

## LEGADO CULTURAL Y ADMINISTRACIÓN DEL PASADO: LA «GENERACIÓN DEL 27» EN EL REINA SOFÍA

---

### CULTURAL HERITAGE AND THE ADMINISTRATION OF THE PAST: «THE GENERATION OF '27» AT THE REINA SOFÍA

Silvina Schammah Gesser  
Universidad Hebrea de Jerusalén

*Entregado el 29-11-2009 y aceptado el 8-3-2010*

**Resumen:** La necesidad de fortalecer la nueva imagen de la España democrática, dar expresión a las regiones y rehabilitar el legado cultural anterior a la Guerra Civil han favorecido el desarrollo de infraestructuras museológicas a nivel nacional, regional y local. En estos nuevos espacios de exhibición, las conmemoraciones —en especial aquellas que reivindican el legado cultural de las vanguardias artísticas y literarias anteriores al conflicto— se han transformado en mercancía altamente valorada dentro del mercado de consumo cultural y mediático. El presente artículo analiza el «racional conmemorativo» de tres macroexposiciones presentadas en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, con motivo de los centenarios de diversos exponentes de la «Generación del 27.» Estas exposiciones ofrecen un área aún inexplorada para dilucidar los modos de interpelar al visitante «tipo»; investigar las técnicas de re-apropiación de figuras claves que constituyen iconos ineludibles en el imaginario colectivo de la España republicana, el exilio y la transición y, finalmente, para explicitar las estrategias retóricas, visuales y pedagógicas empleadas para «administrar el pasado».

**Palabras clave:** Exposiciones conmemorativas, Generación del 27, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, gubernamentalidad, Guerra Civil Española.

---

**Abstract:** The need to strengthen the image of a democratic Spain, give expression to the regions and rehabilitate the cultural heritage prior to the Civil War have encouraged the development of new museological infrastructures at

the national, regional and local levels. In these novel exhibition spaces, commemorative celebrations —especially those set to vindicate the cultural legacy of the artistic and literary avant-gardes that flourished prior to the conflict— have become a highly valued commodity at the national cultural market and media. This article analyzes the «rational» behind three macro-exhibits presented at the National Museum Reina Sofía Art Centre in Madrid, on the occasion of the centenary of several members of the «Generation of '27». These exhibitions provide an unexplored arena to elucidate: the ways public audiences are summoned; the techniques employed to re-appropriate figures who are icons in the collective imagery of Republican Spain, the Spanish exile and the transition and; finally, to chart out the rhetorical, visual and pedagogical strategies used for «administrating the past».

**Key words:** Commemorative exhibitions, Generation of '27, National Museum Reina Sofía Art Centre, governmentality, Spanish Civil War.

La necesidad de fortalecer la nueva imagen de la España democrática, dar expresión a las regiones y sus demandas autonómicas después del Franquismo, y rehabilitar el legado cultural anterior a la Guerra Civil, han favorecido el desarrollo de infraestructuras museológicas, espacios de exhibición, fundaciones y entidades privadas o semi-privadas, a nivel nacional, regional y local. La ininterrumpida aparición en escena de estas entidades, durante las administraciones, tanto del PSOE (1982-1996; 2004-2009) como del Partido Popular (1996-2004), ha jugado un papel decisivo en el arte de la cohabitación política, la apertura cultural y la internacionalización de la imagen de la España pos-franquista.

A su vez, y coincidiendo con la expansión general del mercado del arte, a fines de la década del ochenta y comienzos de los años 90, tanto en España como en el exterior, el desarrollo de estas nuevas plataformas de exhibición dio lugar a lo que la hispanista Jo Labanyi ha denominado «industrias de recuperación»<sup>1</sup>. En estos nuevos marcos, las conmemoraciones —en especial aquellas que tienen por objeto reivindicar el legado cultural de las vanguardias artísticas y literarias que alcanzaron su plenitud en las décadas anteriores al conflicto— se han transformado en mercancía altamente valorada dentro del mercado interno de consumo cultural y mediático, así como en la creciente globalización y especialización del turismo internacional en cuyo marco España se posiciona como pieza integral. Este proceso ha contribuido a posicionar a muchas ciudades españolas, entre ellas Madrid, como metrópolis europea dentro del circuito cultural y turístico de las grandes capitales de la Unión<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Jo Labanyi, «Postmodernism and the Problem of Cultural Identity», en *Spanish Cultural Studies. An Introduction*, Graham, Helen and J. Labanyi (eds.), Oxford University Press, Oxford, 1995, p. 402. Véase, también, Trinidad Manchado, «Cultural Memory, Commerce and the Arts: The Valencian Institute of Modern Art (IVAM)», en *Contemporary Spanish Cultural Studies*, Barry Jordan and Rikki Morgan-Tamosunas (ed.), Oxford University Press, London, 2000, pp. 92-100.

<sup>2</sup> La diversificación y creación de nuevos productos turísticos se estipuló a través de los «Planes de Excelencia» y los «Planes de Dinamización» que promovieron el turismo cultural a gran escala. En 1996 Madrid se convierte en la cuarta ciudad más visitada en Europa, revitalizándose el llamado «Paseo del Arte», en virtud de lo cual los Museos del Prado, MNCARS y el Thyssen-Bornemisza recrean un itinerario triangular homologable al Barrio de los Museos en Londres y Viena, a la «Isla de los Museos» en Berlín, y a la red de museos ubicados en el National Mall de Washington. Véase J. de Esteban Curiel, *La demanda del turismo cultural y su vinculación con el medio ambiente urbano: Los casos de Madrid y Valencia*, Tesis Doctoral, UCM, Madrid, 2007; Fernando Martín Martín, «Panorama de centros de arte contemporáneo en España: realidades y proyectos», en Jesús

Asimismo, este proceso demostró que la nueva etapa democrática apostaba por la re-valorización de la cultura y su difusión como símbolo de los nuevos bienes de interés cultural y consumo urbano<sup>3</sup>. Desde esta perspectiva, la habilitación en 1986 del Centro de Arte y, más tarde, Museo Nacional Reina Sofía, la reapertura de la Residencia de Estudiantes, la creación de Fundación de La Caja de Madrid en 1991, y el establecimiento de la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales en 2002, constituyen puntos de referencia ineludibles para dilucidar la conexión entre el auge conmemorativo, el turismo cultural urbano y la recuperación del legado de la Edad de Plata de las artes y letras españolas.

No obstante lo señalado, los estudios sobre museos en la España democrática no han prestado suficiente atención a las políticas conmemorativas y prácticas de exhibición que han crecido en forma exponencial desde los años ochenta hasta nuestros días<sup>4</sup>. Partiendo de la nueva museología crítica y su debate en torno a la noción de «gubernamentalidad» elaborada por Michel Foucault<sup>5</sup>, este artículo analiza el racional conmemora-

---

P. Llorente (dir.), *Museología y Arte Contemporáneo*, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, 2003, pp. 293-315.

<sup>3</sup> Ferias internacionales de carácter anual como la Arco, Estampa y De Arte, que reúnen a las principales instituciones, coleccionistas e inversores en el arte contemporáneo, han reforzado el papel estratégico de la ciudad de Madrid en el mercado del arte y su posicionamiento entre las diez ciudades más visitadas de Europa. Véase el debate sobre arte-turismo en las *Actas del XVI Congreso Nacional de Historia del Arte*, Las Palmas de Gran Canaria, 2006.

<sup>4</sup> Véanse las exhibiciones y catálogos *Federico García Lorca (1898-1936)*, MNCARS (Madrid, 1998); *Emilio Prados, 1899-1962*, Residencia de Estudiantes (Madrid, 1999); *Luis Buñuel. El ojo de la libertad*, Residencia de Estudiantes (Madrid, 2000); *Los ismos de Ramón Gómez de la Serna y un apéndice circense*, MNCARS (Madrid, 2002); *Entre el clavel y la espada, Rafael Alberti en su siglo*, MNCARS (Madrid, 2003), entre otros. Conmemoraciones genéricas incluyeron: *Avantaguardes a Catalunya, 1906-1936*, Fundació Caixa de Catalunya (Barcelona, 1992); *Picasso, Miró, Dalí y los orígenes del arte contemporáneo en España, 1900-1936*, Ministerio de Cultura (Madrid, 1991); *Surrealismo en España*, MNCARS (Madrid, 1994); *Arte Moderno y revistas españolas, 1898-1936*, MNCARS (Madrid, 1996); *El Ultraísmo y las artes plásticas*, IVAM, (Valencia, 1996); *Barcelona-Madrid, 1898-1998. Sintónías y distancias*, Centre de Cultura Contemporània (Barcelona, 1997); *Ismos. Vanguardias españolas, (1915-1936)*, Fundación Caja Madrid (Madrid, 1998); *Tránsitos. Artistas españoles antes y después de la Guerra Civil*, Fundación Caja Madrid (Madrid, 1999).

<sup>5</sup> Véase Tony Bennett, *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*, Routledge, London, 1995; *ibidem*, «Culture and Governmentality», en Jack Z. Bratich, Jeremy Packer and Cameron McCarthy (eds.), *Foucault, Cultural Studies and Governmentality*, State University of New York Press, Albany, 2003, pp. 47-66; J.Z. Bratich, J. Packer and

tivo de tres macro-exposiciones presentadas en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, con motivo de los centenarios de poetas y escritores de la «Generación del 27». La muestra, *Federico García Lorca, (1898-1936)*, que se exhibió en el verano de 1998, fue luego trasladada a Barcelona y, finalmente, a Granada. *Jusep Torres Campalans, Ingenio de la Vanguardia*, en honor a Max Aub, fue presentada en la capital durante en el verano del 2003. La exposición, *Entre el clavel y la espada, Rafael Alberti en su siglo*, tuvo lugar en el otoño del mismo año, cerrando su exhibición en Sevilla.

Si consideramos que la Guerra Civil desarticuló por completo el *milieu* cultural y las trayectorias artísticas de estos integrantes de la «Generación del 27», no debe soslayarse, pues, que la celebración de sus centenarios y las propuestas conmemorativas que los acompañaron remiten a tensiones y desafíos inherentes a cualquier tipo de conmemoración que tiene como trasfondo la Guerra Civil y la Dictadura. En aquellos contextos nacionales que padecieron guerras civiles, dictaduras y transiciones democráticas, estas prácticas constituyen un espacio contestatario de reclamos y reivindicaciones políticas e ideológicas por excelencia, sean éstas conscientemente reconocidas como tales o no, por sus patrocinadores y organizadores como por el público en general.

Como exponentes claves de la Edad de Plata de las letras españolas, las exhibiciones, catálogos y actividades afines a la celebración de los centenarios de Federico García Lorca, Rafael Alberti y Max Aub ofrecen un área aún inexplorada para analizar no sólo los modos de interpelear al visitante «tipo» sino también las técnicas de apropiación de figuras que son iconos ineludibles en el imaginario de la España republicana, el exilio y la transición, y las estrategias retóricas, visuales y pedagógicas empleadas para «administrar el pasado». O, al decir de Paloma Aguilar, para mantener o romper el consenso de la no instrumentalización política del recuerdo de la Guerra Civil y el carácter represor del franquismo, borrando, silenciando o distorsionando memorias alternativas de ese pasado.

---

C. McCarthy, «Governing the Present», en J.Z. Bratich *et al.* (eds.), *Foucault, Cultural Studies and Governmentality*, 2003, pp. 3-22; Sharon Macdonald, «Exhibitions of Power and Powers of Exhibition: An Introduction to the Politics of Display» en Sharon Macdonald (ed.), *The Politics of Display. Museums, science, culture*, Routledge, London, 1998, pp. 1-24; y David Boswell and Jessica Evans (eds.), *Representing the Nation. Histories, Heritage and Museums*, Routledge. London, 1999.

## I. Democracia, museos e imagen

La transición democrática española estuvo condicionada por contradictorios mecanismos de reactivación de participación civil y contención, consenso y de-movilización. Sus artífices la enmarcaron en un discurso des-idealizado, aprehensivo a un debate público que pusiera sobre el tapete los traumas de la historia reciente<sup>6</sup>. De hecho, la transición se configuró como un procedimiento consciente y pactado en el que los actores claves se abstuvieron de usar políticamente el pasado, en pos de asegurar una salida democrática viable de la dictadura<sup>7</sup>.

Más allá de las posturas que celebran o detractan el proceso de transición, éste, como bien lo señala M. Paz Balibrea, estableció un uso diferencial de la tradición republicana que permitió rescatar y transitar su patrimonio cultural, pero silenció su impacto político y filosófico<sup>8</sup>. La reivindicación del legado cultural de las primeras décadas del siglo XX durante la transición, y más tarde en democracia, respondió a distintos propósitos. Entre ellos, se sumaba no sólo la necesidad de reconciliar a las dos Españas, y al colectivo de artistas e intelectuales activos en las

---

<sup>6</sup> Véase J. Linz and A. Stephan, *Problems of Democratic Transition and Consolidation*, John Hopkins University Press, Baltimore, 1996, pp. 87-115. Una visión pormenorizada en Javier Tusell y Álvaro Soto (eds.), *Historia de la Transición, 1975-1986*, Alianza, Madrid, 1996. Sobre ruptura consensuada y desmovilización Pablo Oñate Rubalcaba, *Consenso e ideología en la transición política española*, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, Madrid, 1998, pp. 158-166; una perspectiva revisionista en Carme Molinero (coord.), *La Transición, treinta años después, De la dictadura a la instauración y consolidación de la democracia*, Península, Barcelona, 2006, y Mariano Torcal, «The Origins of Democratic Support in Post-Franco Spain: Learning to be a Democrat under Authoritarian Rule?», en Nigel Townson (ed.), *Spain Transformed. The Late Franco Dictatorship, 1959-1975*, Palgrave, New York, 2007, pp. 195-227.

<sup>7</sup> Véase Santos Juliá, «Echar al olvido: memoria y amnistía en la transición», *Claves de Razón Práctica*, 129 (enero/febrero de 2003), pp. 14-24; P. Aguilar Fernández, «Presencia y ausencia de la Guerra Civil y del Franquismo en la democracia española. Reflexiones en torno a la articulación y ruptura del “pacto de silencio”», en J. Aróstegui y F. Godicheau (eds.), *Guerra Civil. Mito y memoria*, Marcial Pons, Madrid, 2006, pp. 245-293, y Carsten Humlebaek, «Usos políticos del pasado reciente», en *Historia del Presente*, n.º 3, 2004, pp. 157-167.

<sup>8</sup> Véase Mari Paz Balibrea, *Tiempo de exilio. Una mirada crítica a la modernidad española desde el pensamiento republicano del exilio*, Montesinos, Barcelona, 2007, y «“Constituyendo España”: Estado y República en tres décadas de democracia,» presentado en el coloquio internacional «El Otro en la España Contemporánea», Tel Aviv, 11-13 de enero de 2009.

filas antifranquistas, que tanto habían hecho para destituir la dictadura, sino también la de avanzar hacia una de las metas clave del *PSOE*, una vez conquistada la transición democrática: la entrada de España a la Comunidad Económica Europea. Slogans como «Europeizar a la nación» reflejaban lo que muchos españoles entendían como una condición *sine qua non* para alcanzar progreso y prosperidad. Si bien sería erróneo identificar a las últimas décadas del Franquismo como antieuropeas, en los años ochenta, el ingreso a la Comunidad Europea aceleró el proceso de re-definición de España como nación civilizada y moderna, a la altura de la comunidad internacional a la cual quería pertenecer<sup>9</sup>.

En esta coyuntura, la reestructuración de museos y espacios de exhibición propiciada por la Ley del Patrimonio Histórico Nacional de 1985, con el auspicio del entonces Ministro de Cultura Javier Solana, tuvo un papel decisivo. Dicha ley procuró re-organizar las hasta entonces muy dispares y poco coordinadas políticas en materia de patrimonio cultural y museos en España<sup>10</sup>. El objetivo era consagrar un nuevo tipo de entidad, destinada a: «adquirir, conservar, investigar, comunicar y exhibir, para fines de estudio y educación, colecciones de valor histórico, artístico, científico y técnico, relevantes a la sociedad»<sup>11</sup>. Se patrocinarían por tanto museos que, por su relevancia histórica y simbolismo, desempeñasen un

---

<sup>9</sup> Véase R. Bassols, *España en Europa. Historia de la adhesión a la CE, 1975-85*. Estudios de política exterior, Madrid, 1995; Michael P. Marks, *The Formation of European Policy in Post-Franco Spain: The Role of Ideas, Interests and Knowledge*, Avebury, Aldershot (UK), 1997, y Julio Crespo MacLennan, *España en Europa, 1945-2000. Del ostracismo a la modernidad*, Marcial Pons, Madrid, 2004, pp. 201-240.

<sup>10</sup> El franquismo había considerado inicialmente los museos como instrumentos para legitimar su propio linaje y aspiraciones a re-hispanizar la península. Aunque apenas financiados, estos sirvieron como medio para fortalecer el apoyo al gobierno central a través de la exaltación del costumbrismo y la cultura popular ibérica. En 1959, el nuevo Ministerio de Información y Turismo reestructuró sector turístico a nivel nacional, a fin de «vender» España en el extranjero. La promoción del patrimonio cultural, la diversidad regional y los sitios históricos bajo el lema «España es diferente» llevó a una renovación parcial de los museos. Véase el detallado estudio de los museos bajo el franquismo en María Bolaños, *Historia de los museos en España: memoria, cultura, sociedad*, Trea, Gijón, 1997, y su edición ampliada de 2008, También, M. Bolaños, «Modern Art Museums during the Franco Regime: Routine, Isolation and Some Exceptions», en Eugenia Anfinóguera y Jaume Martí-Olivella (eds.), *Spain Is (Still) Different, Tourism and Discourse in Spanish Identity*, Lexington Books, Rowman and Littlefield, 2007, pp. 174-198.

<sup>11</sup> Ley 16/1985, de 25 de junio. *BOE*, 1987: 13.960-64.

papel significativo en la proyección internacional de la nueva España. A su vez, se homologaría su organización y funcionamiento según los principios museológicos más actualizados en el mundo del arte. El espectacular florecimiento de los museos en la democracia es consecuencia directa de esta ley.

El Centro de Arte Reina Sofía nació como institución autónoma, dependiente del Ministerio de Cultura, en 1986. Inicialmente concebido como Centro de Exposiciones, puso su énfasis en la creación «actual», lo que reflejaba las nuevas prioridades culturales del *PSOE*. De hecho, esto implicó desviar atención y recursos anteriormente asignados al Museo del Prado, considerado emblema del conservadurismo y centralismo que impuso el franquismo. Declarado Museo Nacional en 1988 —lo que sin duda acrecentó su impacto y prestigio— el Reina Sofía venía a redimir al malogrado Museo de Arte Contemporáneo Español. Ubicado en la ciudad universitaria, éste último testimoniaba en su trayectoria de casi un siglo, el fallido intento de crear en España un museo de arte que respondiese a una cultura de vanguardia<sup>12</sup>. Asimismo, la tardía inauguración del Reina Sofía ratificaba que la movida madrileña de finales de los años 70 había adquirido su *glamour* y renombre sin contar con la presencia en la capital de un museo de arte moderno. Esto obligó, en aquel entonces, a que la oferta artística nacional e internacional fuese apadrinada por entidades privadas como la Fundación Juan March<sup>13</sup>.

La apertura del Reina Sofía suscitó grandes expectativas en el público, quien respondió positivamente a sus muestras temporales, muchas de ellas de alto nivel y de gran difusión, tanto en la prensa local como extranjera. Su activismo innovador, y sus osados y complejos proyectos artísticos, lo convirtieron en punto de referencia obligado cuya presencia re-estructuró, en el sentido «bourdiano» del término, el campo artístico español. Ubicado en uno de los más antiguos y tradicionales barrios de Madrid, el *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía* se configura como el museo metropolitano de arte moderno de España, a la par

---

<sup>12</sup> Véase el valioso estudio de Dolores Jiménez Blanco, *Arte y Estado en la España Contemporánea*, Alianza, Madrid, 1989.

<sup>13</sup> Un detallado informe de la promoción artística y de las exposiciones de arte moderno y de vanguardia patrocinadas por esta entidad, y que precedieron a la apertura del Centro de Arte Reina Sofía, en el folleto digitalizado: *Fundación Juan March, 1955-2005. Cuadernos monográficos. El Arte*. pp. 1-12 en [www.march.es](http://www.march.es).

de los famosos MOMA de Nueva York, el Musée d'Orsay de París y la Tate Gallery londinense<sup>14</sup>. Proyectado como una necesaria compensación por las largas décadas de aislamiento y provincialismo impuestos por el franquismo, tan ambiciosa función ha hecho al MNCARS susceptible de constantes intromisiones por parte del mundo de la política, creando no pocas disputas, dimisiones y decisiones arbitrarias<sup>15</sup>. No obstante, como emblema que ratifica el cosmopolitismo y la integración española al concierto de las naciones de Occidente, el MNCARS mantendrá un lugar significativo en las políticas culturales del Partido Popular. En 1999 el Ministerio de Educación y Cultura, tutelado por Mariano Rajoy y la Dirección del Reina Sofía, a cargo de José Guirao, anunciaban oficialmente el proyecto de su ampliación con un presupuesto de 5.209 millones de pesetas<sup>16</sup>. Seis años después, los nuevos espacios del MNCARS, con más 16.000 metros cuadrados y una inversión de 92 millones de euros, convertían al Reina Sofía en uno de los museos de arte contemporáneo más grandes del mundo<sup>17</sup>.

## II. Museos y el «arte de regular la conducta»

Históricamente, los museos monopolizaron, de forma simbólica y material, el poder de «exhibir» y «narrar». Al incorporar al ciudadano en los designios y quehaceres del Estado, estos espacios de la esfera pública se constituyeron en escenarios de representación permanentes, instituyendo un orden de cosas estable, resistente a transformaciones y giros ideológicos a corto plazo. A su vez, la habilitación de muestras *ad hoc* dieron lugar a propuestas más flexibles, capaces de responder a intereses polí-

---

<sup>14</sup> El gobierno socialista ratifica esta apuesta al otorgar al Reina Sofía, en su primera etapa, un presupuesto varias veces mayor que el que se adjudicaba al Museo del Prado, así como un nutrido plantel profesional. Véase Selma Reuben Holo, *Beyond the Prado. Museums and Identity in Democratic Spain*, Smithsonian Institution Press, Washington, 1999, p. 35.

<sup>15</sup> *Ibid.*, pp. 39-46; Tomás Ruiz-Rivas, «Teoría del desplazamiento. Ensayos sobre los discursos hegemónicos en el sistema artístico español», *Iberoamericana*, IV, 24 2006, pp. 133-145.

<sup>16</sup> «Jean Nouvel gana el concurso para ampliar el Museo Reina Sofía», Rafael Sierra, *El Mundo*, 25/11/1999.

<sup>17</sup> «Nouvel presenta la arriesgada ampliación del Reina Sofía», EFE, Madrid: *El País*, Cultura, 23/09/2005.

ticos cambiantes<sup>18</sup>. En la actualidad, museos y exhibiciones constituyen formas de info-entretenimiento cuasi-educacional dirigidas al público de masas. Mediante elaboradas técnicas de retórica y persuasión, documentación, imágenes, diseño gráfico, decoración, sonido, iluminación, video y digitalización, sensibilizan e interpelan al público, suscitando en el visitante reacciones a temáticas que abarcan desde cuestiones globales a conflictos sobre identidad nacional, regional, local, étnica, de clase y de género. Quiénes, cómo y con qué propósitos son representados, aspectos claves — todos ellos — en las políticas de representatividad, transforman a las exhibiciones, y muy especialmente, a aquellas cuyo propósito es «hacer memoria públicamente» en ámbitos contestatarios. Muestras, catálogos y productos afines están siempre sujetos a una permanente re- y descontextualización, a imperativos institucionales pocas veces explicitados, y a directivas estatales e intereses coyunturales cambiantes. A su vez, al ratificar institucionalmente la entrada de individuos y grupos en el panteón de lo consagrado, las muestras conmemorativas y sus catálogos no sólo atraen y congregan al público en general sino también contribuyen al saber y la investigación. Al proporcionar un aparato crítico (ensayos, artículos académicos, entrevistas, documentos y bibliografía), los catálogos son un referente visual/textual de la exposición pero también funcionan como un aporte al conocimiento de carácter autónomo y con valor de uso propio. Esto hace que las prácticas, discursos y representaciones que activan la memoria pública del pasado, desdibujen el hecho de que el pasado no puede ser literalmente construido: sólo puede ser abordado y explotado de forma selectiva<sup>19</sup>. En este sentido, se puede decir que las macro-exposiciones conmemorativas y sus derivados no sólo proveen sistemas de recuperación del pasado sino que funcionan, a la vez, como sutiles modos de «vigilancia cultural».

La literatura crítica, desarrollada a partir de los años noventa, analiza las prácticas museales como parte integral de los procesos de control que monitorean el comportamiento de los individuos en diferentes contextos históri-

---

<sup>18</sup> Véase Bruce W. Ferguson, «Exhibition Rhetorics: Material Speech and Utter Sense», en Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson and Sandy Nairne (eds.), *Thinking about Exhibitions*, Routledge, London, 1996, pp. 175-190, y *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, Ivan Karp and Steven D. Lavine (eds.), Smithsonian Institution Press, Washington, 1991.

<sup>19</sup> Barry Schwartz, «The Social Context of Commemoration: A Study in Collective Memory», *Social Forces* 61, 1982, p. 396.

cos, regímenes de ciudadanía y sistemas de relaciones económicas. Esta literatura, inspirada en el debate sobre el concepto de gubernamentalidad o «el arte de regular la conducta» desarrollado por M. Foucault, hace hincapié en el rol del Estado como coordinador de programas culturales que intervienen de modo no coercitivo en la vida cotidiana de los ciudadanos bajo el pretexto de acrecentar su capital social y simbólico y su bienestar general<sup>20</sup>. En el caso de los museos modernos, cuyo arraigo en el público depende de su participación voluntaria, el rol del Estado emerge como patrocinador de lo cultural a través de una serie de actividades (ej. visitas guiadas, actividades pedagógicas y de difusión) y técnicas de representación que intentan modelar la conducta del individuo, apelando a sus intereses, deseos, aspiraciones y creencias. Estas prácticas reformulan el nexo gobernante-gobernado y desdibujan la dicotomía entre libertad y restricción, aportando nuevos matices para entender el *modus operandi* de diferentes espacios museológicos y de exhibición en el que se superponen consenso y subjetivación, formas de auto-modelación y regulación del individuo.

La noción de gubernamentalidad distingue entre poder y dominación. El primero apunta al juego estratégico que estructura el posible campo de acción de los sujetos y puede tomar varias formas, entre ellas, la manipulación ideológica, la argumentación racional, el consejo moral y/ o la explotación económica, sin que ello necesariamente vaya en contra de los intereses del otro, o signifique que determinar la conducta de los otros sea, intrínsecamente, perjudicial. Foucault arguye que las relaciones de poder no exigen necesariamente una reducción de la libertad, o de las opciones disponibles de los otros sino que, por el contrario, pueden dar lugar a su revitalización o *empowerment*; es decir, a que el sujeto asuma responsabilidades, tome iniciativas, acreciente su capital y decida sus acciones libremente. La dominación, en cambio, establece una jerarquía estable, difícil de revertir, en la que los sujetos tienen poco lugar de maniobra<sup>21</sup>. El filósofo francés puntualiza la diferenciación entre poder y dominación en el surgimiento del Estado soberano moderno, que tiene como contrapartida la aparición del nuevo individuo autónomo. Ambos fenómenos, sostiene Foucault, emergen y se determinan, el uno al otro. Sus estudios sobre el origen de la gubernamentalidad, en diversas sociedades europeas, revelan que, hasta fines del siglo XVIII, el «arte de gobernar» tendió a incluir, ade-

---

<sup>20</sup> Bratich, Packer and McCarthy, 2003, pp. 3-23; Bennett, 2003, pp. 47-63.

<sup>21</sup> Thomas Lemke, «Foucault, Governmentality and Critique», en *Rethinking Marxism Conference*, University of Amherst (MA), september 21-24, 2000, pp. 1-17.

más de lo puramente político, recomendaciones y advertencias provenientes de textos filosóficos, religiosos, médicos y pedagógicos. Es decir, se asumía que la dirección y administración del Estado implicaba, no sólo formas de coerción o dominación sino también, una serie de técnicas y recomendaciones en virtud de las cuales el individuo era constituido, y podía modificarse a sí mismo. A partir de este discernimiento, Foucault explora el concepto de la gubernamentalidad como una conducta que puede abarcar, en suma, desde el acto de gobernar a los otros hasta el de gobernarse a uno mismo<sup>22</sup>.

Esta argumentación, pertinente a la hora de abordar los mecanismos institucionales en juego en las exhibiciones conmemorativas de la Generación del 27, ofrece un marco teórico idóneo para reflexionar sobre los modos de domesticación y eufemización de la Guerra Civil y la Dictadura, embebidos en las prácticas y estrategias de representación de aquellas figuras cuyos destinos fueron truncados por el conflicto.

a. *Redención y saneamiento: Federico García Lorca, icono de la celebridad*

La memoria oficial de la Guerra Civil fue monopolio de los vencedores hasta bien entrados los años setenta. La reivindicación del sacrificio del bando nacional por parte del Estado aseguró que el martirologio y la hegemonía del sentimiento patriótico fuesen patrimonio exclusivo del bando nacional. Los republicanos debieron relegar el duelo y la aflicción a la esfera privada, con lo cual una parte significativa de la cultura de la posguerra española devino una cultura de represión. Los vencidos tendrían que esperar hasta 1975 para poder hacer público su pasado y, aun entonces, las concesiones que las izquierdas hicieron en pos de la transición contribuyeron a que ese pasado permaneciese silenciado, individualizado y atomizado<sup>23</sup>. Asimismo, otros colectivos, marginados y perse-

---

<sup>22</sup> Michel Foucault, «Governmentality», en Graham Burchell, Colin Gordon and Meter Millar (eds.), *The Foucault Effect*, University of Chicago Press, Chicago, 1991, pp. 87-105; Lemke, «Foucault, Governmentality and Critique», p. 12.

<sup>23</sup> Michael Richards, *A Time of Silence, Civil War and the Culture of Repression in Franco's Spain, 1936-1945*. Cambridge University Press, Cambridge, pp. 26-46; M. Richards, «El régimen de Franco y la política de la memoria de la Guerra Civil Española», en J. Aróstegui y J. Godicheau (eds.), *Guerra Civil. Mito y memoria*, Marcial Pons, Madrid, 2006, pp. 167-200.

guidos por el régimen, tendrían que esperar hasta el retorno al poder del PSOE en 2004 para poder recibir algún tipo de reparación simbólica y material<sup>24</sup>.

La conmemoración del centenario de Federico García Lorca, mártir de la izquierda en determinados imaginarios populares, dentro y fuera de España, contó con el apoyo de 600 millones de pesetas por parte de la primera administración del Partido Popular. Celebrado en 1998 en innumerables foros artísticos, educacionales y mediáticos en todo el país, el centenario tuvo uno de sus broches de oro en la mega-exposición que se llevó a cabo en el *Reina Sofía*. Presentada en Madrid durante el verano, la muestra se trasladó a Barcelona en otoño y a Granada en invierno. Bajo la supervisión de una comisión nacional que involucró al Ministerio de Relaciones Exteriores, Educación y Cultura, a la Diputación de Granada y a la Fundación Federico García Lorca, el «año Lorca» contó con la financiación de importantes empresas privadas, entre ellas Argentaria.

Según Estrella de Diego, Juan Pérez de Ayala y Fernando Huici, comisarios de la exposición, la idea central de la muestra consistía en reconstruir el riquísimo universo lorquiano, a través de dos niveles de lectura: uno público y otro privado. Más de 700 objetos, entre manuscritos, cartas, fotografías, dibujos y primeras ediciones, plasmaron la trayectoria del poeta a partir de cuatro apartados temáticos: las ciudades en las que vivió; los amigos que lo rodearon; su éxito como dramaturgo; y el poeta a solas, en su mundo interior. Estas categorías didácticas, por omisión y por comisión, es decir, por lo que abiertamente omitieron y visualmente seleccionaron, dieron un tono aséptico y eufemístico a la muestra. Paradójicamente, mientras varios ensayos del catálogo condenaban el hecho de que Lorca siempre «vendiese» en el exterior y fuese masivamente «consumido» gracias a un distorsionado granadinismo delirante —rasgo, éste, que los extranjeros siempre gustan atribuir al poeta, malinterpretando no sólo a Lorca sino también a España— la mayoría de las imágenes exhibidas no hacían otra cosa que exacerbar el kitsch gitano y un desmedido localismo andaluz. Fotografías del excéntrico Ignacio Sánchez Mejía antes de su trágica muerte; La Argentinita, la diva lorquiana vestida de flamenco; lugareños en el concurso del Cante Jondo organizado por Manuel

---

<sup>24</sup> Véase el artículo de J. Álvarez Junco en este número.

de Falla y Lorca en 1922; y postales de la vega granadina y de la Alhambra forman parte central de la muestra<sup>25</sup>.

Asimismo, la profusión de retratos familiares y de su entorno y esparcimiento, así como de los rituales de privilegio cultivados en la Residencia de Estudiantes, microcosmos madrileño de las clases liberales pudientes, ponen de manifiesto un claro *habitus* burgués y recrean la narrativa del *bon vivre* del joven Federico, junto a otros de su generación como Luis Buñuel, Dalí, Sebastián Gasch, y Moreno Villa. Se repiten las imágenes en las que el mismo Lorca, rodeado de personalidades notorias, crea su persona pública invitando al visitante a inmiscuirse en la estrafalaria vida del poeta, más que a una lectura crítica y distanciada de su obra y pensamiento, y del tiempo que le tocó vivir. Un Lorca agasajado en lujosos banquetes, *tertulias*, y rumbo a New York, La Habana, Buenos Aires y Montevideo, aparece como frívola celebridad internacional: viajero incansable, showman y juerguista. Su éxito como dramaturgo en los años treinta tiene lugar en un limbo histórico donde se omiten las antinomias de la nueva República y la creciente polarización de la sociedad española, la constitución del CEDA como frente amplio de derechas, el Octubre asturiano y la malograda victoria del Frente Popular. Igualmente llamativa es la disociación entre *La Barraca*, el proyecto lorquiano de difundir el teatro clásico español entre las poblaciones rurales y las clases marginadas, y las aspiraciones republicanas que lo hicieron posible. Como una cortina de humo que esconde más que lo que revela, una última sala cierra la muestra con un pastiche de escenas «promiscuas» del poeta en Buenos Aires y Cuba, manuscritos originales, auto-retratos, enigmáticas obras de Dalí, de Adriano del Valle y de Nicolás de Leukona, y el remate final de la muestra con un certificado de defunción mimeografiado, expedido en Granada en abril de 1940.

La total omisión del material gráfico y documental del texto clásico de Ian Gibson sobre la creciente politización del poeta durante los años de la República, y la coyuntura que llevará a su asesinato — texto que, cabe destacar, fue publicado por Ruedo Ibérico en 1971, y reeditado en España precisamente en vísperas del centenario — pone de manifiesto la clara manipulación que rigió la muestra<sup>26</sup>. El catálogo, que no complementa lo que tan conspicuamente se ha eliminado en la exposición, mantiene el argot esterilizado de la crítica literaria y erudita que presenta un Lorca sin ideología, sin sexualidad y sin represores.

<sup>25</sup> Véase el catálogo *Federico García Lorca, (1898-1936)*, MNCARS (Madrid, 1998).

<sup>26</sup> Ian Gibson, *El asesinato de García Lorca*, Plaza y Janés, Barcelona, [1971] 1997.

Los ensayos de Antonio Monegal y Andrés Soria Olmedo, publicados en el catálogo, y que analizan el lugar que ocupa Lorca en la historia española, y su impacto como icono cultural, resienten los abusos del que es objeto el legado lorquiano, dado el rentable y casi ilimitado potencial que ofrece el granadino y su obra para configurar atractivas plataformas virtuales y ediciones en CD-ROM<sup>27</sup>. No obstante, lo que se puede entender como muestra legítima de orgullo por un patrimonio cultural nacional de la talla de Federico García Lorca, banalizado por las fuerzas del mercado, omite adentrarse en el simbolismo político que la obra y muerte del poeta adquirieron durante la Guerra Civil, la dictadura, la transición y la nueva era de la globalización. Ian Gibson, quien a pesar de haber criticado duramente la concepción general de la muestra, publicó un artículo de su autoría en el catálogo, dejó en claro cuales son los tabúes que a finales del siglo XX aún rodean la imagen pública de Lorca: el «inexplicablemente asumido» silencio sobre su hartamente conocida homosexualidad, la censura de los archivos relacionados a su muerte aún en 1998, y la complicidad no asumida de sus amigos granadinos pertenecientes al bando nacional, que no evitaron su secuestro ni lo asistieron en cautiverio<sup>28</sup>. Aun cuando Gibson, el más destacado investigador de la vida, obra y muerte del poeta, tuviese sus propias consideraciones editoriales a la hora de formular esas críticas, éstas no dejan de ser válidas.

La prensa madrileña y regional del momento reflejó el grado de polémica que suscitó el tono «light» con que se abordó el centenario, en general, y la muestra en el Reina Sofía, en particular. Los medios que calificaron al 98 como «el año santo de Lorca en el que las dos Españas llorarían juntas al poeta granadino»<sup>29</sup> dieron batalla con titulares que oscilaron entre la protesta populista y la denuncia. Editoriales del *Ideal* de

---

<sup>27</sup> Antonio Monegal, «Releer a García Lorca en el fin de siglo»; Andrés Soria Olmedo, «Cien años de Federico García Lorca», ambos en *Federico García Lorca (1898-1936)*, pp. 77-82 y 83-86.

<sup>28</sup> Gibson, Ian, «Ausencias lorquianas», *Federico García Lorca (1898-1936)*, pp. 65-68.

<sup>29</sup> Véase, «No toleraré un año Lorca “Light” afirma el alcalde de Fuentevaqueros», Granada, *El País*, 4-4-97; «Francisco Ayala lamenta la explotación de la figura de FCL», Valladolid, *El Norte de Castilla*, 2-7-98; «Un Lorca políticamente correcto.» Ian Gibson, Tribuna, *El País*, 6-7-1998; «Sobre “Muerte en Granada”», Ian Gibson, *El País*, 10-3-97; «Malvado gran escritor.» Javier Marías, *El País*, 10-11-97; «Crítica sobre los especiales que RTVE dedicará a García Lorca», Ian Gibson, *El País*, 28-2-1998; «Los placeres y los días.» *El Mundo*, 9-7-98; «Muertenario. Lorca para gente bien.» *El Siglo*, 13-7-98; «Espesjismos Lorquianos.» *Ideal*, Granada, 19-7-98, entre otros.

Granada tales como «Lorca da guerra» se repetirán en *El Mundo* y *El País* madrileños, donde escritores como Javier Marías denuncian «el montaje para dejar de saber lo que se sabe» y que responde, a fines de la década del noventa, a la transmutación que atraviesa la derecha española gobernante que fagocita la figura del poeta haciendo uso y abuso de la declaración del Presidente José María Aznar, según la cual «la poesía no tiene ideología»<sup>30</sup>. Es este vaciamiento de contenido que se le ofrece al público en general, y al visitante de la exposición en particular, el que hace posible que nadie asuma la herencia o la responsabilidad por el asesinato ni, menos aún, pida perdón<sup>31</sup>.

b. *Oposición y crítica como parodia: Max Aub, virtuoso del vanguardismo*

La Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, creada en la segunda administración del PP, anunció sus objetivos en los siguientes términos: «conmemorar personas, hechos o etapas de la historia y en especial, la cultura española, [...] ser testigos del pasado, ejemplo y aviso del presente y advertencia del porvenir»<sup>32</sup>. Bajo la dirección de Luis Miguel Enciso Recio, este organismo, heredero de la anterior Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, supervisó las celebraciones realizadas con motivo del centenario de Max Aub durante el 2003. En colaboración con el Reina Sofía que cede su espacio, la SECC auspició la muestra titulada *Jusep Torres Campalans, Ingenio de la Vanguardia*, centrada en la monografía de arte homónima escrita por Aub en 1958 en el exilio mexicano, en la cual el autor recrea la biografía de un pintor apócrifo.

El tono «travieso y juguetón» de la exposición, y el lujoso catálogo que la acompañó, presentaron un Max Aub en clave de «guiño humorístico y ardid vanguardista.» Este enfoque contrastó sobremedida con *El universo de Max Aub*, muestra inaugurada en Valencia meses antes y

<sup>30</sup> «El Reina Sofía presenta a un Lorca sin sexualidad ni ideas políticas», *El Mundo*, 23-6-98; «Los “gay” critican que la muestra de García Lorca obvie la sexualidad del poeta», Valencia, *Levante*, 24-6-98; «Extrapolación», Granada-Opinión, *El País*, 18-6-1998.

<sup>31</sup> «Que alguien pida perdón», Luis Ángel Hierro, Granada, *El País*, 8-6-98.

<sup>32</sup> Declaración de propósitos en el portal inaugural de la SECC publicada en la red. También en sus Memorias de actividades de la SECC, 2002, pp. 6-7.

llevada a Madrid en abril de 2003, para luego ser trasladada a París y Ciudad de México, semanas más tarde. Comisariada por Manuel García, historiador de arte y director del Espacio de Arte Contemporáneo de Castellón, esta última desplegó más de 250 piezas con las que se pretendió dar un panorama del quehacer intelectual, artístico, teatral, cinematográfico y radial de Max Aub. Dividida en seis salas: Iconografía (50 fotos de su vida, familia y ciudades); Libros; Vanguardias Artísticas en España (1928-1936); Arte y Guerra (el pabellón español); El Exilio (1939-1975) y Arte mexicano (1914-1962), estas secciones ofrecieron una perspectiva global de la peripatética existencia de Max Aub y de su polifacética obra. El catálogo, publicado por la Generalitat de Valencia y con textos de Jorge Semprún, Andrés Trapiello y Antonio Muñoz Molina, entre otros, abordó temas de memoria individual y colectiva, destierro y exilio, historia oral y narrativa autobiográfica, trauma y reivindicación, a la par que reconstruyó la figura de Max Aub como paradigma del intelectual español en el exilio<sup>33</sup>.

En contrapartida, la exposición en el Reina Sofía, pensada únicamente en función de la monografía y los pormenores que siguieron a su publicación, propuso un *happening* conmemorativo que consagra a Max Aub como creador, al tiempo que vacía el texto de todo contenido crítico y reflexivo. La casi total desconexión del análisis de *Jusep Torres Campalans* con el resto de su obra testimonial y literaria en el exilio, revela la aproximación descomplicada de una muestra que ignoró tanto los escritos del propio Aub como aquellos estudios en profundidad sobre el significado de la imagen del artista de vanguardia en la obra aubiana<sup>34</sup>.

En la monografía Aub recrea la mentira perfecta. Siguiendo el formato de las historias de detective, nos cuenta la historia de *Jusep Torres Campalans*, artista catalán nacido en Lérida en 1886. De origen campesino y sin mayor educación, Torres Campalans, (doble en la ficción, sin referente

---

<sup>33</sup> *El Universo de Max Aub*, Generalitat Valenciana, Valencia, 2003. Sobre la memoria de la Guerra Civil en el marco de los nacionalismos subestatales Antonio Cazorla-Sánchez, «At Peace with the Past: Explaining the Spanish Civil War in the Basque Country, Catalonia and Galicia», en Noel Valis (ed.), *Teaching Representations of the Spanish Civil War*, The Modern Language Association of America, New York, 2007, pp. 63-74.

<sup>34</sup> Véase el documentado estudio de Dolores Fernández Martínez, *La imagen literaria del artista de vanguardia en el siglo xx: Jusep Torres Campalans*, vols. I-II, Tesis doctoral, Universidad Complutense, Madrid, 1993, publicado como libro en 2001, y el ensayo crítico del propio M. Aub, *Discurso de la novela española contemporánea*. Colegio de México, México, 1945; especialmente, pp. 81-93.

real) prueba suerte en Barcelona para luego viajar a París en 1908. El torbellino de las vanguardias pictóricas de la época lo acercan a Picasso, Braque, Juan Gris, Mondrian y Kandinsky, hasta que el comienzo de la Primera Guerra Mundial lo induce a marchar a México, cayendo su figura en un total olvido. Será Aub el encargado de darla a conocer, a partir de su investigación sobre el pintor.

La estructura de la obra, compuesta de siete secciones, reconstruyen la vida y obra del pintor, así como de los movimientos artísticos en el París bohemio de antes de la contienda. Aub describe con precisión cuasi-documental las reglas de juego imperantes en el mundo del arte, sus ritos de consagración y pugna incesante por el prestigio y poder simbólico que detentan sus guardianes. En el «Prólogo indispensable», Aub menciona a prominentes historiadores del arte y críticos que lo ayudaron en su investigación: J. Cassou, André Malraux, Alfonso Reyes y el pintor cubista George Braque. En «Anales» enumera los hechos «históricos» acaecidos entre las fechas de nacimiento y desaparición de JTC, 1886-1914. La biografía es seguida por el «Cuaderno Verde», apartado donde agenda las actividades diarias y reflexiones del pintor. En «Conversaciones en San Cristóbal» transcribe dos conversaciones que mantuvo Aub con Campalans en Chiapas poco antes de la muerte del pintor, cerrando con el «Catálogo» que detalla 60 obras y dibujos atribuidos al pintor<sup>35</sup>.

La interconexión y complementaridad de información entre las distintas secciones del texto, y la profusión de puntos de vista, testimonios, documentos y entrevistas, rompen la ilusión de la progresión lineal de la trama. Las múltiples lecturas posibles obligan al lector a crear su propio guión. Esta estrategia narrativa, utilizada más tarde por el escritor argentino exiliado en Francia, Julio Cortázar en su novela *Rayuela* de 1963, nos recuerda que la comprensión sólo es posible de forma relacional, desde muy diversas perspectivas, y como parte de una red que presenta innumerables puntos de entrada y de salida. Y es justamente a través del formato inusual, la sutileza y la sofisticación que Aub compone una crítica mordaz al peligroso y resbaladizo nexo entre evento y representación, historia y ficción tanto en el mundo del arte como en el de la política. Debe recordarse que Aub escribe su *Jusep Torres Campalans* en 1958, cuando está por finalizar *El laberinto mágico*, saga en seis tomos que ha comenzado a escribir en 1939, en la que intenta exorcizar los demonios y fantasmas

---

<sup>35</sup> Max Aub, *Jusep Torres Campalans*, Tezontle, México, 1958.

de la Guerra Civil. En ambos trabajos, su técnica literaria cubista obliga al lector a enfrentarse con puntos de vista diversos y contradictorios que no admiten visiones maniqueas, unívocas ni ideologías preestablecidas. Sus textos recrean una etnografía dialógica, cuya polifonía de voces y visiones de mundo hacen impensable la idea de un narrador omnisciente, portador de una única verdad. En *El laberinto mágico*, el lector confronta las miserias y los vicios de fascistas y comunistas, ateos y creyentes, proletarios y propietarios, partisanos y opresores. La denuncia a toda concepción monolítica y teleológica de la historia subvierte la arrogancia y la presunción que caracterizó no sólo a los discursos que impusieron las familias del franquismo sino también a los debates de las izquierdas españolas antes, durante y después de la guerra. No obstante, como veremos a continuación, la muestra y el catálogo presentados en el Reina Sofía trivializaron la laberíntica vida y obra de Max Aub, cuyas complejidades abarcan las dos contiendas internacionales, la Guerra Civil, el Holocausto y el exilio de la España republicana. Bajo el velo de la rehabilitación de la cultura del exilio republicano, la conmemoración en el *Reina Sofía* transforma en parodia superficial y triunfalista, si bien de forma pseudo-erudita, el sarcasmo, la crítica feroz y la decepción de Aub como hombre, como español y como creador, ante el cataclismo de la guerra y la dictadura<sup>36</sup>.

Proveniente de una familia franco-germana de origen judío que abandona París al comienzo de la Primera Guerra Mundial para refugiarse en Valencia, Aub, español por ley y por convicción, se hace conocedor de las vanguardias y asiduo a las tertulias literarias más importantes de los años 20 y 30. Colaborador de la prestigiosa *Revista de Occidente* y de *La Gaceta Literaria* en sus primeros años, Aub participa activamente en

---

<sup>36</sup> Existen numerosísimos textos de y sobre Aub al respecto. De Aub, véase especialmente, *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco y otros cuentos*, Libro Mex, México DF, 1960, y *La gallina ciega: Diario español*, Libro Mex, México DF, 1971, y la edición de Manuel Aznar Soler, Alba, Barcelona, 1995. Sobre Aub, los estudios de Ignacio Durante Soldevilla, entre ellos, *El compromiso de la imaginación. Vida y obra de Max Aub*. Biblioteca Valenciana, Valencia, 2003. Sobre el exilio de Max Aub y su obra literaria Michael Ugarte, *Shifting Ground: Literature of Spanish War Exile*, Duke UP, Durham, 1989, pp. 113-154; Sebastiaan Faber, *Exile and Cultural Hegemony, Spanish Intellectuals in Mexico, 1939-1975*, Vanderbilt University Press, Nashville (TN), 2002, pp. 218-274; Mari Paz Balibrea, *Tiempo de exilio. Una mirada crítica a la modernidad española desde el pensamiento republicano del exilio*, Montesinos, Barcelona, 2007, pp. 195-232, y Eloísa Nos Aldás, *El testimonio literario de Max Aub sobre los campos de concentración en Francia (1940-1942)*, Tesis doctoral, Universitat Jaume I, Castellón, 2001.

la oposición a la Dictadura para luego abocarse de lleno al proyecto cultural de la Segunda República. Tras el triunfo del bando rebelde, se refugia en Francia. Delatado al gobierno de Vichy por presunta afiliación comunista, es encarcelado y deportado a distintos campos de concentración, en Vernet y luego en Djelfa, Argelia. En 1942, consigue exiliarse en México, que se convierte en su último país de asilo, reuniéndose allí con su familia recién en 1946.

Como lo testimonia su obra y trayectoria vital, Aub asumió su condición de desterrado como un imperativo ético y moral. Su compromiso político y lealtad hacia la comunidad de exiliados se mantuvo firme no sólo durante la primera década de la posguerra, sino también a mediados de los años sesenta, cuando la causa republicana había perdido su razón de ser<sup>37</sup>. Su negativa a pactar con la incipiente liberalización de la España franquista quedará sellada en su novela, *La gallina ciega*.

Pese a las penurias que marcaron su trayectoria, la muestra en el Reina Sofía yuxtapone sus «documentos» sin hacer explícitas las motivaciones del autor y, menos aún, sin contextualizarlas. Esta falta de referentes históricos propone, en cambio, un recorrido «pictórico» por las numerosas obras firmadas por Torres Campalans. El visitante puede deleitarse de «sus» *collages* cubistas en la línea de Juan Gris; acuarelas a la Paul Klee; una cabeza de mujer que el pintor identificó como Jeanne, en referencia a la pareja-modelo de Modigliani, dibujos en carbón y máscaras primitivistas en técnicas mixtas que remiten a la década de 1910. Estas obras se exhiben junto a originales de Juan Gris, Picasso, Delaunay, Matisse, Mondrian, Chagall. Platos de cerámica, al estilo de Miró, y una estatuilla de madera que sugieren la versatilidad de Campalans, acompañan las primeras ediciones de la monografía publicadas en México, París y Nueva York. Y, como broche de oro, material documental sobre la exposición de los cuadros de JTC en la New York Bodley Gallery en 1962, comparten vitrina con manuscritos de Apollinaire, Gertrude Stein y Jean Cas-sou, creando así conexiones directas entre Aub-Campalans y figuras de la vanguardia europea de entre-guerra<sup>38</sup>.

---

<sup>37</sup> Sebastian Faber, «The Privilege of Pain: The Exile as Ethical Model in Max Aub, Francisco Ayala and Edward Said», in *Journal of the Interdisciplinary Crossroads, Thematic Issue: The Limits of Exile* (eds. D. Kettler and Z. Ben Dor), vol. 3, n.º 1 (april, 2006), pp. 11-32.

<sup>38</sup> Véase el catálogo *Jusep Torres Campalans. Ingenio de la vanguardia*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2003.

La fusión de piezas falsas y verdaderas que hacen referencia a las aspiraciones cosmopolitas del propio Aub, ocultan el hecho de que, durante el franquismo, el arte europeo moderno y de vanguardias fue brutalmente erradicado de España. Más aún, las fotografías que forman parte de la muestra en el Reina Sofía, no dan a entender que el cálido recibimiento de Aub en Europa y Estados Unidos en los años sesenta, hubiese sido percibido en la España franquista como insignia de lo anti-español<sup>39</sup>.

En definitiva, al presentar la monografía *Jusep Torres Campalans* como expresión recalcitrante del vanguardismo aubiano, la exposición se desentiende de la propia crítica de Aub a la máxima modernista del arte por el arte, ante la cual se rebela, ya a finales de los años veinte, en abierta oposición a la cosmovisión estética del arte deshumanizado postulado por Ortega y Gasset durante la dictadura de Primo de Rivera. Precisamente, es la monografía sobre Torres Campalans lo que le permite a Aub enfrentarse y cerrar cuentas con su propio pasado vanguardista<sup>40</sup>.

Estimo como significativo el hecho de que Juan Manuel Bonet, historiador de arte, Director del Reina Sofía (mayo de 2000-junio de 2004) y máxima autoridad académica involucrada en la exposición, haya caído en el mismo error del que acusa a otros cuando se jacta de que:

... el caso Jusep Torres Campalans ha fascinado a propios y extraños: a gente consciente de la superchería, y a otra que no lo ha sido. Quienes frecuentamos las librerías de viejo y sus ofertas...sabemos que el libro, tanto en su primera edición mexicana, como en sus traducciones francesa y norteamericana, da el pego: en más de una ocasión lo hemos visto catalogado en el apartado «monografías de arte».Prueba palmaria de que la ficción está bien plantada, de que funcionan a la perfección las supuestas referencias eruditas...la supuesta fotografía con Picasso... o las supuestas reproducciones de sus cuadros<sup>41</sup>.

Esta lectura simplificadora e inocua, se ratifica también en las palabras de la Ministra de Educación Pilar del Castillo y de Enciso Recio,

---

<sup>39</sup> Entre 1939 y 1951 no se publicaron en España libros sobre artistas extranjeros vivos y los comentarios en la prensa sobre las actividades de artistas españoles fuera del país fue nulo, Ángel Llorente, *Arte e ideología en el Franquismo (1936-1951)*, Visor, Madrid, 1995, p. 268.

<sup>40</sup> Aub, *Discurso de la novela española contemporánea*, pp. 81-93; Fernández Martínez, «La imagen literaria del artista de vanguardia», pp. 1.041-1.047.

<sup>41</sup> Catálogo *Jusep Torres Campalans. Ingenio de la vanguardia*, páginas s/n.

que abren el catálogo. Para la Ministra, la exposición nos acerca al Aub... *artista, teórico y crítico de arte, inmerso en las vanguardias estéticas, quien nos presenta por sobre todo, un guiño humorístico...* El director del SECC, a su vez, enfatiza *lo divertido del gesto y lo que uno se puede reír de tal osadía ya que JTC nunca existió*<sup>42</sup>.

No menos sorprendente es el ensayo «Max Aub en la tierra de modernidad imposible», del crítico Carlos Pérez, quien se aboca a la Valencia de los años veinte, y a un Max Aub que todavía concibe lo literario como un fin en sí mismo. Pérez nos describe una Valencia con algunos aires cosmopolitas donde una minoría culta, tutelada por el propio Aub, Josep Renau, Samuel Ros y Juan Gil-Albert, entre otros, tratan de introducir, con escaso éxito, los nuevos lenguajes literarios y pictóricos del cubismo, expresionismo, futurismo, surrealismo, constructivismo. Pero ¿por qué centrar la mayor parte del ensayo en el Max Aub de entonces, cuando éste escribe *Jusep Torres Campalans* en 1958 y, desde la perspectiva de quien ya había padecido totalitarismos, persecución política y racial, destierro y exilio?

Sinópticamente, Pérez hace luego referencia al desarrollo de los lenguajes artísticos de las vanguardias en España, que quedan interrumpidos por la Guerra Civil:

La mayoría de las manifestaciones plásticas se decantaron hacia el realismo,[...] urgidas por los avatares dramáticos de la contienda. [...]. Así... ortodoxos y renovadores inquietos se entregaron por igual a un expresionismo bélico de fuerte impacto emocional. Muestra de la nueva sensibilidad estética [...], más cercana al realismo socialista que a los lenguajes de vanguardia, fue la producción cartelista y la ilustración gráfica, y la obra de los artistas que expusieron en el pabellón de España, en la Feria Internacional de París de 1937 de contenidos en consonancia con los que habían reclamado para el arte, las voces del Congreso de Intelectuales Antifascistas celebrado en Valencia<sup>43</sup>.

Pese a lo escueto de la explicación, el ensayo pone énfasis en dos figuras fundacionales de la cultura y el arte oficial del primer franquismo: Ernesto Giménez Caballero y Eugenio d'Ors. No se aclara, sin embargo, que son estos dos personajes claves quienes, desde sus cargos y acti-

---

<sup>42</sup> En «JTC. Amor y desamor en la pintura», Catálogo *Jusep Torres Campalans. Ingeniería de la vanguardia*, pp. s/n.

<sup>43</sup> *Jusep Torres Campalans. Ingeniería de la Vanguardia*, 2003, pp. 69-70.

vismo, abogaron por desterrar de raíz la vanguardia cultural republicana que la mismísima celebración del centenario de Max Aub intentaba precisamente rescatar.

Adjudicándoles a los histriónicos Giménez Caballero y D'Ors la intención de «introducir cierta modernidad en el ambiente crispado de la pos-guerra», Pérez olvida mencionar que Giménez Caballero, el descomedido promotor de *La Gaceta Literaria* en 1927, es el primer teórico del arte fascista en España, y que Eugenio D'Ors, recreador del arte sacro español, fundador de la Academia Breve de Crítica de Arte y responsable de la Jefatura Nacional de Bellas Artes, será quien desmantele, por la vía de la autoridad, los proyectos artísticos más audaces de la España republicana<sup>44</sup>.

Finalmente, apenas una breve referencia a la producción aubiana del período 1958-1968, años pertinentes a la publicación en México de la monografía, se acompaña con las siguientes reflexiones:

Se podría decir que en un clima de libertad y de expresión... y revisando etapas anteriores con un distanciamiento brechtiano, Max Aub volvió a las soluciones del cubismo literario como las que había utilizado para escribir *Geografía* (1934), o *Fábula verde* (1933). Así, dentro de esos esquemas, publicó Josep Torres Campalans en 1958. [...] *A Max Aub siempre le intereso la vanguardia, lo realmente innovador, lo más revulsivo. Así también en la vanguardia de lo político, fue un antifascista irascible, posiblemente el que más*<sup>45</sup>.

Sin mencionar la compleja evolución que unen a su obra de los años 30 con la monografía, Pérez presenta a un Max Aub tan excéntrico como vanguardista, cuyos textos —como su política— no deberían tomarse demasiado en serio. Más aún, al tergiversar la impronta del destierro, Pérez establece una memoria del exilio que invierte lo que Mari Paz Balibrea define como la ventaja de la marginalidad de los expatriados

---

<sup>44</sup> Giménez Caballero, uno de los primeros promotores e ideólogos del fascismo hispano, escribe: *Genio de España* (1932/1934), *La nueva catolicidad* (1933) y *Arte y Estado* (1935), lectura obligada entre los adeptos de Falange Española. Véase la reciente reedición de Ernesto Giménez Caballero: *Arte y Estado*, introducción, edición y notas de Enrique Selva, Biblioteca Nueva, Madrid, 2009; Enrique Selva: *Ernesto Giménez Caballero. Entre la vanguardia y el fascismo*, Pre-textos, Valencia, 2000. Sobre E. d'Ors, Ángel Llorente Hernández: *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*, Visor, Madrid, 1995.

<sup>45</sup> Josep Torres Campalans. *Ingenio de la vanguardia*, p. 71. El énfasis es mío.

republicanos: el haberse mantenido fuera del nuevo «estado-nación» y su aparato represivo, hecho que les otorga una posición privilegiada para articular una crítica pertinente, vedada a aquellos que se quedaron<sup>46</sup>.

Lejos de romper con el pasado franquista, los tropos visuales y discursivos analizados interpelan a un visitante ideal, a quien se le dispensan los desmanes del conflicto, la represión, el confinamiento y el exilio. Frente a un pasado que no inspira descontento o malestar —ya sea mediante su aceptación des-problematizada o su flagrante descuido— se lo induce a tomar partido por el olvido y el cierre en pos del progreso y la estabilidad, antes que a adentrarse en posturas escrutinadoras y de toma de conciencia.

En este sentido, si bien cabe interpretar la conmemoración oficial de Max Aub en el Reina Sofía como una estrategia del Partido Popular, mayormente destinada a recrear una imagen de grupo político progresista, desprejuiciado y tolerante, antes que a suscitar un esfuerzo cabal por reivindicar la trayectoria de Max Aub, las declaraciones de Elena Aub, hija mediana del autor, y directora de la fundación Max Aub con sede en Segorbe no dejan de ser preocupantes. En agradecimiento al apoyo recibido de las instituciones oficiales, en especial, la ayuda económica recibida para llevar a cabo el programa de conmemoración del centenario, Helena Aub admitió que:

Mi padre fue un hombre muy honesto y muy sincero. Un rojo, un socialista que nunca se mordió la lengua (y así le fue de mal al pobrecito). Pero ahora es uno de esos momentos en que a una le gustaría que hubiera otra vida y que Max pudiera ver lo que ha pasado con su centenario. Son esas cosas increíbles, mágicas, extrañas, que pasan. Aznar, el presidente del Gobierno, fue quien inauguró su fundación: nos ayudó, es así, nosotros no tenemos un duro. Y la verdad es que me mira raro cuando, delante de él, yo recuerdo que Max era rojo, y defiendo que era republicano, y su bandera y todo eso. Me mira como diciendo... Pero nunca me han censurado, ésa es la verdad<sup>47</sup>.

Estas declaraciones ponen en el tapete la relación de dependencia que se creó entre el PP y la Fundación. Esa falta de autonomía fue, cierta-

---

<sup>46</sup> Véase Mari Paz Balibrea, «Rethinking Spanish Republican Exile. An Introduction», *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 6, n.º 1, march 2005, pp. 3-24.

<sup>47</sup> Citada en M. Mora, «Arranca el año de Max Aub, el gran clásico rojo», *El País*, Cultura, 16-1-2003. Véase, también, M. Mora, «Su hija Helena pide respeto al PP», *El País*, Cultura, 8-4-2003.

mente, contraproducente en el momento de evitar que exposiciones como la realizada en el Reina Sofía rentabilizasen políticamente y transformen en parodia el complejo legado de Max Aub.

c. *La anulación de opuestos: Rafael Alberti, emblema de la reconciliación*

A diferencia del centenario *light* de Lorca y del *happening* aubiano, la muestra titulada «Entre el clavel y la espada: Rafael Alberti en su siglo», con más de un millar de ítems en exhibición, y mejor documentada que las anteriores, invitó al público a recorrer la turbulenta historia de la España del siglo XX, y a apreciar la reconciliación que conllevó la transición. De esta manera, la Ministra Pilar del Castillo, patrocinadora de la muestra, propuso ver en la trayectoria vital del gaditano «un retazo en la vida de todos»<sup>48</sup>. Y, en el guión de la exposición, el presidente de la SECC, Enciso Recio, quien presidió la conmemoración, argumentó que «más allá de las ideologías y las polémicas Alberti es patrimonio universal de los españoles, dado que el Rafael vanguardista, el republicano, el comunista, el exiliado, y el de la reconciliación nacional están magistralmente amalgamados por el lugar que el gaditano ocupa en el literatura y el arte español contemporáneos: la re-encarnación de Lope de Vega en el siglo XX»<sup>49</sup>.

A partir de estas lecturas, el Alberti vital, épico, artista genial, poeta de la calle, culto y popular, entre tradición y vanguardia, que la muestra y el catálogo proponen, es un Alberti genérico que admite flexibilidad y adaptabilidad a narrativas contrapuestas. Por un lado, abordajes netamente esteticistas a la poesía, pintura y música en la obra del autor, deslindados de lo político y lo social. Por el otro, perspectivas más críticas y de disenso que componen un Alberti humano, multifacético y comprometido con su tiempo<sup>50</sup>. No obstante, ambos tipos de aproximaciones condensan

---

<sup>48</sup> Pilar del Castillo, *Entre el clavel y la espada: Rafael Alberti en su siglo*, Madrid: MNCARS, 2003, p. s/n.

<sup>49</sup> Luis Miguel Enciso Recio, «Cinco viñetas albertianas», en *Entre el clavel y la espada*, páginas s/n.

<sup>50</sup> Aitana Alberti, «La nostalgia inseparable», en *Entre el clavel y la espada*, pp. 45-57. La voz femenina, íntima y familiar también está presente en el catálogo de F.G. Lorca con el breve texto de Isabel García Lorca y el ensayo de Marie Laffranque, «Posible vida nueva».

un mismo racional conmemorativo: Rafael Alberti como icono complaciente de la transición y la reconciliación de las Dos Españas.

En la introducción, Enciso Recio presenta la saga albertiana incluyendo episodios políticos cruciales, si bien estos aparecen en formato enciclopédico aséptico. El visitante interesado en la historia de la España del siglo XX puede cotejar las coyunturas que sacudieron la península —desde el inicio de la República hasta el fin de la dictadura— sin invertir esfuerzo en reflexionar sobre las antinomias que determinaron este *tour de force* hasta su desenlace en la España de la transición. Con este telón de fondo, la huida de Rafael Alberti con María Teresa León a Francia en 1939, su labor para la radio francesa hasta la invasión alemana en 1940, y los 38 años de exilio, repartidos entre Buenos Aires, Paraná y Córdoba hasta 1966, y luego en Roma hasta 1977, aparecen como intrépidas aventuras de la odisea albertiana. Asimismo, el exilio argentino de los Alberti, que comparten con otros republicanos, entre ellos, Luis Seoane, Maruja Mallo, Manuel de Falla, Margarita Xirgú, y Losada, el famoso editor, es presentado como una positiva experiencia en la que todos ellos conforman una «pequeña patria, como un patio» y se codean con lo mejor de la intelectualidad porteña, al punto que la prestigiosa revista *Sur* le publica a Rafael los primeros capítulos de su autobiografía, *La arboleda perdida*, ya en 1940<sup>51</sup>.

Asimismo, el guión que ofrecen los comisarios de la muestra difumina las carencias del exilio de los Alberti en la Argentina. Se omite el trasfondo político de aquellos años y el acoso que sufrieron, por parte del peronismo, en momentos en los que la alianza Franco-Perón se convertía en una estrategia clave para asegurar la supervivencia del régimen franquista en los duros años de autarquía y hambruna de posguerra. Así también, un segundo exilio, ahora en Roma, es transformado en otra panacea, «lugar de peregrinación para multitud de jóvenes españoles» interesados en conocer al talentoso poeta, y espacio de encuentro con figuras de la talla de Federico Fellini, Vittorio Gassman y Pier Paolo Pasolini. La falta de referencias a la recepción de la obra de Alberti durante el franquismo, y a la censura del que fue objeto su teatro hasta mediados de los años 60 dejan sin explicar el desfase que su prohibición creó en el público peninsular, a quien las primeras ediciones de su teatro y poesía llegaban con mucha dificultad, a través de la crítica extranjera, de las publicaciones de

---

<sup>51</sup> Enciso Recio, «Cinco viñetas albertianas».

Losada, y de los estrenos en Buenos Aires, que a mediados de los años 40 se había convertido en la meca del teatro hispanohablante. Porque si bien Lorca y Alberti hacen furor en la capital porteña en los años 40; en París, en la década de los 50 y 60, y en Roma, en los años 70, el público español sigue percibiendo una lectura de sus obras condicionada por el exterior, que peca por no conocer la veta popular de la que partían estos autores, la época de la República y la tradición clásica española. En esta misma línea se testimonian los viajes de Rafael Alberti a China y la Unión Soviética, en plena guerra fría: alarde del «permanente compromiso político del poeta»<sup>52</sup>. Finalmente, una cronología de los años 70 hace hincapié en un rápido desencadenamiento de eventos: el fallecimiento del Generalísimo Franco en 1975; la reincorporación del teatro de Alberti al repertorio nacional con la producción en Madrid de *El adefesio*, con la participación de María Cáseres en 1976; la famosa entrega de la carta pidiendo por la amnistía para todos los presos políticos que Alberti lleva al Rey, quien visita la embajada española en Roma en 1977, el retorno de los Alberti a España y la elección de Rafael como diputado por Cádiz en el primer Parlamento democrático posterior a la guerra. Esta información, ciertamente conocida para el público especializado, se presenta al visitante a modo de manual de instituto, dosificada y sin polémicas<sup>53</sup>.

No obstante, varios de los ensayos trasgreden el meta-texto oficialista. En «Alberti y el teatro», el director de teatro catalán, Ricard Salvat, critica la tardía y muy desordenada llegada de la obra teatral de Alberti a España en las postrimerías del franquismo, y rememora la Barcelona de los años 60, donde su propia compañía de teatro, *Adriá Gual*, preparó la puesta en escena de *El adefesio*, que finalmente fue prohibida y debió estrenarse en París en 1966<sup>54</sup>. En «Un poeta en la calle: 1931-1939», Antonio Jiménez Millán analiza la orientación militante de la poesía albertiana en las letras españolas, las cuales no contaban entonces con modelos inmediatos de poesía comprometida, en relación a otras literaturas europeas. Se devela así un Alberti *declassé*, desvinculado de su pasado familiar burgués, que adapta su poesía a los principios básicos del realismo

---

<sup>52</sup> Testimonio de la tensión del momento con la Unión Soviética en Santiago Carrillo con Regis Debray y Max Gallo, *Dialogue on Spain*, Lawrence & Wishart, London, [1974] 1976, pp. 127-145.

<sup>53</sup> Juan Manuel Bonet, Carlos Pérez y Juan Pérez de Ayala, «Guión de la exposición», *Entre el clavel y la espada*, páginas s/n.

<sup>54</sup> *Entre el clavel y la espada*, pp. 223-250.

revolucionario soviético cultivando, a la vez, una fuerte dimensión «populista,» a efectos de claridad y alcance ideológico inmediato<sup>55</sup>. En «Amigo Kelyin: Ayúdenos. Rafael Alberti y la URSS. 1932-1934», Carlos Flores Pazos aporta una documentada revisión de la relación que Alberti mantuvo con la URSS. Sorprende el hecho de que las obras de Alberti editadas en esa fase del Estalinismo son escasas en relación a otros autores españoles de la época, y que las traducciones de su poesía evocan un fuerte pintoresquismo popular donde la España pobre y atrasada convive con los primeros cambios revolucionarios que propone el campesinado. Junto a una recia imagen racial de la España secular, con fuerte énfasis en lo castizo, estas traducciones describen la vida política española mediante modelos de escenificación soviéticos que suprimen consignas anti-sistema. En «Rafael Alberti, después del 39: La construcción del poeta popular» Carlos Mainer enfatiza la dimensión humana del exilio, centrándose en aquellos textos líricos en que el poeta ve su propia vida como escenario vacío y lugar de espera. Lejos de idealizaciones gratuitas, Mainer se aproxima al Alberti que cultiva la imagen de grupo de la Generación del 27, en la cual tiene un lugar privilegiado, y quien se convierte, después del 39, en activo defensor de la reconstrucción de la memoria intelectual de España que la siente como suya<sup>56</sup>. Finalmente, en «El poeta que supo volver» Adolf Beltrán devela al vanguardista de antaño regresando a finales de los años 70 como presdigitador de encuentros de masas. Ciertamente el propio Alberti jugó con esta ambivalencia accediendo a que su imagen pública fuese fagocitada complacientemente por el establishment político y la nueva apertura cultural<sup>57</sup>.

Recordemos que en abril de 1977, el PCE, legalizado por el gobierno de Adolfo Suárez tras los trágicos acontecimientos de Atocha, le propone al poeta postularse como diputado en las Cortes por Cádiz en las primeras elecciones democráticas, a celebrarse a mediados de junio. El gran prestigio del poeta andaluz, quien no sólo es conocido sino popular, ayudará a disipar tensiones<sup>58</sup>. El ardid propagandístico funciona. Rafael Alberti se convierte en el paladín publicitario del plan de reconciliación que había

---

<sup>55</sup> *Entre el clavel y la espada*, pp. 283-310.

<sup>56</sup> *Entre el clavel y la espada*, pp. 311-340.

<sup>57</sup> *Entre el clavel y la espada*, pp. 487-498.

<sup>58</sup> Véase el testimonio de Alejandro Ruiz-Huerta Carbonell, en su libro, *La memoria incómoda. Los abogados de Atocha*, Dossoles, Burgos, 2002. Ruiz-Huerta sobrevivió el atentado y es el actual presidente y director de la Fundación Abogados de Atocha.

sido pedido por el *PCE*, dirigido entonces por Santiago Carrillo. Así, su retorno, el de Dolores Ibarruri y el del presidente de la Generalitat de Cataluña, Josep Tarradellas, funcionan como puentes hacia una nueva convivencia. Los mítines políticos y las convocatorias multitudinarias —en el campo de fútbol de San Blas en Madrid, en Jerez de la Frontera, en Cádiz, en Coria— ayudarán a que Rafael Alberti sea elegido diputado por Cádiz con 43.000 votos. Pero el ímpetu político del poeta de la calle en las Cortes durará sólo un par de meses. Alberti renuncia al puesto para volver a la literatura y realizar giras por Europa y América, junto a Nuria Espert, con quien pondrá en escena 350 recitales. Al igual que los famosos cantautores de esa época, Alberti también participará en actos populares en estadios y escenarios públicos. La consolidación de esta nueva cultura democrática, que algunos consideran como un proceso que tuvo lugar a expensas de la radicalización política, terminará siendo parte de la desmovilización que acompañó la transición. Veinticinco años después, las autoridades del PP, al orquestar la conmemoración de R. Alberti como emblema y síntesis de la reconciliación nacional, hacían suya la idea misma de la reconciliación, inicialmente propiciada por el *PCE*, ya en 1956 y, puesta en práctica por Santiago Carrillo, líder del partido, durante la transición<sup>59</sup>.

### Acotaciones finales

El Presidente J.M. Aznar se adjudicó el liderazgo de una segunda transición y con ella, la imperiosa labor de reinterpretar el pasado<sup>60</sup>. Esto

---

<sup>59</sup> En 1956 el *PCE* tomó la iniciativa de la reconciliación nacional con el objeto de acabar con la dictadura pero no reconciliarse con ella. El documento «Por la Reconciliación nacional. Por una solución democrática y pacífica del problema español», emitido ese año, admite la necesidad de adaptarse a los cambios en el ámbito internacional, superar la clandestinidad y sus costes, y desechar un presunto desmoronamiento del régimen. Sin embargo, el contenido del término «reconciliación nacional» que fue retomado en las elecciones de 1977, y en la Constitución de 1978, irá adquiriendo acepciones diversas. En el nuevo milenio, se hace referencia a la reconciliación como un pacto que además intentó blanquear la dictadura lo que trasgversa completamente la postura originaria del *PCE*. Véase Carme Molinero, «La política de reconciliación nacional. Su contenido durante el franquismo, su lectura en la Transición», en *Ayer*, n.º 66, 2007, pp. 201-225. Agradezco a Javier Ugarte esta referencia.

<sup>60</sup> José María Aznar, *España: La Segunda Transición*, Espasa Calpe, Madrid, 1994.

dio lugar a una incesante reapropiación de personajes de la historia intelectual y cultural española. Sin mayores embates se entremezclaron figuras de tinte conservador como Cánovas del Castillo, pasando por intelectuales como José Ortega y Gasset y hasta el mismísimo Primer Ministro y luego Presidente de la II República, Manuel Azaña, como parte del legado y tradición del PP<sup>61</sup>. No obstante, los intentos de la élite del PP de alcanzar mayor credibilidad como representante de la nueva derecha democrática y liberal, se verán acompañados por una denuncia constante, en la prensa progresista, de la deriva autoritaria adoptada por el partido después de alcanzar la mayoría parlamentaria absoluta en las elecciones generales de 2000. Se objetó, incesantemente, la persistencia de un franquismo sociológico como red de intereses dentro y en torno al PP, que se veía expresada en aquellas opiniones, actitudes, comportamientos, decisiones y actos de gobierno cuyos referentes políticos y culturales parecían encontrarse más en la dictadura franquista que en el nuevo sistema democrático<sup>62</sup>. Las diversas políticas mediáticas, culturales y educativas que el PP utilizó para imponer su visión de España al conjunto de los ciudadanos incluirían, también, la orquestación de conmemoraciones multitudinarias de los miembros de la «Generación del 27» como lo fueron las de Federico García Lorca, Max Aub y Rafael Alberti.

Como demuestra este estudio, las muestras realizadas en el Reina Sofía, lejos de ser una oportunidad para rever, aunque sea parcialmente, su propio pasado y genealogía, se transformaron en sutiles formas de entretenimiento para blanquear el pasado. De esta manera, las actividades y declaraciones públicas de los funcionarios del PP relacionadas a los centenarios tuvieron un notable cuidado en no hacer referencias incómodas sobre la Guerra Civil, la dictadura, la represión y el exilio.

---

<sup>61</sup> Véase, por ejemplo, F. Jiménez Losantos, *La última salida de Manuel Azaña*, Planeta, Barcelona, 1994; los comentarios del ex-Ministro de Cultura del PSOE, Jordi Solé Tura, sobre la presentación por J.M. Aznar de *Diarios, 1932-1933. «Los cuadernos robados»*, de Manuel Azaña (Madrid, 1997), en «Azaña y los Aznar», *El Periódico*, 15-1-98, y el reciente y tan controvertido texto de José Antonio Piqueras, *Cánovas y la derecha española. Del magnicidio a los «neoon»*, Península, Madrid, 2008. Un análisis equilibrado en Sebastian Balfour, «The Reinvention of Spanish Conservatism. The Popular Party since 1989», Sebastian Balfour (ed.), *The Politics of Contemporary Spain*, Routledge, New York, 2005, pp.146-168.

<sup>62</sup> Glicerio Sánchez Recio, «La persistencia del franquismo en la sociedad española actual», en Carlos Navajas Zubeldía (ed.), *Actas del IV Simposio de Historia Actual*, Instituto de Estudios Riojanos, Logroño, 2004, pp. 93-111.

Sería un error conceptual y metodológico, sin embargo, considerar estas formas de monitoreo y control como prerrogativas de las políticas de representación de la derecha española. El 125 aniversario del nacimiento de Pablo Picasso, y el 25 aniversario de la llegada del Guernica a España, celebrados conjuntamente en el Museo del Prado y el Reina Sofía en 2006, durante el primer gobierno socialista de J.L. Rodríguez Zapatero, revelan una administración igualmente manipuladora y rentable de los museos, las políticas de exhibición y el «arte de regular la conducta». Éste es el caso del Concurso de Murales de Graffiti —Homenaje a Guernica—, organizado por el Departamento de Educación del Reina Sofía y destinado a jóvenes de entre 13 a 35 años. Difundido en varios medios de comunicación y portales de la red, este «concurso democrático», invitaba a presentar «testimonios gráficos» basados en «una interpretación libre de la obra»<sup>63</sup>. El objetivo explícito era generar y acoger nuevos discursos, creando un espacio nacional y europeo de educación superior que preparase a la juventud en su rol como futuros ciudadanos<sup>64</sup>. Efectivamente, el grupo de graffiteros Boa Mistura (Buena Mezcla en portugués) finalista del certamen, reprobó la guerra, en su sentido más universal, recordando Hiroshima, Gernika, Madrid y Bagdad, mediante un dibujo realista en el que se entremezclaron helicópteros, alambradas, un niño llorando y una mujer tapada. Otro finalista fusionó una copia del cuadro de Picasso con su propio logo publicitario. Un tercero, impulsor de un icono ya conocido en el mundo gráfico como «la plasta o mancha de pintura» y publicitado en el mismo catálogo, retrató la imagen de una población desgarrada por una lluvia de sangre.

A pesar del claro contenido antibelicista de los graffiti premiados, un análisis pormenorizado de las técnicas empleadas para publicitar el concurso y su mensaje, del perfil de los jóvenes seleccionados, y de las prácticas pedagógicas propuestas —como es el caso de la guía didáctica-catálogo que documentó el evento— revela un discurso que aboga por un narcisismo apolítico y autocomplaciente para atraer al público joven y cooptar a los participantes. Este discurso, promovido por los organizadores del evento, instó, a su vez, a una mirada nostálgica y benevolente de la cultura de la transición y sus protagonistas, especialmente en el ámbito del

---

<sup>63</sup> Véase el aviso de *LOGOPRES, Revista Digital de Arte y Espectáculos*.

<sup>64</sup> Guía didáctica/catálogo *Homenaje a Guernica. Concurso de Murales de Graffiti*, MNCARS, Madrid, 2006, pp. 12-20.

graffiti madrileño<sup>65</sup>. Esto se reflejó en los trabajos monográficos incluidos en la guía que también festejaron la auto-indulgencia y permisividad de los jóvenes, de entonces y de ahora, mistificando el estilo y la música hip-hop americana como símbolos de resistencia y rebeldía<sup>66</sup>. Se recalcaba, asimismo, «el verdadero sentido del graffiti [como] voluntad de estilo [del autor/artista], con la única intención de ser reconocido individualmente, y por encima del mensaje...[un] dejarse ver [a uno mismo], dando prioridad a la forma que implica riesgo, aventura y visibilidad.» Este abordaje indulgente y descomplicado caracterizó el tono de la guía-catálogo. Dicha publicación que fácilmente podría ser confundida con un folleto de arte pop, y que contó con sólo dos breves referencias a Guernica y Picasso, incluyó testimonios de los finalistas como Brake, que admitió sin reparos: «Me enteré por Internet de la convocatoria, leí que era algo así como un concurso de graffiti contra la guerra. No me enteré que estaba relacionado con el Guernica hasta que llegué a pintar el día del concurso»<sup>67</sup>. En un tono más grandilocuente pero no menos superficial, otro integrante finalista remató, sin mayores reflexiones, lo acometido: «homenajear al Guernica, reinterpretándolo y trayéndolo al siglo XXI para contar la misma historia que Pablo Picasso contó ayer, pero con palabras de hoy».

Más allá de ofrecer a los ganadores la posibilidad de publicitar sus respectivos logos, diseño gráfico y lanzamiento profesional; de promover una impronta de dinamismo y acercamiento a nuevos públicos por parte de las actividades y propuestas del Reina Sofía y, de reforzar una imagen a favor del diálogo y la renovación, en el caso del PSOE, el «bricolage,» por no decir mezcla que supuso el concurso, dejó en claro, una vez más, el potencial amnésico y desvirtuador que estos espacios y prácticas conmemorativas conllevan.

---

<sup>65</sup> *Ibidem*, pp. 44-45.

<sup>66</sup> *Ibidem*, pp. 24-27.

<sup>67</sup> *Ibidem*, p. 91.