

Franquismo y exportación cultural

El caso de la exposición de arte español en Buenos Aires, 1947.

Un análisis desde el punto de vista de “lo español”

ALICIA FUENTES VEGA

RESUMEN

Estudio de la exposición de arte español de Buenos Aires en 1947, una de las primeras iniciativas del franquismo en las que se puede constatar la instrumentalización de la vanguardia. Análisis de los aspectos organizativos y de la selección mostrada, así como revisión hemerográfica de la crítica aparecida en torno a ella. Puesta al día de la lectura historiográfica que se ha hecho de ella, y propuesta de nuevas líneas interpretativas a través del punto de vista de “lo español”.

PALABRAS CLAVE: Franquismo / instrumentalización de la vanguardia / exportación cultural / Política de la Hispanidad / “lo español” / Fernando Álvarez de Sotomayor, Eduardo Lloset y José Aguiar.

ABSTRACT

Study of the contemporary Spanish art exhibition in Buenos Aires in 1947, one of the first events in which we can trace the exploitation of the avant-garde by the Franco regime. Analysis of organizational issues and art selection, as well as research of the critics' reviews based on the original sources. Updating of the historiography appeared around it and suggestion of new interpretative parameters from the point of view of “the spanishness”.

KEY WORDS: Franco regime / exploitation of the avant-garde / cultural exportation / Politics of Hispanicity / “the spanishness” / Fernando Álvarez de Sotomayor, Eduardo Lloset, and José Aguiar.

I. EXPORTACIÓN CULTURAL ESPAÑOLA; AÑOS 40-50

Historia de un proceso

El cambio de tipo político y económico que llevó al régimen franquista a abandonar la política autárquica y apostar por la progresiva apertura durante la década de los 50, se corresponde con otro proceso de tipo estético y cultural que ha sido ampliamente estudiado: el apadrinamiento de la vanguardia por parte del Estado. El punto de partida de dicho proceso suele ponerse en la I Bienal Hispanoamericana de Arte, organizada por el ICH (Instituto de Cultura Hispánica, dependiente del Ministerio de Asuntos Exteriores) en 1951. No obstante, bastantes autores han insistido en que la progresiva asimilación de la vanguardia estaba ya en curso desde los años 40, situando en la I Bienal Hispanoamericana no el principio, sino el punto álgido de la misma¹.

¹ Miguel Cabañas Bravo, quien ha estudiado más a fondo dicha exposición, insiste en que, “por más que en alguna ocasión se haya querido ver como hito aislado”, la I Bienal Hispanoamericana “no es un acontecimiento descontextualizado o inexplicable dentro del curso que sigue el arte y la política española” (CABAÑAS BRAVO, Miguel. *Política artística del franquismo. El hito de la Bienal Hispanoamericana de Arte*. CSIC, Madrid, 1996; pp. 53). Francisco Calvo Serraller, por su parte, plantea dicha exposición no como el principio de la utilización de la vanguardia por parte del Estado, sino precisamente de lo contrario, afirmando que es a partir de la I Bienal cuando “se produjo una convergencia entre vanguardia artística y vanguardia política, que separó definitivamente

Quizá la clave esté en no plantear la Bienal Hispanoamericana ni como el principio, ni tampoco exactamente como el punto álgido de la unión de oficialidad y vanguardia, sino tan sólo como un paso más –aunque más pronunciado que otros– en dicho proceso. Es esta última línea la que se ha seguido en este artículo, en el que se intentará, a través del análisis de una de las exposiciones de arte organizadas en el exterior por el régimen durante estos años (la de Buenos Aires en 1947), confirmar esa idea de que a la altura de 1951, el Estado llevaba ya años experimentando con la posibilidad de utilizar en su favor el arte moderno.

La asimilación de la vanguardia no consiste en un acontecimiento puntual, sino en un proceso, un *ir probando*, para quedarse finalmente con la opción más efectiva. Se probarán diversos artistas y líneas estéticas, pero sobrevolando a todas ellas se instala la solución de la llamada “tercera vía”. Se ha teorizado mucho sobre este concepto, que ha sido identificado por Ángel Llorente y Julián Díaz Sánchez como aquello que permitió salvar el aparentemente insalvable escalón entre modernidad y franquismo². Promovida por críticos como Enrique Azcoaga y Lafuente Ferrari desde principios de los años 40, la tercera vía abrió “la posibilidad de utilizar un lenguaje moderno, pero en ningún caso vanguardista”³; un arte que, si bien introducía novedades plásticas de tipo internacional que lo acercaban peligrosamente a la vanguardia, ahuyentaba toda suspicacia por ser plenamente “español”. Esto es; un arte *moderno, pero propio*. Hecha esta salvedad, cualquier innovación plástica sería aceptable para el franquismo de la apertura.

“LO ESPAÑOL”: EL ARGUMENTO DEFINITIVO

Las instituciones culturales franquistas necesitarán un discurso de modernidad fundamentalmente retórico, que pueda aplicarse a lo que se necesite en cada momento. Es aquí donde “lo español” cobra una importancia capital: en efecto, si el principal atractivo de la llamada “tercera vía” era su maleabilidad, es la idea de lo español, fundamentalmente abstracta, la que hace posible dicha versatilidad.

De entre quienes han estudiado este tema, Julián Díaz Sánchez es uno de los historiadores que más claramente ha señalado a la idea de lo español como vehículo que hizo posible la instrumentalización del informalismo. Haciendo un análisis crítico de los “relatos canonizadores” del informalismo –como los escritos por Juan Eduardo Cirlot o los aparecidos en *Papeles de son Armadans* sobre El Paso–, Díaz Sánchez llega a la conclusión de que eran los propios pintores informalistas quienes “emplazaban a la crítica a interpretar su obra (...) en unos términos españolistas que encontraron acomodo en el contexto de una dictadura que gestionó las artes desde posiciones de promoción selectiva”⁴, afirmando asimismo que el triunfo del informalismo “se basó,

la creación del campo institucional” (CALVO SERRALLER, Francisco. España. *Medio siglo de arte de vanguardia 1939-1985*. Fundación Santillana/Ministerio de Cultura, Madrid, 1985; p. 56). Víctor Nieto Alcaide arremete mucho más directamente contra el manido esquema de presentar este certamen como “fractura histórica”, acusando de ello a “la crítica de los años 50 y 60, obstinada en identificar la vanguardia con un baluarte frente al régimen”, y afirmando taxativamente que “todo lo que surgió, se planteó y desarrolló en la I Bienal existía con anterioridad” (NIETO ALCAIDE, Víctor. “Recuperación y persistencia de la vanguardia”; en TUSELL, J. y MARTÍNEZ-NOVILLO, A. *Arte para después de una guerra*. Comunidad de Madrid/Caja de Madrid, Madrid, 1994; p. 77). En esta misma dirección, Ángel Llorente interpreta la Bienal Hispanoamericana como “el resultado de los cambios que se habían ido produciendo en otras exposiciones –principalmente para el exterior, y en menor medida para el interior– desde 1948, al observar los responsables españoles la buena acogida que tenían las obras de artistas no académicos y renovadores” (LLORENTE HERNÁNDEZ, Ángel. *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*. La balsa de la Medusa-Visor, Madrid, 1995; pp. 129-130).

2 LLORENTE, Ángel. “Panorama de la crítica de arte en la posguerra (1939-1951)”; DÍAZ SÁNCHEZ, J. y LLORENTE HERNÁNDEZ, A. *La crítica de arte en España (1939-1976)*. Istmo, Madrid, 2004 (p. 26)

3 *Ibidem*

4 DÍAZ SÁNCHEZ, J. “Los artistas como autores: sobre la crítica, la historia y la teoría del informalismo español”; en CABAÑAS BRAVO, M. (coord.) *El arte español del siglo XX. Su perspectiva al final del milenio. X Jornadas de Arte*. CSIC-Dpto. de Historia del Arte Diego Velázquez, Madrid, 2001. (pp. 353-359)

fundamentalmente, en la posibilidad de encontrar en esta tendencia, con más facilidad que en otras, unas raíces españolas”.⁵

Pero el informalismo no fue, ni mucho menos, la primera tendencia a la que se aplicó la estrategia de “lo español”. Más bien al contrario, ésta había sido una constante en la crítica y en el discurso oficial desde el principio de la posguerra, utilizándose para reivindicar, entre otros, a las figuras españolas de la vanguardia internacional.⁶ En este sentido hay que insistir en la idea de que, si bien cuando hablamos de instrumentalización de la vanguardia por parte del franquismo pensamos inmediatamente en el caso de los informalistas, antes que ellos corrió esa misma suerte una larga nómina de artistas. Jordi Gracia hace hincapié en esta misma idea, afirmando que “Si es entre los jóvenes núcleos abstractos e incipientemente informalistas donde más vistosa y afortunada –para ambas partes– resultó la cooperación con el Estado”, ésta también consistió en la “inmediata oficialización de Vázquez Díaz, Benjamín Palencia, o, en el caso más revelador de todos, José Gutiérrez Solana”⁷. Gabriel Ureña, que ha tratado bastante este tema, opina además que se hizo toda una “recuperación” de la pintura anterior –desde Fortuny hasta Sorolla, Ramón Casas, Pinazo o Nonell–, recurriéndose, para recuperar conjuntamente a pintores tan diversos, a su común raigambre nacional⁸. De hecho, se puede retrotraer la estrategia de apropiación por medio de lo español incluso hasta el 98: se ha llamado la atención sobre cómo el espíritu inequívocamente liberal de tipo regeneracionista de los autores del 98 no supuso obstáculo alguno para que éstos fueran, a través del argumento de “lo nacional”, rápidamente recuperados por la intelectualidad falangista⁹.

Aquí está la clave de la fabulosa efectividad del argumento de lo nacional: mediante lo español, se vacía de todo contenido ideológico a la obra de arte. Una despolitización más que necesaria si el régimen quería asimilar como propias figuras tan reconocidas internacionalmente –y por tanto tan *golosas*– como Picasso. No debemos subestimar la tremenda potencialidad del argumento de “lo español” como estrategia instrumentalizadora de la cultura por parte del Estado: la razón última que lleva a echar mano de lo español en la interpretación del arte moderno es, sin duda, la necesidad de desideologizarlo. Cosa que se consigue fácilmente reduciéndolo a señas nacionales.

BUENOS AIRES, 1947

A principios de 1947, quizá antes, una galería argentina solicitó al gobierno español un envío de obras de arte con la intención de hacer una exposición de pintura española. La idea debió de entusiasmar a la Dirección General de Relaciones Culturales, porque el 12 octubre de 1947 se inauguraba en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires una gran exposición de arte español, organizada por el Ministerio de Asuntos Exteriores

5 DÍAZ SÁNCHEZ, J. “Panorama de la crítica de arte en la posguerra (1939-1951)”. en DÍAZ SÁNCHEZ, J. y LLORENTE HERNÁNDEZ, A. *La crítica de arte en España (1939-1976)*. Op. cit.; p.78

6 Bastante representativo de esta estrategia de apropiación a través de lo español es el famoso texto de Eduardo Ducay, “Antipintura y Arte antiespañol”, en el que reclama la españolidad de los artistas de vanguardia para defenderlos de los ataques de los academicistas: “... Porque Picasso es español. Y lo son Juan Gris, Miró y –aunque ahora no nos guste– Salvador Dalí. (...) Son tan españoles como Goya que, como ya es sabido, fue quien definitivamente abrió las puertas a la pintura moderna y que tiene cosas muy “antiespañola”.” DUCAY, Eduardo. “Antipintura y arte antiespañol”; *Índice de las artes y de las letras*, nº 54-55, septiembre, 1952; *Suplemento de arte* (p. 17).

7 GRACIA, Jordi. *Estado y cultura. El despertar de una conciencia crítica bajo el franquismo (1940-1962)*. Anagrama, Barcelona, 2006. (p. 46)

8 UREÑA PORTERO, Gabriel. “La nueva pintura de la España Eterna”; en BONET CORREA, Antonio (Coord.). *Arte del franquismo*. Cátedra, Madrid, 1981. (pp.159-205)

9 Esta idea, que ha sido estudiada por M^a Isabel Cabrera García (CABRERA GARCÍA, M^a Isabel. *Tradición y vanguardia en el pensamiento artístico español (1939-1959)*. Universidad de Granada, 1998; p.20), queda recogida también en un temprano artículo de José Antonio Gómez Marín (GÓMEZ MARÍN, J. A. “Los fascistas y el 98”; *Tiempo de historia*, nº1. Madrid, 1974; pp. 26-39).

y auspiciada de forma directa por el presidente Perón¹⁰. El paso de lo que nace siendo una iniciativa privada y además unilateral (de la galería argentina a España) a otra de tipo oficial, de gran magnitud (se expusieron más de medio millar de obras y duró varios meses) y fundada sobre relaciones diplomáticas bilaterales, se entiende al colocar esta exposición en el contexto de la Política de la Hispanidad.

Cabañas Bravo ha definido la Política de la Hispanidad como “una política de acercamiento a los países Iberoamericanos en razón a vinculaciones de tipo histórico, religioso, idiomático, social, etc., que señalan tradicionales rasgos de identidad comunes (...) pero cuyo fomento, finalmente, también viene a ser acompañado de una utilización para favorecer la introducción de fines de tipo político y económico”¹¹. En este sentido, hay que leer la exposición de arte español de Buenos Aires dentro del contexto del apoyo a Franco por parte de los países latinoamericanos en el tema de la “cuestión de España” en la ONU, y, más concretamente, en relación con el llamado “protocolo Franco-Perón”, tratado comercial que aseguró el abastecimiento a España durante el cierre de las fronteras.

1. La organización

El comité organizador estaba integrado por el director del Museo del Prado, Fernando Álvarez de Sotomayor, el del de Arte Moderno, Eduardo Lloset, y el pintor José Aguiar, así como el subdirector del Prado e historiador Francisco Javier Sánchez Cantón. Como secretarios, el Jefe de la Sección de fomento de las Bellas Artes, Ramón Manchón y Herrera, y el Secretario de la Embajada española en Buenos Aires, Enrique Pérez Hernández y Moreno. Y presidiendo, los Directores Generales de Bellas Artes y de Relaciones Culturales, marqués de Lozoya y marqués de Auñón.

El reparto de las tareas en la comisión fue desigual. Si bien los tres organizadores principales compartirían un mismo peso en la selección de obras, la importancia *nominal* de Álvarez de Sotomayor parece haber sido mayor. Él fue quien acaparó la mayor atención en los medios argentinos y quien se encargó de las relaciones diplomáticas, viajando con unos meses de antelación a la capital argentina para establecer los contactos personales necesarios.¹² Aguiar y Lloset, junto con el galerista Macarrón como auxiliar técnico (quien ni siquiera es mencionado en el catálogo) fueron los responsables del embalaje y envío de las obras desde Cádiz, así como del propio montaje en Buenos Aires.¹³

Pero estas no fueron las únicas diferencias entre los organizadores. Hubo otras, de tipo ideológico-estético, que nos hablan ya del contenido de la exposición. En efecto, se ha señalado cómo la exposición de Buenos Aires representó un “acuerdo entre los partidarios de la renovación y los conservadores”¹⁴. El lado de la tradición, por supuesto, lo ocupó Sotomayor, quien, según señala Javier Tusell, habría tenido problemas para aceptar la línea más

10 Esta explicación del origen de la iniciativa la ofrece el propio José Aguiar, en entrevista con E. H. T. (?). “300 obras maestras del arte español van a ser expuestas en Buenos Aires”; *Informaciones*, 2/8/1947.

11 CABAÑAS BRAVO, M. *Política artística del franquismo...* Op. cit., p. 147.

12 En *Arriba*, pese a asegurar que “El equipo se conjunta a la perfección”, se le atribuye al director del Museo del Prado este papel singular: “Don Fernando Álvarez de Sotomayor, en relación más directa con las esferas oficiales, ha sido, en cierto modo, como la proa de esta embajada...” (*Arriba*, 28/10/1947; p. 5). Durante esos meses previos a la exposición Sotomayor también debía pintar los retratos del presidente Perón y su esposa que el embajador de España en Argentina, José M^a Areilza, quería entregarles como regalo el día de la inauguración. (Vid. MIQUELARENA, Jacinto. “Perón posa para Sotomayor. Y el presidente y el pintor, charlan como dos buenos y viejos amigos”; *La nueva España*, 22/8/1947; p. 3)

13 Mariano Daranas apunta directamente a Lloset, y no al director del Museo del Prado, como organizador principal. DARANAS, Mariano. “En vísperas de la Exposición”; *ABC*, 11/10/1947 (p.12)

14 LLORENTE HERNÁNDEZ, Á. “Pertrechos visuales de una postguerra”; en *Tránsitos. Artistas españoles antes y después de la guerra civil*. (catálogo exposición). Caja de Madrid, 1999. (p. 57)



Retratos del matrimonio Perón que Álvarez de Sotomayor pintó durante los meses que pasó en Buenos Aires ultimando los preparativos de la exposición. Foto: *Arriba*, 21/12/1947

abierta de Lloset y Aguiar, llegando incluso hasta el conflicto explícito¹⁵. En cualquier caso, lo que está claro es que el consenso final —en Buenos Aires no todo fue renovación, pero desde luego tampoco academicismo— demuestra que estamos ya ante una actitud laxa e incluso amistosa de las instituciones franquistas hacia la modernidad.

La organización de la exposición debió de durar unos cuantos meses, pues en enero de 1947 encontramos ya noticia de que sus preparativos están en marcha¹⁶. Finalmente, el 12 de octubre fue inaugurada por el presidente Perón en presencia del embajador español José M^a Areilza y de la plana mayor del gobierno argentino. La fecha no podía ser más adecuada, ya que el acto se integró dentro de las actividades conmemorativas del día de la raza, redondeándose esta apoteosis de hispanidad con la entrega de la Orden del Libertador por el general Perón a Álvarez de Sotomayor. Sin embargo, la idoneidad de la fecha en principio no fue más que casual, pues al parecer la exposición debía haber sido inaugurada el 15 de septiembre. El retraso se debió a que las obras de Sert que debían formar parte de la selección encontraron dificultades para atravesar la frontera francesa,¹⁷ la cual, no lo olvidemos, estaba cerrada desde 1946.

15 TUSELL, J. “El ambiente cultural, político y artístico en el Madrid de posguerra”; en TUSELL, J. y MARTÍNEZ-NOVILLO, Álvaro. *Arte para después de una guerra*. Op. cit.; pp. 13-68.

16 Así lo demuestra una noticia aparecida en *ABC*: “La viuda del pintor español Antonio Ortiz Echagüe, fallecido en la Argentina, donde vivía últimamente, tiene el propósito de trasladar a España una gran parte de las obras del finado, que éste conservaba celosamente aquí en su finca de campo. (...) Con este motivo, un grupo de compatriotas ha sugerido la idea de que algunos de dichos lienzos, antes de ser enviados a la Península, formen parte de la Exposición de arte español moderno que se proyecta celebrar próximamente en Buenos Aires. Se realizan ya algunas gestiones en tal sentido”. *ABC*, 24/1/1947 (p. 14)

17 Noticia de ello en *Arriba*, 25/9/1947 (p. 6) o en *La Provincia*, 26/9/1947 (p. 2), entre otros.

Detrás de la afortunada coincidencia de fechas tiene que haber, sin embargo, algo más que pura casualidad. Si bien es verdad que el retraso se debió a causas externas, tampoco es menos probable que, una vez aceptado dicho aplazamiento, se aprovechara para hacer coincidir la inauguración con la celebración del día de la hispanidad, en una deliberada búsqueda de la ocasión más simbólica y con mayor carga política.¹⁸

2. La selección

“TRES GLORIOSOS MUERTOS” Y MUCHOS *MUERTOS VIVIENTES*.

Las primeras noticias sobre la exposición de Buenos Aires se refieren a ella bajo el lema de “diez años de arte español”. Así la define tanto la prensa como los propios organizadores¹⁹, y hasta el embajador de España en Argentina el mismo día de la inauguración²⁰; es decir, cuando ya cualquiera podía comprobar, *in situ* y a simple vista, que tal lema había quedado en agua de borrajas, ocupando las obras presentadas un marco temporal mucho más amplio. La referencia del embajador español a esos “diez años” en su discurso inaugural no puede verse como una falta de información por su parte, sino que parece más bien un desinterés deliberado hacia el contenido *real* de la exposición, una vez que en el plano retórico ya se ha dicho lo que se quería. Esta priorización del discurso sobre la realización práctica del mismo será una constante dentro de la exportación cultural del franquismo, cuyos responsables se esforzarán en fabricar un discurso de modernidad sea cual sea el contenido mostrado en cada ocasión. En efecto, si en el plano retórico se ha hecho referencia *nominal* a figuras de alto reconocimiento internacional como Picasso o Juan Gris, entonces dará igual si quien *de facto* nos representa es Raimundo de Madrazo o Álvarez de Sotomayor.

Incluso en el propio texto del catálogo, el Director General de Bellas Artes asegura que junto a la “obra de artistas vivos que trabajan actualmente” se expone sólo la de “tres gloriosos muertos”: Zuloaga, Solana y Sert.²¹ Sin embargo en la selección detectamos unos cuantos muertos más: Darío de Regoyos (1857-1913), Francisco Iturrino (1864-1924), Juan de Echevarría (1872-1931), Aurelio Arteta (1885-1943), entre otros, y sin contar con los que ya eran casi *muertos vivientes*: Marceliano Santamaria (1866-1952), Eduardo Chicharro (1873-1949), Gustavo de Maeztu (1876-1947), más un largo etcétera. De nuevo, no creo que fuera información sobre la selección lo que le faltara al marqués de Lozoya para incurrir en tamaña falsedad en su texto de presentación. Simplemente no le interesaba hacer demasiado hincapié en el elemento tradicional, aunque éste existiera y fuera, de hecho, mayoritario. Tan sólo llamar la atención sobre ese trío ilustre, para luego asegurar que todo lo demás es modernidad²².

No sólo hay muchos más muertos de los que se nos dice, sino que además se nos ha escamoteado uno

18 El 28 de septiembre leemos que se anunciaba la inauguración para “el próximo domingo” (*La Nación*; 28/9/1947; p. 2), de modo que la exposición estaría ya montada en torno al día 5 de octubre, y simplemente se habría retrasado el acto oficial para que coincidiera con fecha tan oportuna.

19 *Informaciones*, 2/8/1947; *ABC*, 3/10/1947; o *Madrid*, 12/10/1947.

20 En su discurso de inauguración, transcrito en *Informaciones*, 13/10/1947 (p. 10)

21 DE CONTRERAS Y LÓPEZ DE AYALA, Juan (marqués de Lozoya). *Exposición de arte español contemporáneo. Pintura y escultura. Buenos Aires, 1947* (catálogo). Dirección General de Relaciones Culturales, Madrid, 1947.

22 Tal empeño de los cargos oficiales responsables de la exposición en difundir datos erróneos sobre la misma, sorprende todavía más si tenemos en cuenta que algunos diarios parecen estar mejor informados que ellos: Enrique de Angulo advierte en *Ya* sobre el cambio de dirección de la muestra respecto de su planteamiento original: “(...) En su proyecto inicial, tal exposición, había de llamarse “Diez años de arte español”, pero con plausible acierto se han alterado el título y el propósito, a fin de que puedan contemplar los argentinos la obra altamente representativa de algunos pintores –como Darío de Regoyos– que no figuran precisamente entre los de la última década” (DE ANGULO, Enrique. “Arte contemporáneo español en la Argentina”; *Ya*, 25/9/2947; p. 5). No estamos hablando, por tanto, de falta de información –si se había notificado el cambio a la prensa, por fuerza habían de estar al corriente el embajador y el Director de Bellas Artes–, sino de puro ocultamiento estratégico.

de los tres “gloriosos”: José Luis Sert. En efecto, en el catálogo no encontramos al ilustre catalán por ningún lado, y eso después de que el marqués de Lozoya nos haya prometido su presencia nada menos que en el texto de presentación. Ya vimos que los lienzos de Sert tuvieron problemas para atravesar la frontera francesa, pero sabemos que a la altura del 25 de septiembre tales dificultades finalmente habían sido soslayadas²³. ¿Por qué no encontramos sus obras, entonces, en la selección final? Teniendo en cuenta que se nos asegura que los cuadros habían conseguido atravesar la frontera tan sólo “a última hora”, mi hipótesis es que cuando éstos llegasen a Cádiz, el barco con las obras de la exposición probablemente ya habría zarpado²⁴. En cualquier caso, lo que es seguro es que el marqués de Lozoya habría tenido tiempo suficiente de modificar su texto, o al menos añadir una nota aclaratoria. Si no se hizo corrección tan evidente, de nuevo tenemos que buscar la razón en la idea de que interesaba eclipsar, por medio de esas personalidades singulares, el protagonismo de la caterva de artistas academicistas que copaban el panorama oficial del arte en España, y que constituían la verdadera rémora que el régimen necesitaba quitarse de encima para poder fabricar su discurso de modernidad.

“ARTISTAS VIVOS QUE TRABAJAN ACTUALMENTE”: PROMOCIÓN SELECTIVA.

Aunque ya hemos visto que en Buenos Aires se acabó presentando toda una legión de *mueertos y zombis*, lo cierto es que el propósito teórico de la exposición era “exhibir todo lo que es hoy el arte español”, concentrándose en “la obra de artistas vivos que trabajan actualmente y en su mayoría jóvenes”²⁵. Así pues, junto al grupo de los artistas ligados al regionalismo de principios de siglo y el de los medallistas más jóvenes, encontramos un tercer grupo formado por artistas cultivadores de lo que se podría llamar “arte nuevo”. Concretamente, en la selección de Buenos Aires estaba abundantemente representada la llamada “Joven Escuela Madrileña” (Luis García-Ochoa, Agustín Redondela, Menchu Gal, Álvaro Delgado, Pedro Bueno, Francisco Arias, Rafael Zabaleta, Antonio Lago, Juan Antonio Morales, Pablo Palazuelo y Eduardo Vicente), así como el grupo de los Indalianos, entre ellos Jesús de Perceval, Francisco Capuleto y Luis Cañadas.

La prensa hizo mucho hincapié en esta inclusión de tendencias modernas junto al bloque más tradicional, concibiendo dicho eclecticismo como un valor netamente positivo. El propio Eduardo Lloset asegura en una entrevista que en la selección se veían representados los “dos grandes sectores, como en todas partes, antagónicos a la hora de emocionarse y admirar: el de los adeptos a las formas ligadas con el pasado y el de los que buscan y se complacen con una plástica evolucionada o revolucionaria. En nuestra Exposición existe abundante material para dar satisfacción a las dos posiciones”²⁶. Sin embargo, al analizar el componente joven de la exposición, salta a la vista una clara promoción selectiva de ciertas tendencias. No hay tal eclecticismo, en efecto, en lo que respecta a la modernidad, sino que se ha contado sobre todo con los grupos que tenían el apoyo total de Eugenio d’Ors.

No se trata de presentar la figura de d’Ors como verdadero artífice de la exposición de Buenos Aires, manejando los hilos en la sombra, sino tan sólo de reconocer que la modernidad aceptada y promocionada por el régimen es una vanguardia hasta cierto punto oficial, que antes de ser seleccionada para las exposiciones en el exterior ha contado con los parabienes de la élite intelectual franquista. En este sentido, vale la pena revisar los Salones de los Once hasta 1947, para darnos cuenta de que la mayor parte de los renovadores incluidos en Buenos Aires habían sido ya expuestos por d’Ors. Y los que no –como los Indalianos, que lo serán tan pronto como al año siguiente–, habían sido expuestos en el Museo de Arte Moderno, cuyo director, no lo olvidemos, formaba parte de la Academia Breve. El arte innovador en Buenos Aires –que sin duda lo hubo–, fue uno muy concreto, de la misma forma que durante los años 60 se promocionarán unas tendencias y no otras. En efecto, es

23 *Ibidem*.

24 El buque español Cabo de Hornos zarpó de Cádiz el 7 de agosto. *La Nueva España*, 26/8/1947 (p. 3)

25 *Exposición de arte español contemporáneo. Pintura y escultura. Buenos Aires, 1947*; op. cit., p. 13.

26 *Arriba*, 28/10/1947 (p. 5)

curioso darse cuenta de que, antes de que los informalistas fueran a Venecia, éstos también habían obtenido su visto bueno en el Salón de los Once –concretamente en el de 1949, que siempre se recuerda como el más decididamente moderno. En cuanto a las causas de la exclusión de unos y la promoción de otros, ya vimos más arriba que “lo español” jugaría un papel decisivo como criterio diferenciador. De la misma forma que se ha apuntado a la ausencia de cualidades “españolas” como explicación de que Pórtico o el Equipo 57 fueran desechados como artistas difícilmente apropiables, podemos confirmar que es precisamente la presencia de esas cualidades la que determinaría la elección de la pintura de la Escuela de Madrid y de los Indalianos en Buenos Aires. Además, igual que ocurrirá con los informalistas, la interpretación en clave españolista en este caso no sólo la hacen los críticos, sino que también la van a proponer los propios artistas.²⁷

Al repasar las fichas biográficas de artistas incluidas en el catálogo, llama la atención la repetición, casi mecánica, de una misma lista de exposiciones en cada una: el Salón de los Once y las exposiciones antológicas de la Academia Breve, las exposiciones de la Joven Escuela Madrileña en Buchholz (1945 y 1946), y las celebradas en el MNAM –concretamente la de *Floreros y bodegones de artistas españoles contemporáneos* (1945), la de *Autorretratos de pintores españoles s. XVIII-XIX* (1946), así como la de los Indalianos en el mismo museo en 1947. Estas no serían, ni mucho menos, las únicas muestras en las que los artistas habrían participado, y sin embargo está claro, por la cantidad de veces que se hace referencia a ellas, que son las únicas que interesa resaltar. Casualmente, todas ellas están vinculadas al universo dorsiano y, más concretamente, al Museo Nacional de Arte Moderno. Esto nos habla de un intento de autopropaganda para su museo por parte de Eduardo Lloset, tal como constatamos inmediatamente en la ficha de Benjamín Palencia:

Nació en Barrax (Albacete), en 1903. Ha visitado Inglaterra, Francia, Italia, Alemania y Estados Unidos, y realizó en estos viajes exposiciones individuales de sus obras en París, Berlín y Nueva York. Tercera medalla en la Exposición Nacional de 1943. Primera en la Nacional de 1943. Integró el “Salón de los Once” de 1944 y el de 1946, y fue seleccionado para la “Exposición antológica de las once mejores obras de arte expuestas en Madrid, 1945-1946”. Participó en la “Exposición de Autorretratos de Pintores Españoles” y en la de “Floreros y Bodegones”, organizadas por el Museo Nacional de Arte Moderno. Está representado en el Museo Nacional de Arte Moderno de Madrid y en el Museo de Arte Moderno de Nueva York.

Vemos que se intenta presentar su participación en una exposición inevitablemente más secundaria, como es la de *Floreros y Bodegones* del MNAM, como si fuera un momento estelar de su carrera comparable, en igualdad de condiciones, a sus exposiciones individuales por las principales capitales del mundo. Además, la ficha termina yuxtaponiendo su presencia en el Museo de Arte Moderno de Madrid con su representación en el de Nueva York. Con ello se hace patente un intento de poner al MNAM –a Madrid, a España, al régimen de Franco– en el mapa, junto a los museos más importantes del mundo –y muy concretamente emparentado con Estados Unidos.

ARTISTAS ESPAÑOLES, ARTISTAS COSMOPOLITAS.

Siguiendo con el análisis de las fichas del catálogo, nos sorprende encontrarnos con un buen número de artistas plenamente vinculados a las vanguardias históricas de preguerra –María Blanchard, Dalí, Gargallo,

27 Por ejemplo, en una entrevista para el diario *Informaciones*, los indalianos hacen declaraciones de tipo nacionalista-localista: “–Bueno, bueno. Ahí va: Indalo es el biemplantado del Sur. –También es –dice otro– un flamenco prehistórico. –Y en último término puede que sea –remacha alguien– un tótem neolítico, superviviente de la cultura argárica, cuyo signo aún defiende la superstición de nuestros paisanos de Mojácar. (...) Luis Úbeda sienta cátedra de seriedad y expone la razón de ser del grupo: –Nosotros, en definitiva, venimos a enfrentar el toro y el vino del Sur con el león y la cerveza del Norte, después de hacer patente en nuestra obra la verdad del primer cristianismo de España, llegado aquí por las playas de Almería con los Siete Varones Apostólicos, y del iberismo más puro, también almeriense.” CORBALÁN, Pablo. “Se marchan los indalianos. Entrevista simultánea con siete pintores y dos escritores del grupo ‘Indalo’”; *Informaciones*, 22/7/1947 (p.3)



Delhy Tejero. *Labradora de Toro*; Rosario de Velasco. *Adán y Eva*; y Teresa Condeminas Soler. *Desnudo*.

Ángel Ferrant—cuya trayectoria parece de sobra conocida a la intelectualidad franquista. Tradicionalmente se ha insistido en que el franquismo, sobre todo en los primeros años, demonizó la vanguardia. Sin embargo, aquí tenemos que, en un momento tan temprano como 1947, movimientos como el cubismo o el surrealismo son conocidos y aceptados sin reparos, citados sin ambages y con nombres propios; reivindicados, en suma, como valores objetivos que dotan a aquellos artistas españoles que participaron en ellos —y al Estado español en general— de legitimidad internacional.

Hay todavía otro grupo que se incluye en la exposición para fomentar esa idea de cosmopolitismo. Se trata —gran sorpresa— de una serie de mujeres pintoras. Pilar Muñoz López ha llamado la atención sobre la inusitada cantidad de mujeres que fueron incluidas en la selección de Buenos Aires, señalando que “se pretendían mostrar como paradigma de la presencia en el arte de nuestro país de las nuevas tendencias estilísticas”.²⁸ Podríamos pensar que algunas de las mujeres incluidas en Buenos Aires lo serían tan sólo en virtud de *mujeres, hijas o discípulas de* (Magdalena Leroux estaba casada con el escultor Pérez Comendador y Nanda Papiri con Eduardo Chicharro hijo; M^a del Carmen Álvarez de Sotomayor y Marisa Röesset y Velasco eran hija y discípula, respectivamente, de Álvarez de Sotomayor; y Mariana López Cancio lo era de Julio Moisés). Sin embargo, no cabe duda de que otras merecerían ser incluidas por su propia modernidad y cosmopolitismo. Entre ellas, el caso

²⁸ MUÑOZ LÓPEZ, Pilar. “Mujeres en la producción artística del siglo XX”; *Cuadernos de Historia Contemporánea* (UCM), nº 28, 2006. (pp. 97-117)

que más salta a la vista es el de María Blanchard, pero también sería el de Teresa Condeminas –que según Pilar Muñoz López destaca por haber sido la única artista española que cultivó el género del desnudo, inaceptable en una mujer–, y también el de Delhy Tejero y Menchu Gal, ambas vinculadas a la Escuela de Madrid y a la vanguardia internacional. Otro ejemplo sería Rosario de Velasco, la cual había desempeñado, siempre en palabras de Pilar Muñoz, “un papel destacado en el mundo artístico anterior a la guerra civil”.

Podemos concluir que, si bien en la exposición de arte español en Buenos Aires hubo un fuerte peso de lo tradicional, también se hizo patente un claro intento de las instituciones franquistas por presentar un arte español con valores cosmopolitas, renovadores e incluso relacionados con las vanguardias históricas y el ambiente español de preguerra. Algo que en principio podría parecer impensable, pero que se comprende muy bien en el ámbito de una exposición internacional en la que de lo que se trata es de mostrar al mundo un país “moderno” y “normalizado”.

3. La crítica

Por lo general, la prensa trató bastante bien a la exposición de arte español de Buenos Aires. Aunque la mayor parte de las crónicas adolecen de un tono bastante complaciente y superficial, hay algunos artículos, pocos, que ofrecen un análisis más personal. Como valor plenamente positivo de la selección, ya vimos que los organizadores resaltaban su eclecticismo, el cual debía contentar a todo el mundo. Sin embargo, las críticas negativas se van a centrar precisamente en el capítulo de las inclusiones/exclusiones. Hubo a quien le faltó una mayor presencia de la tradición²⁹, y quien por lo contrario echó de menos más arte joven³⁰. Entre estos últimos, el más explícito va a ser Enrique Azcoaga, quien publicó un extenso artículo emitiendo juicios desaprobadores sobre la exposición y arremetiendo más concretamente contra Sotomayor.³¹ Su texto incluye un alegato sorprendente, por directo, a favor de la modernidad:

Pero entonces –reconocidas las virtudes y los defectos de los organizadores–, echamos mano, como en alguna otra ocasión, del catálogo correspondiente a la exposición celebrada en Francia por el Estado Español, del 12 de febrero al mes de marzo de 1936. Y puntuamos con escrupulosidad. Fue aquella, la penúltima ocasión en que España se brindaba tal y cual era al extranjero. Es ésta, la última en que nuestra nación, muestra su posibilidad.

Azcoaga está aludiendo a la exposición de arte español organizada por la Sociedad de Artistas Ibéricos en el Jeu de Paume de París en 1936³². Pero no sólo. Al afirmar que aquélla fue “la penúltima ocasión...” da a entender que habría una “última ocasión” después de esa, con lo que parece estar haciendo referencia al pabellón español de la Exposición Internacional del 37. Ambas iniciativas, claramente ligadas al gobierno de la Repú-

29 Mariano Daranas, por ejemplo, sugirió que la muestra de Buenos Aires reunía “una pinacoteca que si no omitiera por su definición los pinceles del siglo XIX –Rosales, Madrazo, Vicente López, Sorolla–, sería superior al Museo de Recoletos”. (DARANAS, Mariano. “En vísperas de la exposición”; op. cit.)

30 Tal es el caso de Manuel Sánchez-Camargo, quien se quejó de “el excesivo número de obras de algunos artistas y la ausencia de nombres que no podían faltar en un ciclo de carácter nacional. Nos referimos a pintores que están entre nosotros, y no a aquellos que con sala propia ganaron la gloria a la muerte”. SÁNCHEZ-CAMARGO, Manuel. “La exposición de Buenos Aires”; *El Alcázar*, 21/10/1947 (p. 2)

31 “Siempre hemos creído, –antes y después de que el Sr. Sotomayor pretendiera contra nosotros una maniobra un tanto extraña– que este respetable Director del Museo del Prado, no es tan extraordinario artista como parece. En alguna ocasión hemos señalado los defectos de su obra, en cualquiera estamos dispuestos a desmenuzarla para valorarla justamente en lo que merece y no merece, y en la presente, obligados a creer, que el mejor tono de este certamen que luce en Buenos Aires, se debe a los esfuerzos de Lloset y Aguiar, y el peor, al patente mal gusto del Sr. Sotomayor.” AZCOAGA, E. “La Exposición de Arte español contemporáneo en Buenos Aires”; *Índice de las artes*, nº 15-octubre, 1947 (p.11)

32 Vid. PÉREZ SEGURA, Javier. “La exposición ‘L’Art Espagnol Contemporain’ en París, febrero-abril 1936; *La Sociedad de Artistas Ibéricos (1920-1936)* (tesis doctoral). UCM, Madrid, 1997 (pp. 758-857)

blica. Así que no sorprende nada saber cuáles son, según él, las exclusiones en Buenos Aires: Manuel Huguet (“Manolo”), Francisco Bores, Díaz Caneja, Margarita Frau, Juan Gris, Maruja Mallo, Joan Miró, José Moreno Villa, Isidre Nonell, Ismael González de la Serna, Arturo Souto, Miquel Villà, Apelles Fenosa, etc.³³

Si bien las ausencias denunciadas en la muestra bonaerense bascularon hacia los dos lados de la balanza, para nosotros es más significativo el hecho de que fuera criticada por los defensores de la tradición, pues esto confirma que en 1947 estamos ya ante un intento de mostrarse modernos.

SOLANA: MODERNO Y ESPAÑOL.

Eduardo Lloset hizo hincapié en el eclecticismo de la selección, que según él satisfaría a los dos frentes –modernidad y tradición–, pero también señaló a “una excepción”, “sorprendente para los dos bandos, y la que polariza el mayor caudal de admiraciones: la obra de José Gutiérrez Solana”.³⁴ En efecto, Solana fue el blanco de todas las miradas en Buenos Aires: tuvo el mayor éxito de crítica, acaparó el mayor número de ventas, y además fue objeto de una sonada conferencia que Ramón Gómez de la Serna pronunció sobre *La Tertulia del Pombo*³⁵. *Es curioso, por cierto, darse cuenta de que ese lienzo había sido precisamente donado por él mismo tan sólo un mes antes al Museo Nacional de Arte Moderno de Madrid*³⁶, *habiéndolo enviado Lloset nada más recibirlo a la muestra bonaerense, antes incluso de que los propios madrileños pudieran contemplarlo en las salas de su museo. Parece que se priorizaba el mostrar a Solana hacia el exterior.*

La clave del éxito de Solana la encontramos en el artículo que publicó en *Cuadernos Hispanoamericanos* Juan Zocchi, director del Museo de Bellas Artes de Buenos Aires que albergó la exposición:

*... advierto que lo que Gutiérrez Solana ha pintado y ha dicho, después de otros españoles que lo han pintado y lo han dicho en modos distintos, por ejemplo Zurbarán, el Greco, Goya, Calderón, Unamuno, es esencia de lo español, y que la particular actitud de Gutiérrez Solana es la actitud del ser español. Nadie, nadie en nuestro mundo occidental por lo menos, siente y se hace cargo de la devoradora realidad como el hombre español.*³⁷

Solana representaba el paradigma de lo español; de ahí su éxito en Buenos Aires. Como representante de la vena tradicional y popular del dramatismo español, llamaría más la atención que la vanguardia cosmopolita de influencia cubistizante o surrealizante –concretamente, sorprende lo poco que se habló de la participación de una figura tan conocida como Dalí. Pero también gustaría, como representante de un expresionismo de tipo vanguardista, más que la seca estética velazqueña de Zuloaga. Esto es; la solución de *lo moderno, pero propio*.

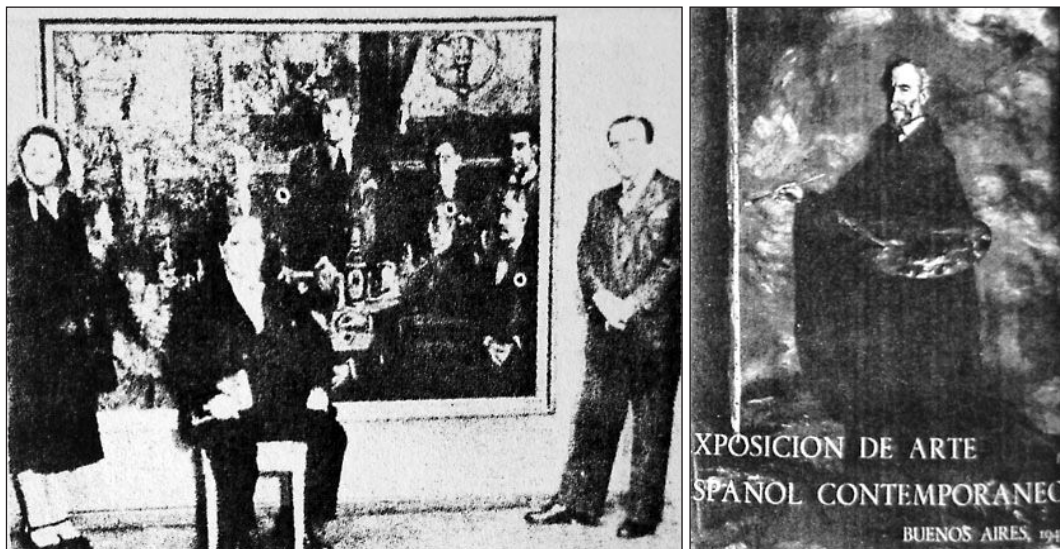
33 La de Azcoaga no es la única crítica contra la exposición de Buenos Aires aparecida en Índice de las Artes. También ironizan sobre ella más de una vez en la sección cómica titulada D.D.T., por ejemplo: “Se habla de una gran exposición de arte español en la ciudad de Buenos Aires. La idea no nos puede parecer mejor. Ahora bien; (...) En la nación hermana no son pocos, por ejemplo, los que no se explicarán en nuestro tiempo los brillos de Martínez Cubells, las muñecazas de Hermoso y Benedito, y hasta las grandes ‘damonas’ de nuestro distinguido amigo el señor Sotomayor. Siendo preciso que nadie se olvide del arte vivo español de nuestro tiempo. Que no será el más maduro, como es lógico. Pero sí el único que tiene interés.” (“D.D.T”. Índice de las artes; nº 11-febrero, 1947; p. 9)

34 *Arriba*, 28/10/1947 (p. 5)

35 Sólo he podido confirmar que tuvo lugar la conferencia de Gómez de la Serna (*Arriba*, 31/10/1947; p. 6), pero también habían sido anunciadas disertaciones de Pérez de Ayala (sobre Zuloaga) y de los propios Lloset y Aguiar, así como de algún crítico local (*Informaciones*; 2/8/1947). Aunque estas otras conferencias no aparecen mencionadas posteriormente en la prensa, podemos pensar que sí se celebrarían, destacándose especialmente la de de la Serna por tratarse de una personalidad singular más conocida en Buenos Aires, ciudad en la que vivía desde 1936.

36 El 18 de junio de 1947. Vid. JIMÉNEZ-BLANCO, M^a Dolores. *Aportaciones a la historia de los fondos del Museo Español de Arte Contemporáneo* (tesis doctoral). UCM, Madrid, 1888 (p. 724)

37 ZOCCHI, Juan. “La exposición del Arte Español Contemporáneo en Buenos Aires”; *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 2, marzo-abril, 1948 (pp. 301-310)



Ramón Gómez de la Serna delante de *La Tertulia del Pombo*; Buenos Aires, 1947. (Foto: CALVO SERRALLER, F. *España. Medio siglo de arte de vanguardia. 1939-1985*; p.223); y portada del catálogo de la Exposición de Arte Español Contemporáneo (Dirección General de Relaciones Culturales, 1947), con el cuadro de Zuloaga *Retrato del pintor Arango*.

No deja de ser irónico que Solana terminase convirtiéndose en la estrella indiscutible, cuando los organizadores habían dispuesto que el icono de la exposición fuese Zuloaga —él es el artista con mayor número de obras en la selección, y además su *Retrato del pintor Arango* figura en la portada del catálogo. Las instituciones no pasarán por alto el fracaso de la estrategia de Zuloaga, como también tomarán buena nota del éxito de Solana y de “lo español” en Buenos Aires. Ese era, sin duda, el camino a seguir.

ESPAÑA EN ARGENTINA; SUPERVENTAS.

La prensa española presentó la exposición de Buenos Aires como un auténtico fenómeno de público y ventas. Aunque se detecta una cierta tendencia a la exageración por parte de nuestros diarios (se llegó a hablar de “más de 600 obras”³⁸ o incluso de “700 piezas”³⁹, contabilizándose en el catálogo tan sólo 566), sí hay una serie de indicadores que confirman tal éxito. En primer lugar, la alta afluencia de público hizo que fuera prorrogada medio mes y que se ampliases los horarios de apertura⁴⁰. Además, la muestra se vio luego en Brasil (São Paulo y Río de Janeiro), y existía también la intención de llevarla a Londres⁴¹, por lo que efectivamente debía de ser tenida por un éxito seguro por parte de las instituciones españolas.

La exposición de Londres finalmente no se realizó⁴², como tampoco se celebraría la muestra de arte ar-

38 *Ya*, 19/11/1947; *Madrid*, 12/10/1947; *Informaciones*, 11/10/1947

39 *La nueva España*, 4/9/1947.

40 *La Nación*, 16/11/1947.

41 Así lo afirma José Aguiar, en una entrevista en *Informaciones*, 2/8/1947.

42 Ángel Llorente señala que también existió el proyecto de llevar la exposición a Nueva York, sin salir ninguno de estos planes adelante porque la selección propuesta no era lo suficientemente moderna para el ámbito anglosajón. LLORENTE HERNÁNDEZ, Á. *Arte e ideología...* Op. cit., pp. 126-128.

gentino que en teoría debía tener lugar en Madrid al año siguiente, en respuesta a la de Buenos Aires.⁴³ Quizá el impago por parte del gobierno español de los créditos que estipulaba el Protocolo Franco-Perón ya estaba empezando a enfriar las relaciones entre los dos países, o quizá se pensó que el público español no estaba preparado para valorar el arte contemporáneo argentino. De ser este el caso, no sería la primera vez que se frenaba una iniciativa más o menos renovadora por considerar que no era apta para el espectador español: esa misma razón había cerrado las puertas a la posibilidad de que se mostrasen en Madrid las obras que se habían visto en Buenos Aires.

En efecto, meses antes de la inauguración se le planteaba a Aguiar la siguiente propuesta: “Es de una gran importancia que nuestro arte se conozca en el Extranjero. Pero, ¿verdad que sería interesante que lo conociesen los españoles?”; contestando él afirmativamente: “Sería interesantísimo, y yo creo que factible. Bastaría con descolgar el Museo de Arte Moderno durante algún tiempo y exhibirlas allí. Se trata de una Exposición tan extraordinaria, que merecía la pena hacer algún esfuerzo, si fuese necesario, para que todos pudiesen gozar de ella”⁴⁴.

Sin embargo, al serle planteada la misma pregunta unos meses más tarde, el pintor respondió entonces con evasivas, arguyendo que “en España no puede verse una exposición así, ya que una ‘revalorización’ del arte actual no sería por todos aceptada”⁴⁵.

¿Acaso el arte de tipo renovador mostrado en las exposiciones internacionales era un arte sólo para el exterior? Esta idea ha sido ampliamente discutida, tendiendo las últimas revisiones a negarla. Se ha señalado, en efecto, a la existencia de una serie de prejuicios historiográficos tras esa creencia de que el arte moderno mostrado en el exterior se vedaba al interior; prejuicios que quedan invalidados al reparar en la cantidad de iniciativas renovadoras que tenían lugar también en el interior.⁴⁶ En cualquier caso, lo que de nuevo vuelve a confirmar ese comentario de Aguiar es que la exposición de Buenos Aires se consideraba una iniciativa modernizadora.

LA COMPETENCIA

Contrariamente a la amplia repercusión que la muestra tuvo en España, da la sensación de que en Argentina no recibió tanto protagonismo⁴⁷. Un factor que pudo minimizar su impacto pudo ser la fuerte competencia que supuso la celebración, de forma casi simultánea, de una *Exposición del traje regional español*, la cual, a juzgar por la cobertura que se le dio, fue casi más importante que la de arte. Hay que reconocer que el propio origen de la misma –se trataba de exponer los vestidos que le habían sido regalados a Eva Perón en el viaje que unos meses antes había hecho por España– se brindaba más al éxito generalizado de público, por ser una iniciativa vinculada a una figura tan mediática como Evita. En consonancia con ello, las crónicas de esta exposición se tiñeron de rosa, desplegando un tono emotivo y cercano que desde luego no era aplicable a la exposición de arte.⁴⁸

Esta falta de jerarquización entre las diversas actividades organizadas por la Dirección General de Relaciones Culturales no es algo puntual, sino que obedece a una práctica habitual: desde espectáculos teatrales hasta exposiciones del libro español, pasando por conferencias y recitales; la prensa de la época informaba sobre todas estas iniciativas tan diversas organizadas por la Dirección General de Relaciones Culturales sin establecer

43 Tras haber sido anunciada varias veces en la prensa (*Ya*, 19/11/1947; *El alcázar*, 6/12/1947; *La Vanguardia española*, 18/1/1948), no volvemos a encontrar noticia de ella.

44 Entrevista con José Aguiar en *Informaciones*; op. cit.

45 *Arriba*, 13/11/1947.

46 Esta tesis se ha manejado en muestras como *Arte para después de una guerra* (Comunidad de Madrid/Caja Madrid, 1993) o *Tránsitos. Artistas españoles antes y después de la guerra civil* (Caja de Madrid, 1999).

47 En un diario como *La Nación*, se habla de la muestra de arte español en muy contadas ocasiones.

48 Por ejemplo, en *Ya*: “Toda España, con su color popular, su tradición popular, su artesanía pura, parece haber entrado en un salón de baile para detenerse en inmovilizarse como en los cuentos de hadas. (...) Es tan hermoso, que da miedo”. (*Ya*, 30/11/1947)

diferencias ni jerarquías de relevancia entre ellas, otorgándole exactamente la misma importancia a una exposición “seria” de arte contemporáneo que implicaba una inversión considerable de tiempo y dinero, que a una “simpática” velada de coros y danzas celebrada en la más recóndita comunidad andina. Esta concepción horizontal de las políticas culturales exteriores se debe a que todas estas actividades de diverso pelaje forman parte de estrategias integrales de exportación cultural. Todas serían igual de importantes a ojos de las instituciones franquistas, pues cada una de ellas servía a la misma y única finalidad fundamental: la de contribuir a la apertura económica y política del régimen.

A MODO DE CONCLUSIÓN

En la exposición de Buenos Aires de 1947 estamos ya ante un intento de mostrarse modernos, bastante antes de lo que se ha considerado el momento álgido de la instrumentalización de la vanguardia —esto es, la I Bienal Hispanoamericana y el caso del informalismo. La asimilación del arte moderno por parte del régimen es por tanto un proceso más complejo y menos lineal de lo que pudiera pensarse, por lo que habrá que revisar las exposiciones internacionales de los años 40 para matizar mejor nuestro entendimiento de este fenómeno. En este sentido, hemos comprobado que el análisis desde el punto de vista de “lo español” aporta nuevas claves interpretativas. Por último, estas iniciativas no pueden analizarse como eventos aislados sino que deben ser contextualizadas dentro de las diversas estrategias de exportación cultural que el régimen desplegó por Europa, América y África como parte de su política aperturista.