandes pinturas, pero al mismo tiempo ponen en diálogo las denominadas artes mayores y artes menores. Palau lleva una labor textil, atribuidas tradicionalmente al género femenino⁵⁵, a la categoría de “arte mayor”. Al mismo tiempo, la pone en relación con las culturas y tradiciones ancestrales mexicanas, como son las acciones de teñir, de recolectar las hojas, los frutos, de creación de fibras, etc., y que están íntimamente relacionadas con las actividades femeninas en dichas culturas.

Por otro lado, Lucinda Urrusti es mucho más ambigua. Su obra participa de las características atribuidas normalmente a la pintura realizada por mujeres, pues suelen ser cuadros pequeños, de carácter intimista, y con temas —en ocasiones— tradicionalmente femeninos, como son los jarrones con flores, propios de la pintura decorativa. Los críticos han destacado de ella su buen oficio⁵⁶ mediante el que consigue

⁵⁴ FISHER, Claudine, “Cixous’ Concept of «Brushing» as a Gift”, en JACOBUS, Lee A. and BARRECA, Regina (eds.), *Hélène Cixous: Critical Impression*, Overseas Publishers Association, Ámsterdam, 1999, p. 118.

⁵⁵ PARKER, Rozsika, *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine* (1984), Routledge, Londres, 1989.

⁵⁶ FUENTES, Carlos, “Lucinda Urrusti, la adelantada de la forma”, *Entornos*, Galería Sosa, México, 2002 y ELIZONDO, Salvador, *Lucinda Urrusti. Espacios táctiles*, Casa Lamn, México, 1995.

figuras reconocibles pero veladas, una especie de impresionismo dotado de luz y sensualidad. Aún así, como se vio más arriba, la artista ha conseguido posicionarse con sus obras dentro del circuito artístico internacional.

Finalmente, la obra de Roser Bru se ha preocupado, en general, por el exiliado. Un concepto que debe ser entendido en un sentido amplio. El exilio supone un abandono de la tierra, del lugar en el que se habían echado las raíces. Es un despojamiento, como diría María Zambrano, de todo lo superficial y accesorio, lo que permite al sujeto sobrevivir en los márgenes de la historia, “reducido «a [...] lo irreductible: a la verdad de su ser, de su ser-así, despojado de todo»” y que “está más cerca de ser criatura de la verdad que personaje de la historia”⁵⁷. De ahí, que los personajes que habitan la producción de Bru hayan habitado también los márgenes de la historia: Milena Jesenská, Virginia Woolf, Frida Kahlo, Franz Kafka, etc.

Conclusiones

Teniendo en cuenta los factores analizados y su repercusión en los perfiles esbozados de las tres artistas, se puede afirmar que, efectivamente, existió una mayor participación de las artistas de segunda generación respecto a las de primera en lo que se ha denominado como Bellas Artes, esto es, en su implicación de forma profesional en la pintura y en los circuitos y sistemas que estas conllevan.

La educación recibida en los países de acogida, aunque de alguna manera también estuviera presente la española, la situación política del exilio -debilitada en las últimas décadas- y los respectivos desarrollos sociopolíticos y artísticos de México y Chile, propiciaron una mayor inserción de las artistas de segunda generación en los países de acogida, aunque con cierto recuerdo del exilio y de España, pero en menor medida que en sus predecesores, como se ha podido comprobar en la obra de Palau, Urrusti y Bru.

Así, atendiendo a la implicación de estas artistas en sus respectivos panoramas creativos, la relación que tuvieron con sus coetáneos autóctonos y los géneros artísticos que practicaron -todas ellas la pintura (con la variante de Palau en el tapiz)- puede

⁵⁷ Cit. en SÁNCHEZ CUERVO, Antolín, “Los imperativos del exilio. (A propósito del centenario de María Zambrano)”, *Isegoría*, nº 31, 2004, p. 251.

vislumbrarse la adaptación y la posibilidad de posicionarse allí donde la primera generación no pudo.

Debido a cuestiones de extensión no se ha podido profundizar aquí en una comparativa con las artistas de primera generación, de las que ya apuntamos sutilmente que debieron dedicarse a tareas artísticas “menores” y relacionadas normalmente con las labores y características atribuidas al género femenino. Muchas como Remedios Varo, Manuela Ballester o Juana Francisca Rubio, se vieron en la necesidad, provocada por la situación de crisis que supone el exilio y la llegada a una tierra extranjera, de realizar figurines de moda, diseños de bordados, carteles de publicidad, diseños de muebles o simplemente ayudar a los maridos artistas. Por tanto, la dedicación profesional a géneros artísticos considerados tradicionalmente más relevantes, como la pintura, fue una meta difícil a alcanzar por estas artistas de primera generación, en ocasiones por las trabas que el exilio planteaba, y en otras por la sombra que causaban algunos maridos también artistas.

Sin embargo, las artistas de segunda generación sí lo consiguieron. Desde prácticamente el inicio de sus carreras artísticas pudieron practicar la pintura, además de otras técnicas. También pudieron dedicarse a ella profesionalmente. La importancia de este hecho justifica la utilización de los textos sobre teoría de género que se especificaban en el apartado dedicado a la metodología y que sirven para realizar los análisis anteriores de las producciones de cada una de las artistas. Lo que es importante resaltar es que la práctica de la pintura y su dedicación a ella profesionalmente situaban a estas artistas en igualdad de condiciones respecto a sus colegas masculinos para la actuación en el panorama artístico. Asimismo, la visibilización y consideración por parte de la sociedad y del sistema del arte de estas artistas como tales, es decir, como creadoras y profesionales, ha quedado patente en mayor medida si se compara con la relevancia que tuvo la producción realizada por las artistas de primera generación — a excepción de Remedios Varo o Maruja Mallo—.

Sin embargo, se hace imperiosa una investigación sobre si, disponiendo de las mismas facultades que sus coetáneos, la fortuna crítica que las ha acompañado ha gozado de la misma trascendencia que la que han tenido sus compañeros masculinos.

