



FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS Y SOCIALES

El papel del arte en la diplomacia cultural franquista

La Bienal Hispanoamericana de Arte en el contexto de la política de la Hispanidad

Cristina Gómez García

TRABAJO DE FIN DE GRADO
GRADO EN RELACIONES INTERNACIONALES

Directora: Ana Trujillo Dennis

Curso académico: 2014/2015

Fecha: 27 de abril de 2015

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	2
1.1. OBJETIVOS	2
1.2. ESTRUCTURA.....	4
2. ESTADO DE LA CUESTIÓN	5
3. MARCO TEÓRICO	9
3.1. TEORÍAS DEL <i>SOFT POWER</i> EN LAS RELACIONES INTERNACIONALES	9
3.1. DIPLOMACIA CULTURAL.....	10
3.1.1. <i>Los orígenes de la diplomacia cultural en España</i>	13
4. LAS BIENALES HISPANOAMERICANAS DE ARTE EN EL CONTEXTO DE LA POLÍTICA DE LA HISPANIDAD	15
4.1. DE LA DICTADURA DE PRIMO DE RIVERA A LA GUERRA CIVIL.....	16
4.2. ARTE Y POLÍTICA EXTERIOR DURANTE EL FRANQUISMO	20
4.2.1. <i>El régimen de Franco en el escenario internacional: los años cuarenta</i>	20
4.2.2. <i>Política de la Hispanidad</i>	23
4.2.2.1. Instituto de Cultura Hispánica	24
4.2.3. <i>Apertura política y económica del régimen: los años cincuenta</i>	28
4.2.4. <i>Renovación artística: el Informalismo</i>	30
4.2.4.1. «Lo español» del Informalismo	34
4.3. LAS BIENALES HISPANOAMERICANAS DE ARTE.....	37
4.3.1. <i>Bienal Hispanoamericana de Arte: arte y política, política y arte</i>	39
5. CONCLUSIONES	48
6. BIBLIOGRAFÍA	52

1. INTRODUCCIÓN

1.1. OBJETIVOS

El término diplomacia cultural es relativamente nuevo en el ámbito de las Relaciones Internacionales. Si bien los estados, en el contexto de la diplomacia tradicional, siempre han recurrido a la exportación cultural, directa o indirecta, como medio para afirmar su presencia y su posición en el escenario internacional, la consolidación de la diplomacia cultural como herramienta fundamental e institucionalizada de la política exterior de los estados se ha desarrollado en las últimas décadas. Aunque en la actualidad las relaciones internacionales aún se basan en el equilibrio de los dos poderes tradicionales, el militar y el económico, en las últimas décadas la pujanza de los factores culturales y religiosos se ha incrementado hasta constituir un elemento de vital importancia al que los estados dedican gran atención y presupuesto.

La diplomacia cultural, dada la extensión del concepto «cultura» (al que se dedicará especial atención en futuros capítulos), abarca una amplia variedad de prácticas y ámbitos, tales como la educación, la religión, la ciencia o el arte, entre otros. Así, la diplomacia cultural puede entenderse como el conjunto de programas, políticas y proyectos desarrollados en el marco del ámbito cultural que, mediante la exaltación del conocimiento y el entendimiento entre culturas, pretende generar una opinión pública favorable que facilite el desarrollo de la política exterior de los estados.

En la actualidad, la diplomacia cultural se erige como un pilar fundamental de la política exterior española, no solo a nivel europeo, sino a escala global. La primera gran transformación de la diplomacia cultural en España se produjo en la década de los noventa, mediante la creación del Instituto Cervantes, de las Casas (con la creación de Casa América en 1990, la primera de las seis entidades que actualmente conforman la red), de las Cumbres Iberoamericanas y de los Congresos Internacionales de la Lengua Española.

Poco después, en la primera década del siglo XXI, tuvo lugar una nueva oleada de creación de instituciones de diplomacia cultural, tales como la Fundación Carolina o la AC/E (Acción Cultural Española). Asimismo, a partir de estas fechas comienza a

consolidarse la internacionalización de las empresas españolas y a apoyarse al sector privado a través del proyecto «Marca España», especialmente relevante en el contexto de la diplomacia pública española.

En los últimos años, los programas de diplomacia cultural y, en líneas más generales, de diplomacia pública, han ido consolidándose y expandiéndose gracias a la amplia exportación y desarrollo de ciertas instituciones, como el Instituto Cervantes y la red de las Casas, que hoy en día se extienden a casi toda la geografía de interés estratégico para España. Así, se puede afirmar que el desarrollo de la diplomacia cultural española ha sido considerable y continuo hasta nuestros días (Marco y Otero, 2010, p. 4-5).

Aunque la consolidación de la diplomacia cultural en España tuvo lugar en los años noventa, antes de esa década, tal y como se analizará más adelante, ya existieron numerosos antecedentes de lo que hoy consideramos diplomacia cultural. De hecho, el objetivo de este trabajo es el análisis de un caso concreto de diplomacia cultural española que se desarrolló a mediados del siglo pasado.

Estos párrafos sirven de marco general para ubicar el presente trabajo, que pretende estudiar una rama concreta de la diplomacia cultural en un momento concreto de la historia de España. El objetivo de este estudio es analizar la utilización del arte, entendido en este trabajo como el conjunto de las artes visuales, en el contexto de la diplomacia cultural llevada a cabo durante el régimen de Franco. Dada la extensión limitada de este trabajo, el análisis se ha enfocado en el papel de las Bienales Hispanoamericanas de Arte celebradas en la década de los cincuenta en la «diplomacia artística» del régimen franquista.

¿Por qué se ha decidido estudiar este tema en este periodo concreto de la historia? La respuesta es sencilla: la controversia que suscita. Habitualmente se relaciona el franquismo con conceptos como censura, exilio, conservadurismo o sequía cultural. No obstante, si bien hay parte de verdad en tal asociación de ideas, la realidad es más compleja y resulta imperativo aportar ciertas teorías, explicaciones y matices. Aunque este trabajo, por no enmarcarse en un contexto de estudios sobre Historia del Arte, no pretende determinar el grado de innovación artística durante los años de la dictadura, será necesario referirse a estas cuestiones a lo largo del estudio para favorecer la correcta comprensión del trabajo.

El objetivo primordial de este trabajo es determinar la importancia que el régimen de Franco otorgó al arte y a la Bienal Hispanoamericana de Arte en el contexto de la diplomacia cultural y, por ende, de la política exterior (concretamente, en el marco de la política de la Hispanidad) durante los años cincuenta. Con tal propósito, el presente trabajo incluye, siempre desde la perspectiva de las relaciones internacionales, nociones y datos sobre política, historia de España e historia del arte.

1.2. ESTRUCTURA

Para garantizar la correcta comprensión del trabajo y la consecución de los objetivos, se ha optado por dividir el estudio en seis capítulos fundamentales. El primero de ellos pretende, en esencia, situar al lector. Por tal motivo, se aporta una breve introducción al marco conceptual y temporal del estudio y se presentan los objetivos, así como una breve explicación sobre la estructura y la línea temática que dirige la totalidad del trabajo.

El estado de la cuestión conforma el segundo capítulo del análisis. Esta sección pretende ofrecer información al lector sobre los autores y académicos más influyentes en el ámbito de estudio. A continuación, se aborda la teoría de las Relaciones Internacionales que constituye el marco teórico de este trabajo. Dado que el tema global del análisis es la diplomacia cultural, se ha optado por un análisis desde la teoría institucionalista neoliberal de Joseph Nye y su teoría del *soft power*, que se explicará más adelante. Además, en este capítulo se abordan conceptos concretos fundamentales para la comprensión del trabajo.

El cuerpo central del trabajo o análisis constituye el cuarto capítulo. Se trata de una sección extensa en la que se analizan todos los factores que favorecieron e influyeron en la organización de la Bienales Hispanoamericanas de Arte: los cambios políticos que tuvieron lugar en España entre 1931 y 1939, las corrientes artísticas más destacadas antes y durante la dictadura, la realidad intelectual española durante la Guerra Civil y la Posguerra, la instauración del régimen de Franco, las líneas de política exterior más influyentes y, por supuesto, la política artística durante el franquismo.

Para facilitar la comprensión del análisis, el capítulo se ha dividido cronológicamente. En primer lugar, se aborda la situación política y artística en España durante la década de los cuarenta y, más adelante, se analizan estos mismos elementos en la década siguiente. El análisis de los elementos previamente mencionados culmina con el análisis de las Bienales Hispanoamericanas de Arte en el contexto de la política de la Hispanidad.

En el quinto capítulo se pueden consultar las conclusiones extraídas del análisis. ¿Qué significó la organización de las Bienales Hispanoamericanas de Arte en el contexto de la dictadura? ¿Qué efecto real tuvo en la política exterior del régimen hacia América Latina? ¿Qué grado de propaganda entrañaban las Bienales? ¿Generaron una opinión pública favorable hacia España o, por el contrario, pusieron de manifiesto las carencias de la España de la época? ¿Por qué motivo no se celebraron más ediciones? Estas son algunas de las preguntas que ha suscitado el análisis del tema y que han definido las conclusiones del trabajo.

Por último, se incorpora una bibliografía pertinente en la que se incluyen todas las obras que han resultado útiles en el proceso de elaboración del presente trabajo y en la que, además, el lector que desee conocer más sobre cuestiones de diplomacia cultural, sobre la política exterior del régimen de Franco o sobre el panorama artístico español de la época puede encontrar información de su interés.

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

En la actualidad, es posible conseguir información fiel y objetiva sobre la situación del arte, de la política y, como síntesis de ambos ámbitos, de la diplomacia cultural durante la época de Franco. Esto se debe a un incremento de las publicaciones, ya sean artículos de revistas especializadas, catálogos de exposiciones, libros, estudios generales o monografías de artistas. No obstante, cabe señalar que la literatura existente sobre diplomacia cultural y arte en esta época aparece redactada, en su mayoría, desde la perspectiva de la Historia del Arte. Sin perjuicio de lo anterior, este trabajo enfoca el tema de la diplomacia cultural durante el franquismo desde la perspectiva de las Relaciones Internacionales; no obstante, es necesario resaltar que toda la bibliografía que estudia el tema en el contexto de la Historia del arte ha resultado de gran utilidad.

Uno de los grandes autores sobre la cuestión de la acción cultural hacia el exterior durante el régimen franquista es Miguel Cabañas Bravo. Cabañas Bravo desarrolló su tesis, *La primera Bienal Hispanoamericana de Arte: arte, política y polémica en un certamen internacional de los años cincuenta* (1991), sobre la utilización de las artes visuales como herramienta de política exterior durante el régimen de Franco, concretamente, en la I Bienal Hispanoamericana de Arte.

Según el autor, el origen de la Bienal se encuentra en la convergencia de intereses políticos en la región hispanoamericana y de ciertas aspiraciones artísticas. En su extensa obra, Cabañas Bravo analiza minuciosamente la finalidad y la importancia política de la primera Bienal y, en menor medida, de las sucesivas, aunque el estudio, como ya se ha mencionado, está más enfocado en la variante artística del certamen. Con tal objetivo, Cabañas Bravo investiga sobre los artistas que aceptaron participar en el certamen y sobre las obras que presentaron, así como sobre los rechazos de algunos artistas latinoamericanos y españoles, especialmente de aquellos que se encontraban en el exilio. Asimismo, el autor explica detalladamente la organización del encuentro, la polémica que suscitó y la repercusión social del certamen.

Es necesario resaltar otros elementos de la investigación llevada a cabo por Miguel Cabañas Bravo, como son la comparación que hace el autor entre la Bienal Hispanoamericana y la de Venecia o la de São Paulo y, sobre todo, el análisis relativo a la importancia del Instituto de Cultura Hispánica y otros organismos en el proceso de creación y desarrollo de la Bienal. Asimismo, el autor dedica especial atención a la opinión de los tres artistas españoles más reconocidos internacionalmente en lo relativo a la celebración del certamen. Por un lado, el apoyo rotundo manifestado por Salvador Dalí; por otro, el rechazo radical de Picasso y, finalmente, la neutralidad de Joan Miró.

En su obra *Política artística del franquismo: el hito de la Bienal Hispanoamericana de Arte* (1996), Cabañas Bravo afirma reiteradamente que la primera Bienal Hispanoamericana de Arte fue «el suceso artístico español más trascendental del siglo XX» (p. 25) por marcar el inicio de la participación del arte español contemporáneo en el extranjero: tras años de censura y academicismo, la

Bienal Hispanoamericana de Arte inició un proceso de alineación con el panorama artístico internacional. Sin embargo, tal y como se expondrá más adelante, si bien la Bienal Hispanoamericana de Arte es el gran reflejo de la renovación artística española, no se pueden olvidar otras exposiciones, como la *Exposición de Arte Contemporáneo Español* en Buenos Aires, en 1947, y la de El Cairo en 1950.

Aunque posiblemente Miguel Cabañas Bravo sea el autor que más páginas haya dedicado al estudio de la Bienal Hispanoamericana de Arte, es necesario mencionar los trabajos de otros estudiosos que, de forma tal vez menos exhaustiva, han analizado algunos aspectos de este certamen.

Por su parte, Julián Díaz Sánchez dedica extensa literatura al análisis de la adopción del Informalismo como arte oficial del estado en los años de la dictadura. Este hecho tuvo lugar en el marco del proceso aperturista del régimen, que favoreció un proceso de reciclaje de su imagen en el exterior. A partir de un análisis de la política, de la crítica del arte, así como de la Historia del Arte, Díaz Sánchez explora las razones por las que el Informalismo, corriente artística legitimada en la Bienal Hispanoamericana de Arte, se consideró un movimiento artístico esencial y, además, una síntesis de las tradiciones artísticas españolas.

En tal sentido, cabe destacar su obra *La idea del arte abstracto en la España de Franco* (2013), un estudio publicado a partir de algunos capítulos de su tesis doctoral *La oficialización de la vanguardia artística en la posguerra española. (El informalismo en la crítica de arte y grandes relatos)* (1997).

Lorenzo Delgado Gómez-Escalonilla también trata el tema de la diplomacia cultural hacia América Latina durante el régimen de Franco. Si bien Cabañas Bravo lleva a cabo un análisis más detallado y exhaustivo sobre la Bienal Hispanoamericana de Arte, Delgado estudia la diplomacia cultural franquista hacia esta región del globo en líneas más generales. El autor enmarca su obra en el contexto de aislamiento internacional de España y el gran apoyo que encontró en la región hispanoamericana en aquellos años de retraimiento: el progresivo acercamiento español a sus antiguas posesiones ultramarinas y los llamamientos a la consolidación de una comunidad hispanoamericana con el objetivo de conseguir autonomía nacional e internacional. Delgado defiende que, en este contexto, el régimen de Franco recurrió incansablemente

a la utilización de la cultura como puente entre ambas regiones y como herramienta diplomática y política.

Si bien la tesis de Cabañas Bravo hace especial hincapié en la organización y en el resultado de la I Bienal Hispanoamericana de Arte, Delgado enfoca su trabajo desde la perspectiva política, analizando con todo detalle la situación política, tanto nacional como internacional, del régimen entre el final de la Guerra Civil y la primera mitad de los años cincuenta. Aunque no sean especialmente minuciosas las referencias de Lorenzo Delgado a la Bienal Hispanoamericana de Arte, el trabajo de este autor sirve de marco, político y cultural, para el desarrollo del certamen. En tal sentido, señalar las siguientes obras: *Acción cultural y política exterior: la configuración de la diplomacia cultural durante el régimen franquista: (1936-1945)* (1992) y *Diplomacia franquista y política cultural hacia Iberoamérica: 1939-1953* (1988).

Aunque Miguel Cabañas Bravo, Lorenzo Delgado Gómez-Escalonilla y Julián Díaz Sánchez son los tres autores principales que han dedicado su carrera al estudio del arte en la diplomacia cultural durante el régimen de Franco, cada uno desde una perspectiva propia, también cabe resaltar el trabajo realizado por Alicia Fuentes Vega. En este caso, la autora enfoca el tema desde la perspectiva del arte, argumentando y explicando por qué y cómo el arte informalista pasó a ser una herramienta de diplomacia cultural para el régimen.

La autora se remite al argumento de «lo español», que se explicará más adelante, para justificar la utilización del arte abstracto como un apoyo a la política exterior del régimen. No obstante, Fuentes Vega no dedica especial atención a la Bienal Hispanoamericana de Arte; de hecho, la autora afirma que el apadrinamiento del arte informalista por parte del régimen comienza antes, concretamente en 1947 con la *Exposición de Arte Contemporáneo Español* en Buenos Aires.

Por último, en relación con los estudios de la diplomacia cultural desarrollada por el régimen de Franco, cabe señalar la labor de Ángel Llorente Hernández. En su obra *Arte e Ideología en el franquismo (1936-1951)* (1995) estudia con rigor y precisión la teoría y la ideología del arte tras la Guerra Civil, así como la relación entre arte y política, que se puso de manifiesto a través de las aportaciones teóricas de ideólogos, de la legislación, de la crítica del arte, etc. En suma, Llorente analiza todas

y cada una de estas aportaciones y proporciona copiosa información sobre teoría y retórica del arte durante el Franquismo.

Aunque este trabajo pretende abordar la cuestión del arte en los programas de diplomacia cultural en la España de Franco desde el punto de vista de las Relaciones Internacionales, el trabajo de los autores previamente mencionados, así como los artículos y la información disponible en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, han sido fundamentales para su elaboración.

3. MARCO TEÓRICO

*3.1. TEORÍAS DEL *SOFT POWER* EN LAS RELACIONES INTERNACIONALES*

Resulta innegable que el realismo ha sido la tradición dominante y más influyente en la disciplina de las Relaciones Internacionales. La teoría realista ha experimentado diversos y extensos periodos de hegemonía en la historia de las relaciones internacionales, siempre tratando de imponerse sobre las teorías liberales. No obstante, en las últimas décadas, el estudio teórico de las Relaciones Internacionales se ha extendido considerablemente, lo que ha propiciado la aparición de diversas teorías en este campo más allá del realismo y el liberalismo tradicionales (Salomón, 2002, p. 2).

En la actualidad, existen tres tendencias principales en lo relativo a la teorización de las Relaciones Internacionales. La primera es la tendencia positivista, que incluye las hipótesis neorrealistas y neoliberales o institucionalistas. Asimismo, en la segunda mitad del siglo XX, surgieron los enfoques post-positivistas, que engloban teorías como los postmodernismos o la teoría crítica de las Relaciones Internacionales. Por último, una tercera tendencia trata de conseguir la síntesis entre los enfoques anteriores, especialmente desde la teoría constructivista. Si bien estas son las grandes ramas de la teoría de las Relaciones Internacionales, a los efectos de este trabajo resulta interesante centrarse en la teoría neoliberal o institucionalismo neoliberal (Molina, 2010, p. 53).

Esta teoría, desarrollada especialmente a partir de los años ochenta por Robert Keohane y Joseph Nye, defiende el papel fundamental de las instituciones internacionales en el contexto de las relaciones internacionales. Si bien reafirman la preponderancia de los estados en el sistema internacional, los institucionalistas

neoliberales consideran que la cooperación mediante actores transnacionales, que incluyen desde acuerdos internacionales hasta organizaciones de carácter internacional, es el elemento clave para el mantenimiento de la estabilidad internacional y para la consecución de los intereses estatales. No obstante, la perspectiva institucionalista neoliberal, o la cooperación entre estados, sólo es aplicable si se dan una serie de condiciones, entre ellas, y posiblemente la más importante, la condición de que los estados deben tener una serie de intereses mutuos; es decir, deben obtener beneficios a partir del proceso de cooperación. (Keohane, 1993, p. 16).

El estudio de la diplomacia cultural tiene especial interés en el contexto de la teoría institucionalista o neoliberal, y concretamente en el marco de la teoría de Joseph Nye, quien defiende que el mundo no funciona únicamente a través del uso de la fuerza, sino mediante una compleja red de intereses e interacciones que promueven la cooperación y la negociación entre estados como medio para conseguir la estabilidad y la seguridad.

El antecedente más claro para entender lo que hoy en día es la diplomacia cultural es la teoría del *soft power* del autor previamente mencionado. En su obra *Bound to Lead: The Changing Nature of American Power* (1990) y posteriormente en *Soft Power: The Means to Success in World Politics* (2004), Nye definió el *soft power* como «la habilidad para conseguir lo que uno pretende por medio de la seducción y no por medio de la coerción o el pago [...], empleando el carácter atractivo que tienen la cultura, la política y los ideales políticos de un país» (2004, p. 1-32). Esta teoría rompe con la tradición realista en la que el poder militar y el poder económico son la base única de la estabilidad y la seguridad internacionales, y señala la importancia del elemento cultural, muchas veces ignorado, en el desarrollo de las relaciones internacionales.

3.1. DIPLOMACIA CULTURAL

Dada la creciente importancia de los actores no estatales en las últimas décadas y la relevancia cada vez mayor del *soft power* como elemento fundamental en las relaciones internacionales (Nye, 1990), la diplomacia, competencia tradicionalmente exclusiva de los gobiernos de los estados, se ha visto afectada por la aparición de nuevas

modalidades diplomáticas que se ajustan a la naturaleza del escenario internacional actual, tales como diplomacia pública, diplomacia cultural o diplomacia económica (Pigman, 2010, p. 107-109).

En general, la diplomacia se ha entendido como el conjunto de negociaciones directas entre organismos oficiales de los estados, que persiguen objetivos e intereses de carácter político, económico u otra índole. En la actualidad, limitar el concepto de diplomacia a la definición tradicional previamente expuesta resulta un error, ya que el peso que han adquirido las modalidades de diplomacia alternativas, como la diplomacia cultural, es notable. Aunque los pilares fundamentales de las relaciones internacionales continúan siendo los aspectos económicos y militares, a lo largo del siglo XX, la cultura ha adquirido un papel fundamental en las relaciones entre países y, por ello, se ha incluido en la estructura de la política exterior de los estados (Gómez-Escalonilla, 1992, p. 2).

En las últimas décadas, se ha investigado abundantemente sobre la diplomacia cultural, por lo que hoy en día existen visiones muy diversas en lo que respecta a esta vía diplomática, habiendo así tantas definiciones como autores. Una de las percepciones más extendidas de la diplomacia cultural y que estuvo vigente a lo largo de gran parte del siglo XX es aquella que relaciona directamente este tipo de diplomacia con la propaganda política exterior. Frederick Barghoorn, en 1960, la definió como «*manipulation of cultural materials and personnel for propaganda purposes*»¹. Esta teoría se originó en el contexto de la Guerra Fría, cuando los dos bloques en los que estaba dividido el mundo se servían de elementos culturales propios para manipular y condicionar la opinión pública a nivel internacional. No obstante, en la actualidad, aunque el término continúa siendo foco de controversia, reducir la amplitud de la diplomacia cultural a un mero eufemismo de la propaganda resulta desacertado.

La confusión entre diplomacia cultural y propaganda resulta de la diferencia entre esta modalidad de diplomacia y la diplomacia tradicional. A diferencia de la segunda, la diplomacia cultural no responde a la comunicación o al conjunto de relaciones y negociaciones que se da directamente de estado a estado, sino a la comunicación entre

¹ Frederick Barghoorn, experto en diplomacia cultural, fue profesor en la Universidad de Yale y autor de *The Soviet Cultural Offensive: The Role of Cultural Diplomacy in Soviet Policy*, obra en la que analiza cómo el régimen soviético empleó el Ballet Bolshoi como una herramienta de política exterior.

el gobierno de un estado, con la participación de otros actores, y la población de un país extranjero (Sadikki, 2009, p. 108-110).

Esta definición puede resultar incompleta o poco precisa, lo que podría afectar a la comprensión del trabajo; por tal motivo, considero necesario aportar más información relativa a la diplomacia cultural. Según Sandra Montoya, la diplomacia cultural puede entenderse de la siguiente manera:

«un complejo conjunto de operaciones, actividades, programas e iniciativas orquestadas por el Estado con ayuda de diversos actores para fines de la política exterior; incluyen las múltiples expresiones culturales en sus manifestaciones locales y nacionales y diversos momentos históricos, con el propósito de tejer relaciones entre los países, construir y consolidar nexos con el mundo, intercambio de ideas, información, valores, sistemas, tradiciones y creencias, y fomentar el entendimiento mutuo entre los actores». (Montoya, 2012, p. 166-167)

Tal y como se ha mencionado anteriormente, no existe una definición única de diplomacia cultural; sin embargo, se ha escogido la definición previamente citada ya que integra con claridad el objetivo fundamental de este tipo de diplomacia: apoyar la política exterior de un estado. A través de la diplomacia cultural, los estados pretenden proyectar al exterior una imagen positiva de sí mismos para obtener una opinión pública favorable que facilite la consecución de objetivos políticos más concretos.

La diplomacia cultural puede llevarse a cabo de diferentes maneras, desde iniciativas emprendidas por centros educativos o intercambios de estudiantes, hasta programas de fomento de la lengua nacional. Esta variedad de modalidades se debe al número ingente de elementos que abarca la palabra cultura. La UNESCO, en la Declaración Universal sobre la Diversidad Cultural de 2011, considera que:

«la cultura tiene que ser entendida como el conjunto de características espirituales, materiales, intelectuales y emocionales propias de una sociedad o grupo social y que abarca, además del arte y la literatura, los estilos de vida, las formas de convivencia, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias». (Declaración Universal sobre la Diversidad Cultural, 2011)²

² Texto completo disponible en: <http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001271/127162s.pdf>, última consulta: 8/4/2015

Cada uno de los elementos previamente mencionados es objeto de diplomacia cultural. No obstante, dada la inmensidad del concepto de cultura y la extensión limitada de este trabajo, ha sido necesario seleccionar un elemento concreto de todos los incluidos en la definición de la UNESCO, por lo que, de ahora en adelante, el arte como herramienta de la diplomacia cultural será el eje vertebrador de este proyecto.

En el contexto del arte, existen diversas herramientas de diplomacia cultural; no obstante, es necesario dedicar especial atención a las bienales de arte, ya que la participación de España en este tipo de exposiciones a lo largo del siglo XX ha tenido un papel fundamental en la diplomacia cultural española. Tal y como se analizará más adelante, las bienales de arte pueden suscitar grandes polémicas y, por ser un reflejo del valor cultural de un estado, pueden repercutir en la opinión pública y, en cierta medida, en la posición internacional de un estado. En este tipo de encuentros internacionales de arte, los países participantes exhiben las obras de los artistas contemporáneos más reconocidos y representativos del panorama artístico nacional. Como se puede intuir por la etimología de la palabra «bienal», la característica más significativa de este tipo de eventos es su periodicidad de dos años; no obstante, dado que la celebración de las bienales depende de factores externos de tipo político y económico, no siempre es posible una celebración periódica. La primera bienal de arte, celebrada en Venecia, data de 1895; sin embargo, en la actualidad existen entre cien y doscientas bienales de arte que se celebran periódicamente en prácticamente todos los rincones del mundo (Filipovic y Ovstebo, 2010, p. 13-14).

3.1.1. Los orígenes de la diplomacia cultural en España

Aunque se puede afirmar que la diplomacia cultural, tal y como se percibe hoy en día, es un fenómeno propio del siglo XXI, sus orígenes se remontan a las últimas décadas del siglo XIX. En aquel momento, algunas de las potencias industrializadas entendieron la cultura como una herramienta de dominación indirecta aplicable a las colonias. Francia fue el primer país que tomó conciencia de la importancia de la cultura en el marco de su política exterior y de las relaciones internacionales; por ello, ya en 1900, creó el *Bureau des Écoles Françaises et des Ouvres Françaises à l'étranger*, un organismo diseñado para incentivar el intercambio de estudiantes y profesores, así como para promover la enseñanza del idioma en los territorios de ultramar (Martin y Chaubet, 2011, p. 113).

Si bien el país pionero en materia de diplomacia cultural fue Francia, otros países, como Alemania, Italia y, en menor medida, Reino Unido, comenzaron a dedicar un espacio propio a la cultura en sus programas de política exterior. A principios del siglo XX, los países mencionados iniciaron la integración de diversos organismos dedicados a la cultura en sus cuerpos diplomáticos.

Cabe señalar que, aunque la creciente preocupación por los factores culturales supone un elemento positivo en la evolución de las relaciones internacionales, en sus orígenes, la integración de la cultura en la política exterior de los estados respondía, en gran medida, a fines propagandísticos. No será hasta el periodo de entreguerras cuando la «exportación cultural» comience a alejarse, aunque modestamente, de la mera propaganda. Al término de la Gran Guerra, la propaganda cuenta con una imagen negativa indiscutible y los estados que habían comenzado sus andaduras en el ámbito de la diplomacia cultural deciden reinventar los organismos culturales que habían desarrollado hasta el momento, como la *Alliance Française* (1883), y crear algunos nuevos. En tal sentido, se crearon la Fundación *Alexander von Humboldt* (1925), la *Deutsch Akademie*³ (1925) o el *British Council* (1934), cuyo objetivo primordial, más alejado de la propaganda política, será la protección y la promoción de la identidad cultural y lingüística de estos países. La utilización de los elementos culturales como instrumento de política exterior en el siglo XX no se limitó a estados europeos. Otros países, como Estados Unidos o la Unión Soviética, también emplearon la cultura como una herramienta de política exterior durante esta etapa, aunque, como se ha mencionado anteriormente, en ese caso, aún era sinónimo de propaganda política directa (Saddikki, 2009, 110-114).

Estos primeros ejemplos de diplomacia cultural surgen como un medio que permite a los estados afirmar su presencia en el mundo, facilitar sus intereses económicos, salvaguardar su integridad y, por último, expandir su cultura y lengua más allá de sus fronteras. La introducción de la diplomacia cultural en España es relativamente tardía en comparación con los países previamente mencionados, posiblemente por la pérdida de sus colonias a finales del siglo XIX, así como por la precaria situación cultural española en ese periodo. Los primeros atisbos de diplomacia cultural en España aparecieron a comienzos del siglo XX, en línea con la apertura y

³ Antecesor del *Goethe-Institut*, creado en 1951.

modernización progresiva que experimentaba el país. El primer ejemplo de diplomacia cultural española fue la creación de la Junta de Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas en 1909, cuyo objetivo era la promoción y apertura del sistema educativo español (Delgado, 1992, p.27).

Este proceso de expansión de la cultura española se desarrolla tímidamente hasta la instauración de la II República, periodo en el que la producción intelectual española crece a un ritmo vertiginoso y España se convierte en un foco de cultura a escala internacional. Tal renovación cultural, que comienza en la década anterior, no pasó desapercibida ante los ojos del nuevo gobierno, que la empleó como pilar fundamental en su acción exterior. Salvador de Madariaga, ministro y diplomático durante los años de la República, era claro al respecto:

«La cultura da a España en el mundo un rango de potencia de primer orden, si no de gran potencia. Todo lo que contribuya a afirmar esta cultura, tanto en sus valores históricos como en sus realidades y esperanzas contemporáneas, tiene, pues, que ser objeto de primordial atención desde el punto de vista de nuestra política exterior».
(Madariaga, 1974, p. 608)

4. LAS BIENALES HISPANOAMERICANAS DE ARTE EN EL CONTEXTO DE LA POLÍTICA DE LA HISPANIDAD

En este capítulo se llevará a cabo un análisis sobre la utilización del arte como herramienta de política exterior hacia América Latina y Estados Unidos durante el régimen de Franco. Con tal objetivo, se aportará información sobre la actividad artística en España, los artistas más representativos de la época y las corrientes más destacadas, así como información sobre la situación política, tanto a nivel doméstico, como a nivel internacional, y sobre los intereses políticos que guiaron la política exterior del régimen franquista. Asimismo, se aportará una breve introducción sobre el panorama artístico español antes de la llegada al poder de Franco, lo que considero será de gran ayuda para situar al lector. El análisis de estos elementos es esencial, no solo para la correcta comprensión del trabajo y de las conclusiones que se expondrán más adelante, sino para que el lector sea capaz de comprender cómo y por qué el arte puede ser una herramienta de gran valor en el ámbito de la política exterior.

4.1. DE LA DICTADURA DE PRIMO DE RIVERA A LA GUERRA CIVIL

El cambio de siglo trajo consigo la transformación del panorama artístico español: la búsqueda de un nuevo lenguaje que superase la tradición cultural y lo generalmente aceptado. Se podría afirmar que la producción no solo artística, sino intelectual en general, de los años veinte y treinta fue el resultado de un cansancio generado por el arte rutinario característico de los artistas académicos y regionalistas. Así, en la segunda década del siglo XX, fueron llegando a España nuevas corrientes artísticas que se venían desarrollando desde hacía algún tiempo en otros países europeos, como el surrealismo, el expresionismo o el cubismo, de la mano de artistas motivados por las ansias de apertura y novedad (Bozal, 1995, p. 119-121).

Este deseo de creación y renovación cobra sentido al analizar la situación política de España en esta década, protagonizada por el mandato de Primo de Rivera y por el uso recurrente de la tradición, del academicismo y del regionalismo como recurso demagógico y retórico. Tal y como expresaron más adelante algunos artistas en el *Manifiesto dirigido a la opinión y los poderes públicos* (1931) «el procedimiento seguido por los representantes oficiales del arte en el régimen [de Primo de Rivera] valió, con la organización absurda de toda manifestación artística nacional, para crear un arte oficial viejo, caduco y representativo de la España muerta»⁴. El régimen de Primo de Rivera perduró hasta 1930, por lo que no fue hasta los años de la República cuando el vanguardismo artístico cobró coherencia y se consolidó en España, en línea con los objetivos perseguidos y expuestos por los artistas en el Manifiesto previamente mencionado:

«Queremos que el hundimiento de un régimen político confeccionado con la opresión y la arbitrariedad traiga consigo, como consecuencia, renovación en todas las manifestaciones sociales que, como la artística, han estado sujetas a un régimen opuesto a toda idea que significase un cambio en las viejas costumbres. [...] Lucharemos contra todo lo que signifique arbitrariedad y daremos, en la medida que nos permiten nuestras fuerzas, un sentido amplio y renovador a la vida artística nacional [...] para garantizar el libre ejercicio de nuestra actividad». (Agrupación Gremial de Artistas Plásticos, 1931)

⁴ Fragmento del Manifiesto publicado el 29 de abril de 1931 (quince días después de la proclamación de la República) en la publicación *La Tierra*. A través de estas líneas, la Agrupación Gremial de Artistas Plásticos reclamaba una serie de medidas que revocase la precariedad de las instituciones artísticas.

En 1931, la proclamación de la II República transfiguró todas las esferas de la vida española, incluida, sin duda, la cultural. Durante esta etapa, la producción intelectual se vio considerablemente incrementada y, además, tuvo lugar un proceso de renovación y de internacionalización del panorama artístico español. Así, en la década de los treinta, España se convirtió definitivamente en la España de los *ismos*⁵.

De todas las corrientes que habían comenzado a desarrollarse en la década anterior, en los años de la República se impusieron dos tendencias: por un lado, el realismo y por otro, el surrealismo, de la mano de artistas como Carlos Maside (1897-1958), Julián de Tellaeche (1884-1957), Arturo Souto Feijoo (1902-1964) u Horacio Ferrer (1894-1939), entre los realistas, y Salvador Dalí (1904-1989), Joan Miró (1893-1983), Benjamín Palencia (1894-1980) o Enrique Climent (1897-1980), entre los que profundizaron en las tendencias surrealistas (Pérez Rojas, 2003, p. 923-928).



Imagen 1. *Arlequín*, de Salvador Dalí. Óleo sobre lienzo, 1926. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.



Imagen 2. *Composición*, de Benjamín Palencia. Óleo y arena sobre lienzo, 1933. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

Sin embargo, en el año 1936 comenzó un cambio del panorama artístico español que perduró a lo largo de las siguientes décadas. Si bien la Guerra Civil no supuso el cese de la producción artística, sin duda significó un cambio notable en el ámbito

⁵ El término *ismos* se refiere al conjunto de las corrientes artísticas de vanguardia que se impusieron en España, y en Europa, desde principios del siglo XX: expresionismo, cubismo, fauvismo, surrealismo, dadaísmo, futurismo, etc. En España se utiliza la denominación *ismos* para designar al conjunto ya que el nombre de todas las tendencias incluyen tal sufijo.

cultural y, por tanto, en el artístico. Las artes, y los artistas, se politizaron y adoptaron un cariz beligerante en defensa de sus tendencias ideológicas. Por un lado, en el bando nacional, se forjó una corriente artística entendida como la traducción pictórica del discurso falangista. Por otro, considerablemente más copiosa, la actividad artística del bando republicano se encauzó a través de numerosas instituciones y organizaciones⁶, siempre con el objetivo de exaltar el espíritu de la lucha (Bozal, 1995, p. 148-151).

A pesar de que la Guerra Civil fue un conflicto entre españoles, la contienda adquirió una importante presencia a nivel internacional, dado que ambos bandos, desde el primer momento, buscaron apoyo en el exterior, unos pidiendo ayuda a los regímenes fascistas europeos y, los otros, a sistemas democráticos como el francés, que se volvería asilo político de los liberales e intelectuales españoles (Espadas Burgos, 1988, p.40-42).



Imagen 3. *Ha entrado la España de Franco*, de Salinas. Cartel, 1936-1939. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid



Imagen 4. *El Generalísimo*, de Pedrero, UGT. Cartel, 1936-1939. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

Los carteles, las hojas ilustradas o las revistas satíricas no fueron las únicas herramientas de propaganda que se emplearon durante este periodo. Del lado del bando republicano, cabe destacar el importante papel de las exposiciones, que fueron muy numerosas, tanto dentro del territorio español como fuera de la Península. Aunque la *Exposition International des Arts et Techniques dans la Vie Moderne* de 1937 en París no fue la única, sin duda fue la más significativa. En el Pabellón Español se pudieron observar algunas de las obras más notables de este periodo, que mostraban los horrores de la guerra. En tal sentido, es necesario hacer referencia al *Guernica* que, encargado

⁶ Estas organizaciones, en general dependientes de partidos políticos o sindicatos, respondían a labores de concienciación política a través de actividades culturales, como exposiciones o charlas. Las Milicias de la Cultura y la Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura fueron algunas de las organizaciones más relevantes.

directamente por el gobierno republicano a Picasso, es la obra más representativa de dicha exposición. Además, tales obras, cargadas de contenido político-cultural, permitían identificar las corrientes artísticas españolas del momento (Bozal, 1995, p. 153-154).

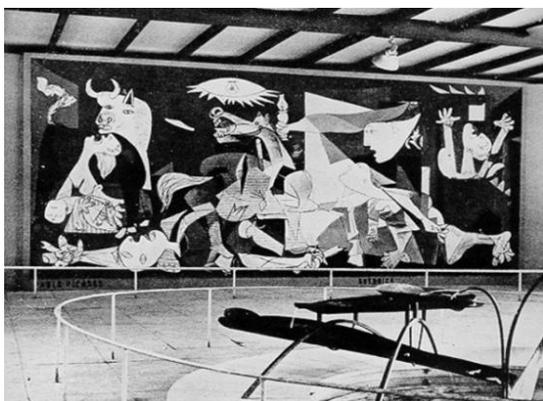


Imagen 5. *Guernica*, de Pablo Picasso en el Pabellón Español de la Exposición de París de 1937. En la actualidad, el mural se encuentra en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid



Imagen 6. *Madrid 1937 (Aviones negros)*, de Horacio Ferrer. Óleo sobre lienzo, 1937. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid

La participación de los países europeos en la guerra que estaba teniendo lugar en España fue notable desde los albores del conflicto; no obstante, cabe señalar, además del respaldo material, el apoyo moral que Italia y Alemania ofrecieron al bando nacional, especialmente al final de la guerra, con el reconocimiento oficial del régimen de Franco. Este respaldo moral e ideológico resultó determinante a la hora de definir las líneas de acción de la política exterior franquista durante los primeros años del régimen.

El gran cambio que comenzó en 1936 no cesó con el fin de la Guerra Civil. El desenlace del conflicto transformó todos los ámbitos de la vida española, más allá de los aspectos políticos o ideológicos. Es necesario señalar el profundo impacto que experimentó la cultura a partir de la instauración del régimen franquista. Por un lado, numerosos intelectuales y artistas tuvieron que exiliarse (muchos otros fallecieron durante la contienda) y, por otro, en España comenzó a promocionarse un arte y una cultura inspirados en los modelos alemán e italiano, todos ellos basados en la exaltación de un «pasado glorioso» (en el caso español, la época de los Reyes Católicos y de los primeros monarcas de la dinastía de los Austrias) (Bozal, 1995, p. 159).

En definitiva, los años inmediatamente posteriores al fin de la Guerra Civil se caracterizaron por una vuelta a los valores tradicionales de los que los artistas españoles habían querido huir desde los años veinte.

4.2. ARTE Y POLÍTICA EXTERIOR DURANTE EL FRANQUISMO

4.2.1. *El régimen de Franco en el escenario internacional: los años cuarenta*

El término de la Guerra Civil fue, sin lugar a dudas, un hecho de gran impacto internacional. Inmediatamente después de la victoria definitiva del bando sublevado, el nuevo gobierno recibió el reconocimiento de las potencias europeas, con especial fervor por parte de Alemania e Italia. En los primeros meses de 1939, Francia e Inglaterra, estados tradicionalmente simpatizantes con el bando republicano durante la Guerra Civil, reconocieron oficialmente el nuevo régimen español. Estos primeros momentos del régimen se caracterizaron por la búsqueda de apoyo, respaldo y buenas relaciones con los países vecinos. En el caso de Francia, el reconocimiento del nuevo gobierno fue de la mano de una serie de condiciones, entre ellas la retirada de las tropas alemanas e italianas, un compromiso de neutralidad en caso de un conflicto internacional futuro y la colaboración entre ambos países en el norte de África. Asimismo, durante este primer año del régimen, se buscó reforzar las relaciones entre Italia y España. La publicación en Italia de los discursos de Franco o la inauguración del Instituto Italiano de Cultura en Madrid son algunos de los numerosos ejemplos de esa creciente amistad entre las dos penínsulas (Espadas Burgos, 1988, p. 80-86). No obstante, las crecientes tensiones a escala internacional ya dejaban entrever la inmediatez de un conflicto a gran escala, que, con la invasión alemana de Polonia, se desató en septiembre de ese mismo año.

Ante el estallido de la Segunda Guerra Mundial, España podía adoptar dos posturas radicalmente opuestas. Por un lado, la neutralidad exigida por Francia en el momento del reconocimiento oficial del régimen o, por otro, adoptar una actitud beligerante en favor de aquellos estados que, meses atrás, habían apoyado al bando sublevado durante los años de la Guerra Civil (Maza, 2002, p. 60).

Tanto Franco como los altos cargos de aquellos primeros años de la dictadura eran partidarios de la entrada española en la guerra; no obstante, dada la precaria situación de España entonces, que se hallaba sumida en plena posguerra, la actitud de los

mandatarios fue de precaución y prudencia. Entre 1941 y 1943 tuvieron lugar numerosas conversaciones entre las potencias del Eje y España, con el objetivo de llegar a algún acuerdo lo suficientemente atractivo para las partes que determinase la participación española en el conflicto. La imposibilidad de conseguir tal acuerdo, sumado a los problemas políticos y económicos que acaecían en España, así como al desarrollo de los acontecimientos bélicos, poco optimista para las potencias fascistas, provocó que la actitud de no intervención se orientase definitivamente hacia la neutralidad (Tusell, 1989, p. 66-72).

El 1 de octubre de 1943 España asumió oficialmente la neutralidad. De hecho, podría decirse que se trataba de una neutralidad relativamente activa, ya que el régimen de Franco comenzaba a orientarse hacia las potencias aliadas, presumibles vencedoras de la guerra. Desde los primeros años de la Segunda Guerra Mundial se había ido diseñando una nueva organización internacional que se constituiría al término de la guerra, en sustitución de la anterior y débil Sociedad de Naciones. En 1945 nacían las Naciones Unidas, como organización internacional encargada del mantenimiento de la paz y de la seguridad internacionales futuras (Espadas Burgos, 1988, p. 157).

Pese a los esfuerzos del régimen de Franco por transmitir una imagen de modernidad, de consonancia con los principios fundamentales de la nueva estructura internacional y de «pseudodemocracia»⁷, las condiciones impuestas por los miembros potenciales de las Naciones Unidas, cuya estructura organizativa, funcionamiento y procedimiento de admisión habían sido definidos por los detractores y vencedores del fascismo, minaban las posibilidades y esperanzas de que España fuese aceptada como miembro en un futuro inmediato. Las palabras de Roosevelt, dirigidas al entonces embajador estadounidense en Madrid, Norman Armour, ponen de manifiesto las trabas a las que se enfrentaba España en lo relativo al acceso a la organización: «nuestra victoria contra Alemania supondrá el exterminio de la ideología nazi y de otras semejantes [...]. No hay lugar en las Naciones Unidas para un gobierno fundado en los principios fascistas». Esta opinión no solo la defendía el presidente de Estados Unidos,

⁷ Ante la previsible victoria de los aliados, Franco, si bien siempre desde una neutralidad relativa, comenzó a maquillar de democracia ciertos aspectos del régimen. Por ejemplo, en 1942 Franco, mediante la Ley Constitutiva de las Cortes, decide crear las Cortes Españolas, una institución definida por el régimen como el órgano superior de participación del pueblo. No obstante, cabe señalar que, si bien el objetivo de dicha institución era la elaboración de leyes, el poder legislativo estaba restringido al Jefe de Estado exclusivamente. Otro reflejo de este intento de apariencia democrática fue la elaboración y aprobación de leyes como el Fuero de los españoles o la Ley de Referéndum Nacional, ambas en 1945 (Giménez, M. A. (2012). *Vínculos de Historia*, núm. 1 p. 247-270).

de hecho, eran muchos los países que consideraban que no debía escucharse a aquellos «estados cuyos regímenes hayan sido establecidos con la ayuda de las fuerzas militares pertenecientes a países que han luchado contra las Naciones Unidas, en tanto que estos regímenes permanezcan en el poder», tal y como expresaría Luis Quintanilla, representante de México, en la primera sesión sobre disposiciones generales de la Carta en 1945 (Espadas Burgos, 1988, p. 160-166).

Si bien las citas previamente expuestas no incluyen referencias directas a España o al régimen franquista, la que se conoció como «cuestión española» fue objeto de largo debate entre los países signatarios de la Carta de las Naciones Unidas. Mientras que unos percibían la realidad española con cierto grado de indiferencia o neutralidad, los representantes de algunos de los estados miembros, tales como la Unión Soviética, México, Panamá o Polonia, exigían la imposición de sanciones inmediatas al régimen de Franco (Maza, 2002, p. 77-80). Finalmente, en diciembre de 1946, la Asamblea General emitía una condena internacional sobre el régimen español, así como la siguiente resolución:

«Que se excluya al Gobierno español de Franco como miembro de los organismos internacionales establecidos por las Naciones Unidas o que tengan nexos con ellas, y de la participación en conferencias u otras actividades que puedan ser emprendidas por las Naciones Unidas o por estos organismos, hasta que se instaure en España un Gobierno nuevo y aceptable [...] y que todos los miembros de las Naciones Unidas retiren inmediatamente a sus embajadores y ministros plenipotenciarios acreditados en Madrid». (Organización de las Naciones Unidas, 1946)⁸

Es necesario apuntar que, si bien la mayoría de estados defendían la condena internacional del régimen de Franco, seis estados, todos ellos latinoamericanos, se pronunciaron en contra de tal medida: Ecuador, El Salvador, República Dominicana, Argentina, Costa Rica y Perú (Espadas Burgos, 1988, p. 164-166).

En tal sentido, en los meses siguientes, España fue expulsada de la Unión Postal Internacional, de la Organización Internacional de Aviación Civil, así como de la Unión Internacional de Comunicaciones (Tusell, 1989, p. 123). Aunque la expulsión de las instituciones mencionadas refleja con claridad la marginación que sufría España a

⁸ Extracto de la Resolución 4 aprobada por el Consejo de Seguridad de las Naciones Unidas en 1946. Texto completo disponible en: [http://www.un.org/es/comun/docs/?symbol=S/RES/4%20\(1946\)](http://www.un.org/es/comun/docs/?symbol=S/RES/4%20(1946)). Última consulta: 8/3/2015

mediados de los años cuarenta, es necesario señalar la exclusión de España en el Plan Marshall, posiblemente el ejemplo más revelador de la situación de España en el contexto internacional y que, además, acarreó serias consecuencias socioeconómicas en los años inmediatamente posteriores.

Aunque el aislamiento de España en el contexto internacional, que se extendió a lo largo de la década de los años cuarenta, comenzó antes del final de la Segunda Mundial, a la luz de lo previamente expuesto queda claro que es a partir del ocaso de la contienda cuando se manifiesta de forma más obvia. En esta etapa de ostracismo, conocida también como autarquía, se acentuó la ya precaria situación económica del país, que aún arrastraba los costes de la Guerra Civil. (Maza, 2002, p. 76-79).

No obstante, no todos los estados condenaban el régimen de Franco. Al término de la Segunda Guerra Mundial, Argentina, concretamente el gobierno de Juan Domingo Perón, se erigió como fiel defensor del régimen, proporcionando ayuda económica y, en contra de la resolución de la Asamblea General, ignorando el bloqueo diplomático. La nueva relación de amistad entre ambos países derivó en una serie de acuerdos de ayuda económica que perduraron hasta la década de los años cincuenta. No obstante, es necesario señalar que el entendimiento y la cooperación entre Argentina y España, que comenzó en 1946, no solo es relevante desde la perspectiva económica (Espadas Burgos, 1989, p. 172-177). De hecho, la relación Franco-Perón, en el contexto de aislamiento y exclusión por parte de los países occidentales, sentó las bases de una línea de política exterior fundamental en la evolución del régimen franquista a partir de este momento: la política de la Hispanidad.

4.2.2. Política de la Hispanidad

A partir del desenlace de la Segunda Guerra Mundial América Latina se convirtió en el objetivo más evidente de la política exterior franquista. Creada con el objetivo de mejorar el entendimiento entre los países iberoamericanos, la Política de la Hispanidad se apoyaba en los vínculos existentes entre España y las antiguas colonias, unos vínculos espirituales basados, tal y como declaraba el régimen, en la cultura, la historia y, en definitiva, la sangre que une a ambas regiones. Ante la condena internacional al régimen franquista impuesta desde las Naciones Unidas, la dictadura buscaba en el continente americano el apoyo necesario que ayudase a revertir la hostilidad

generalizada hacia España. No obstante, es necesario señalar que lo que se pretendía conseguir con esta acción exterior no era únicamente la promoción y legitimación de España en la comunidad internacional (Delgado 1988, p. 111). A mediados de los años cuarenta, la economía española aún continuaba sumida en el caos de la posguerra, por lo que la política de la Hispanidad, si bien disfrazada de intercambio ideológico y cultural, revestía claros intereses económicos. Cabañas Bravo resume esta línea de política exterior 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». (Cabañas Bravo, 1996, p. 147)

La creciente importancia estratégica de esta región a lo largo de los años cuarenta, dada la debilidad de las relaciones entre España y los países europeos, condujo a la creación en 1945 de un organismo encargado en buena parte de la gestión de esta política: el Instituto de Cultura Hispánica (ICH). En el artículo 1 del Reglamento del ICH el objetivo del organismo se define, de forma aplastantemente retórica y pomposa, como el «mantenimiento de los vínculos espirituales entre todos los pueblos que compone la comunidad cultural de la Hispanidad». En definitiva, el ICH nació con el objetivo de cultivar una especie de creencia en unos valores espirituales y culturales comunes a todos los países iberoamericanos que facilitase, en cierta medida, el desarrollo de las acciones de política exterior en esa región (Fuentes, 2011, p. 29).

La importancia del Instituto de Cultura Hispánica en el contexto de este trabajo es notable, no solo por tratarse de un organismo dedicado exclusivamente a la diplomacia o acción cultural, sino también por ser el órgano gubernamental encargado de la organización de la Bienal Hispanoamericana de Arte, evento al que se dedicará especial atención más adelante.

4.2.2.1. Instituto de Cultura Hispánica

En 1940, el régimen de Franco ya había creado el Consejo de la Hispanidad, un organismo enfocado al desarrollo de las relaciones políticas y culturales entre España y los países de América Latina. El artículo 2 de la Ley de 2 de noviembre de ese mismo

año, por la que se creaba el Consejo de la Hispanidad, establecía que las competencias de este órgano dependiente y asesor del Ministerio de Asuntos Exteriores eran:

«todas aquellas actividades que tiendan a la unificación de la cultura, de los intereses económicos y de poder relacionados con el mundo hispánico [...] y la coordinación de todas las actividades de índole semejante a la suya existentes en los demás Ministerios y Entidades oficiales». (B.O.E., 7-XI-1940)⁹

Si bien el nombre del organismo incorpora la palabra cultura, el fin verdadero del Consejo de la Hispanidad, explícitamente (y sin reparos) definido por el régimen en el artículo 2, es la mejora de las relaciones económicas entre España y los países ubicados al otro lado del Atlántico. En línea con la política general del régimen durante los primeros años de la década de los cuarenta, las actividades desarrolladas por el Consejo se basaban en los valores de la tradición, la exaltación del pasado glorioso de España y la idea de catolicidad (Cabañas Bravo, 1996, p. 150).

Este elemento de tradición, de conservadurismo e, incluso, de atraso, añadido a la debilidad intrínseca del Consejo por haberse creado en la más profunda posguerra, a la falta de autonomía y, por último, a la mala imagen que había adquirido por las poco discretas pretensiones económicas del organismo, propiciaron en 1945 la creación de un nuevo órgano de diplomacia cultural hacia América Latina: el ya mencionado Instituto de Cultura Hispánica.

De acuerdo con el Reglamento orgánico aprobado en 1947, el ICH, a diferencia de su predecesor, contaba con personalidad jurídica propia y, en consecuencia, con «capacidad de obrar para todo cuanto sirva al mejor cumplimiento de sus fines». Asimismo, el Reglamento preveía la división del Instituto de Cultura Hispánica en cinco departamentos, cada uno enfocado a un ámbito concreto:

- Departamento de Estudios: dirigido a la formación de especialistas en materia de cuestiones de actualidad en el mundo hispánico
- Departamento de Información: encargado de la recopilación y difusión internacional de información sobre la región
- Departamento de Publicaciones: creado para la gestión de los medios de difusión cultural

⁹ Recuperado por Lorenzo Delgado Gómez-Escalonilla, en Delgado, L. (1988). *Diplomacia franquista y política cultural hacia Iberoamérica: 1939-1953*. Madrid: CSIC, p. 233-235

- Departamento de Asistencia Universitaria e Intercambio Cultural
- Departamento de Certámenes y Conmemoraciones: encargado de la organización y la gestión de exposiciones y otros eventos culturales

Además de los cinco departamentos previamente enunciados, el ICH contaba con una serie de oficinas de carácter técnico e internacional que más adelante, mediante una serie de acuerdos y congresos, generaron diversos organismos de especial relevancia para el desarrollo de la política de la Hispanidad, como la Oficina Iberoamericana de Cooperación Intelectual, la Asociación Hispanoamericana de Historia o la Secretaría Permanente de la Bienal Hispanoamericana. Estos órganos dependientes y financiados por el Instituto de Cultura Hispánica, así como el propio ICH, tenían como objetivo el refuerzo de las relaciones diplomáticas y comerciales, sirviendo de apoyo a los Agregados Culturales de las Embajadas en los países del continente americano (Delgado, 1988, p. 170-200).

En definitiva, el Instituto de Cultura Hispánica, incluidas las oficinas adheridas ya mencionadas, nace como un organismo relativamente autónomo y con una estructura y un objetivo claramente definidos: la exportación y el intercambio cultural con Hispanoamérica (Cabañas Bravo, 1996, p. 155-157).

En línea con los objetivos de este trabajo, es necesario aportar algunos apuntes sobre el papel del ICH en lo relativo a la actividad artística española y su promoción en el exterior. Ya desde 1947, año en el que se definió el Reglamento orgánico del ICH, se pudieron apreciar las primeras señales de la importancia que tendría el arte en el contexto de la política de la Hispanidad. En octubre de ese año, el ICH organizó en Buenos Aires la primera *Exposición de Arte Español Contemporáneo*. Si bien la mayor parte de las obras que se llevaron a Buenos Aires delataron un predominio academicista acorde con la política artística del régimen, en este certamen también se pudieron apreciar por primera vez muestras de arte moderno y en relativa consonancia con las tendencias internacionales. Algunos ejemplos de estas obras no academicistas fueron los trabajos de Gutiérrez Solana (1886-1945), Ignacio Zuloaga (1870-1945) o Josep Maria Sert (1874-1945) (Cabañas Bravo, 1996, p. 185-187).

Aunque es cierto que no fue hasta la década de los cincuenta cuando el arte español experimentó una auténtica renovación, la *Exposición de Arte Español Contemporáneo* en Buenos Aires fue un claro antecedente de las actividades que el

Instituto de Cultura Hispánica desarrolló en el marco de la política de la Hispanidad, además de un reflejo del «progresivo acercamiento de los organismos oficiales españoles al arte actual» (De la Puente, 1974, p. 7).

El crítico de arte Eduardo Lloset y Marañón defendía que, en las obras seleccionadas para dicha exposición, se pudieron apreciar las dos corrientes de pensamiento que se estaban forjando en España: «la de los adeptos a las formas ligadas con el pasado y la 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» (Arriba, 1947, p. 5).

A la luz de todos los elementos previamente descritos, considero imperativo destacar dos conclusiones, que serán fundamentales para el desarrollo de los próximos capítulos del trabajo. En primer lugar, la creación del Instituto de Cultura Hispánica pone de manifiesto el comienzo de un cambio que se irá haciendo más visible en la segunda mitad de los años cuarenta y que culminará en la década siguiente: el abandono progresivo de la autarquía definitoria de los años de la posguerra y los inicios de las políticas aperturistas.

En segundo lugar, y no por ello menos importante, cabe concluir que, desde 1945, el régimen franquista ve en la cultura en general, y en el arte en concreto, una herramienta de apoyo en el desarrollo de la política exterior y, en definitiva, en la consecución de sus objetivos políticos y económicos. Este hecho no solo resulta novedoso, sino también sorprendente si uno se remite al panorama cultural y artístico español de la posguerra.

Tal y como se ha mencionado anteriormente, será a lo largo de la década de los cincuenta cuando la utilización del arte como apoyo a la política exterior alcance su punto álgido. Este hecho se debe a la conjunción de una serie de factores, entre ellos el desarrollo de la Guerra Fría, el paulatino proceso de apertura política del régimen, una cierta mejora de la economía española y, por supuesto, la transformación del panorama artístico español hacia la modernidad y la sintonía con el resto de países europeos.

Dado que puede parecer sorprendente que dos elementos aparentemente tan inconexos estén estrechamente relacionados, como es el caso del desarrollo de la Guerra Fría y la aceptación de un arte de vanguardia por parte del régimen de Franco, a

continuación se van a abordar ambos fenómenos por separado: por un lado, cómo el arranque de la Guerra Fría propicia la apertura política del régimen y, por otro, la evolución de las corrientes artísticas en España.

4.2.3. Apertura política y económica del régimen: los años cincuenta

Tal y como se ha expuesto anteriormente, los primeros años del régimen se caracterizaron por el aislamiento casi total de España en el escenario internacional. El régimen de Franco había sido censurado por la Organización de las Naciones Unidas debido al carácter dictatorial del régimen y a su relación con las potencias fascistas europeas. Sin embargo, a finales de los años cuarenta, el panorama internacional parece tomar un rumbo favorable para el régimen de Franco. Los años inmediatamente posteriores a la segunda Guerra Mundial se caracterizaron por la creciente tensión entre los vencedores del conflicto y los comienzos de la Guerra Fría. Así, en Europa comenzó un proceso de polarización ideológica que simbolizaba el enfrentamiento indirecto entre Estados Unidos y la Unión Soviética (Espadas Burgos, 1988, p. 182).

El desarrollo de la Guerra Fría fue un hecho clave en la evolución del régimen franquista. Ante la división de Europa, y del mundo en general, en un bloque occidental-capitalista y en un bloque oriental-comunista, España ostentaba un valor estratégico ineludible a los ojos de la comunidad internacional. En consecuencia, las medidas que los países miembros de la ONU habían tomado contra el régimen de Franco se fueron suavizando en los últimos años de la década de los cuarenta. Un ejemplo muy ilustrativo del acercamiento internacional a España es la apertura de la frontera francesa, que se había cerrado dos años antes, en febrero de 1948 (Maza, 2002, p. 80).

Sin embargo, el hecho que puso de manifiesto que los años más oscuros del régimen llegaban a su fin fue la propuesta que Brasil, Colombia, Perú y Bolivia presentaron ante la Asamblea General de las Naciones Unidas en mayo de 1949 para poner término a las sanciones impuestas a España en 1946 y, así, dotar a los miembros de la organización de libertad absoluta en lo relativo a las relaciones con España. En tal sentido, en noviembre de 1950, la Asamblea General revocó las sanciones impuestas a España cuatro años antes, confirmó la aceptación de España en organizaciones

internacionales y aceptó el regreso discrecional de los diplomáticos a Madrid (Tusell, 1989, p. 131-139).

En este contexto de cambio político internacional, cabe señalar el papel fundamental de Estados Unidos en el proceso de integración de España en la comunidad internacional. De hecho, la gran potencia fue el primer estado en mandar a su embajador a la capital española. Sin duda, este hecho revela el gran interés del gobierno estadounidense en la posición estratégica de la península, vista como un territorio susceptible de instalación de bases navales y aéreas de gran importancia en caso de una confrontación directa con la Unión Soviética. No obstante, es necesario añadir que el interés no era exclusivamente estadounidense, ya que el régimen de Franco ansiaba, además de la integración en el sistema internacional, una ayuda económica que estimulase la estancada economía española (Tusell, 1989, p. 131-139).

Así, en 1951, ante el inminente comienzo de una guerra abierta en Corea, comenzó una serie de conversaciones y negociaciones entre España y Estados Unidos que derivaron en la firma, en 1953, de una serie de convenios bilaterales de ayuda económica, de defensa y de ayuda para la mutua defensa. La firma de estos acuerdos marcaron un antes y un después en el desarrollo del régimen de Franco y propiciaron la confirmación de su nuevo estatus internacional (Espadas Burgos, 1988, p. 186-200).

La integración política de España en el sistema internacional vino acompañada de un aumento de las relaciones comerciales internacionales. Hasta el comienzo de la década de los años cincuenta, la economía española estaba definida por un gran nivel de desempleo, una productividad insuficiente y por la falta de divisas para el pago de las importaciones. Sin embargo, el cambio de decenio, y la apertura política ya mencionada, trajo consigo la paulatina recuperación de la economía española, debida, en esencia, al restablecimiento de las relaciones exteriores más allá de los acuerdos con Argentina y a los acuerdos de ayuda económica con Estados Unidos (Maza, 2003, p. 61-63).

4.2.4. Renovación artística: el Informalismo

El cambio de tipo político y económico explicado en los apartados anteriores condujo al abandono por parte del régimen, a finales de la década de los cuarenta, de la política autárquica y a la adopción progresiva de políticas aperturistas durante la década de los cincuenta. No obstante, cabe señalar que la apertura del régimen no fue solo económica y política, sino que también afectó a la esfera cultural. En el campo de las artes visuales, central para este trabajo, quedó reflejada en un proceso de renovación de las corrientes artísticas imperantes en España (Fuentes, 2011, p. 25).

En los años siguientes a la Guerra Civil, las autoridades del régimen cerraron el país a toda vanguardia artística e intelectual y se decidió ignorar las creaciones vanguardistas anteriores, puesto que amenazaban los valores y la estabilidad del nuevo régimen. De hecho, el régimen percibía las corrientes artísticas de preguerra como el máximo exponente de la degradación y de la degeneración de la sociedad occidental. Además, todos sus grandes representantes en territorio español, salvo excepciones puntuales, habían optado por el exilio (Fuentes, 2011, p. 185).



Imagen 7. *Composición*, de Benjamín Palencia. Óleo y arena sobre lienzo, 1933. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.



Imagen 8. *Cesta en el campo*, de Benjamín Palencia. Óleo sobre lienzo, 1943. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

Ante tal panorama, las artes debieron reiniciar su andadura recurriendo a la tradición anterior, siempre bajo una censura que limitaba la técnica y la temática. En la primera mitad de los años cuarenta, aquellos artistas que no habían abandonado el país y que anteriormente destacaban por su creatividad se veían ahora desarrollando un estilo costumbrista, tal y como se puede observar en las imágenes 7 y 8. Así, el paisaje

regionalista experimentaba de nuevo una época de auge, en defensa del lenguaje y de las tradiciones locales (García Castellón, 2003, p. 966-967).

Hasta mediados de los años cuarenta, el arte español experimentó un profundo estancamiento, tanto en volumen de producción como en novedad de las creaciones, ya que el país vivía cerrado sobre sí mismo, sin acceso a otras culturas o corrientes distintas a la propia. Este aislamiento cultural propició una segunda oleada de exilios, esencialmente a Francia, de artistas españoles, ansiosos por colmar sus inquietudes y desarrollar un estilo propio sin restricciones. La gran mayoría de los artistas que emigraron a Francia tenían el objetivo de seguir las huellas de grandes artistas como Picasso (1881-1973) o Juan Gris (1887-1927) e integrarse en la Escuela de París (García Castellón, 2003, p. 967-968). En esta etapa, los artistas españoles exiliados, como Antonio Saura (1930-1998) o Antoni Tàpies (1923-2012), trataron de integrarse en las tendencias que se desarrollaban entonces en la capital francesa y de sumergirse en una modernidad cuyos elementos fueron más adelante importados a España para lograr una síntesis con las tradiciones nacionales (Durozoi, 1997, p. 212).

En tal sentido, parece indudable que la modernidad y el desarrollo artístico no tenían cabida en España. Parece oportuno añadir una brevísima cita de Samuel Ros, extraída de un artículo publicado en el semanario de la Falange, *Arriba*, en 1939: “en una sociedad democrática la pintura cubista nos parece muy bien [...] en una sociedad jerárquica es el máximo de los horrores”¹⁰. Esta frase pone de manifiesto, de forma clara y concisa, que, desde la instauración del régimen, se rechazaron los *ismos* de principios de siglo y que el modelo artístico a seguir fue el academicismo. Además, algunos defensores del régimen de Franco esperaban, o incluso ansiaban, la gestación de un estilo fascista (Díaz Sánchez, 2013, p. 42).

En pocas palabras, la dictadura de Franco se oponía a aquellas producciones artísticas que integrasen contenido político o que fuesen susceptibles de ser interpretadas de acuerdo con una ideología política distinta a los valores del franquismo, pues suponían una amenaza para la estabilidad del régimen. Por tal motivo, las grandes corrientes y numerosos artistas españoles, asociados a ideologías de izquierdas, no tenían cabida en la España de Franco.

¹⁰ Samuel Ros, «Arte y Política», *Arriba*, 2 de julio de 1939, en Julián Díaz y Ángel Llorente, *La crítica del arte en España*, Madrid, Istmo, 2004, págs. 139-141.

Sin embargo, a partir de principios de los años cincuenta, en un contexto de incipiente apertura política y económica, en el que el régimen trataba de exportar una imagen de modernidad que le asegurase un puesto en la comunidad internacional (y un asiento en las Naciones Unidas), parecía necesario un cierto grado de renovación artística que situase a España al mismo nivel de otros países occidentales, en los que se estaban desarrollando nuevas corrientes artísticas, como el expresionismo abstracto, en Estados Unidos, o corrientes informalistas, en Europa.

Cada día resultaba más visible la necesidad de una renovación artística en España y de un alejamiento del academicismo imperante; en definitiva, tal y como sugiere Luis Felipe Vivanco, una creciente necesidad de: «un arte que pueda establecer un diálogo con el público más allá de la mera plasticidad [...], un arte frente al cual todos nuestros límites mezquinos diarios desaparecen» (Vivanco, 1940, p. 145).

A la luz de lo previamente expuesto, parece que el régimen de Franco buscaba una corriente artística en la que convergiesen, de alguna forma, la modernidad, la ausencia de carga política y los valores tradicionales y espirituales del régimen. Por tanto, al pensar en la renovación artística o en la modernidad que se perseguía en esta época, no es posible remitirse a las corrientes que comenzaban a desarrollarse a principios de siglo, como el expresionismo, el surrealismo o el cubismo, puesto que tales tendencias, así como los artistas que las desarrollaron, estaban directamente vinculados a ideologías políticas opuestas a la dictadura (Díaz Sánchez, 2013: 46-47).

El régimen finalmente encontró la respuesta en el Informalismo, un movimiento artístico que se cultivaba en Europa desde finales de los años cuarenta. El término «informalismo» engloba una serie de tendencias artísticas abstractas, fundamentalmente desarrolladas en Europa y América durante los años cuarenta y cincuenta.¹¹ El arte informalista, tanto pintura como escultura, se caracteriza por una desaparición casi total de la figuración y por la pérdida de la referencia espacial. Los artistas españoles que llevaron el Informalismo a su máximo exponente fueron los pintores Antonio Saura (1930-1998), Antoni Tàpies (1923-2012), Manolo Millares (1926-1972), Rafael Canogar (1934), Luis Feito (1929), entre otros, y los escultores Eduardo Chillida (1924-2002), Martín Chirino (1925) y Jorge de Oteiza (1908-2003). Así, el arte abstracto

¹¹ Esencialmente, el Expresionismo Abstracto estadounidense y el *Art Informel* europeo.

comenzó a hacerse visible en España en la década de los cincuenta (Vergara, 1996, p. 342-343).

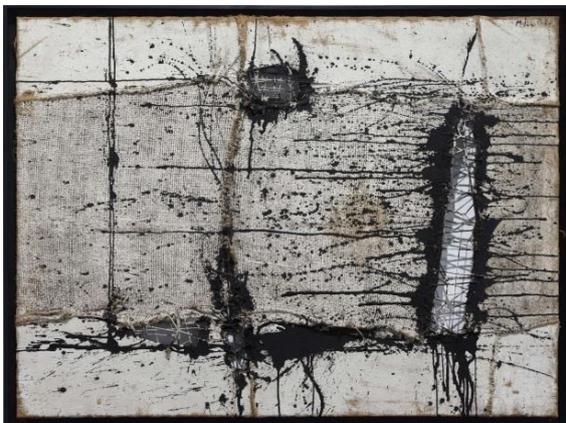


Imagen 9. *Cuadro*, de Manolo Millares. Técnica mixta sobre arpillera, 1957. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid



Imagen 10. *Superposition de matière grise*, de Antoni Tàpies. Óleo y cemento sobre lienzo encolado en madera, 1961. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

Al largo periodo de aislamiento de España le siguió una etapa de copiosa producción artística. En contraposición a la generación de Pablo Picasso, Joan Miró y Julio González, que vivieron y trabajaron durante muchos años en el extranjero, los «nuevos» artistas españoles, tras entrar en contacto con las corrientes artísticas internacionales durante sus estancias en el extranjero, desarrollaron su actividad profesional en España, dejando una honda impronta en la esfera cultural, estética y artística de la península (O'Hara, 1960, p.1)¹².

Si bien la aceptación del Informalismo por parte del régimen parece sorprendente e incluso contradictoria, en realidad, resulta natural, ya que el arte abstracto o no figurativo parece la única posibilidad de sintetizar modernidad y vacío ideológico o político. Sin embargo, resulta complicado imaginarse cómo el arte informalista puede integrar los valores tradicionales y espirituales que sustentaban el régimen franquista, pues hasta el momento el arte realista y academicista había sido el símbolo y el reflejo de la tradición y de los valores del régimen (Fuentes Vega, 2011, 185).

Aunque pueda parecer que modernidad y franquismo son dos términos excluyentes, el régimen de Franco, en la década de los cincuenta, encontró la forma de

¹² Nota de prensa del MoMA de Nueva York, nº 85, del 19 de julio de 1960, sobre *New Spanish Painting and Sculpture*. Disponible en: https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/2710/releases/MOMA_1960_0108_85.pdf?2010, última consulta 20/3/2015.

conjugar arte moderno, en este caso, Informalismo, y tradición a través de un concepto puente: la idea de «lo español».

Dado que este elemento puente entre modernidad y tradición, de vital importancia para la correcta comprensión importancia, puede resultar confuso y poco obvio, se abordará de forma minuciosa en el siguiente apartado.

4.2.4.1. «Lo español» del Informalismo

En capítulos anteriores se ha analizado la necesidad que experimentó el régimen de Franco de actualizar su imagen de cara a la comunidad internacional. No obstante, el discurso de modernidad debía elegirse con cuidado, pues debía ser creíble, tanto para los países vecinos como para la propia población española, acostumbrada al arte que se había estado promocionando hasta el momento.

En los primeros momentos en los que se planteó la cuestión de la renovación artística en España, surgió el debate entre figuración (posiblemente algo más fácil de entender si se tienen en cuenta las tendencias anteriores) y abstracción. No obstante, tal y como se ha introducido en el capítulo anterior, el arte abstracto fue el arte que se promocionó en la península y, dentro de la pluralidad de tendencias abstractas, el Informalismo fue la corriente que se alzó por encima de las demás (Cabañas, 1995, p. 87).

Este hecho no solo se debe al vacío aparente de contenido político del arte informalista. De hecho, el elemento determinante para la adopción del Informalismo como arte oficial del estado fue otro: la posibilidad de justificar la tradición y los valores espirituales españoles en este tipo de pintura y escultura. Si bien el arte informalista presentaba novedades plásticas en línea con la producción artística internacional de vanguardia, permitía identificar señas claras de españolidad en las obras informalistas. Así, el Informalismo se interpretó como un arte moderno, pero propio y, por tanto, aceptable para el régimen y para su promoción en el exterior (Fuentes Vega, 2011, p. 187).

La españolidad del arte informalista se atribuía a un vínculo entre esta corriente y el barroco español. Críticos y artistas identificaban rasgos comunes entre las obras de

los grandes artistas del siglo XVII y los informalistas, como la «actitud ética ante la vida y la visión mística del mundo, la aridez y la austeridad de las tierras de España y el realismo, las texturas de la tierra, los colores oscuros y las tonalidades mortecinas de la tradición artística española». (Borja-Villel, 1988, p. 203).

Eugenio d'Ors¹³ fue el promotor principal del vínculo informalismo-barroco y, por tanto, de la interpretación de las nuevas corrientes artísticas en el contexto de esta teoría. Ya en 1944, D'Ors publicó su obra *Lo barroco*, en la que defiende que el Barroco no es tanto un periodo histórico concreto como un estilo que puede aparecer en diferentes etapas de la historia y, en el que caso español, un estilo en el que prevalecen los criterios de austeridad y trascendencia sobre lo anecdótico y decorativo (Marzo, 2010, p. 33-35).

A la luz de lo previamente expuesto y de la «teoría barroca» de D'Ors, se puede concluir que, aunque las tendencias internacionales (expresionismo abstracto, informalismo europeo) sirvieron de modelo para el desarrollo del Informalismo español, se quisieron ver en esta tendencia ciertas características propias, herencia de la trayectoria artística de España y, en especial, de los grandes artistas del siglo XVII. Por tanto, si se analiza desde esta perspectiva, el arte informalista es menos rupturista de lo que en principio pueda parecer.

Asimismo, cabe señalar que la idea de un «arte español» no solo era defendida por el régimen en aras de afirmar su presencia en el difícil contexto internacional de la época. De hecho, en los mismos países a los que se trataba de exportar el arte español, existía una serie de ideas preconcebidas sobre el arte español. En estos países, la idea de «arte español» se relacionaba directamente con la obra de artistas de otras épocas, como el Greco, Velázquez, Zurbarán y, especialmente, Goya. Así, la idea de arte español en el resto del mundo también incorporaba los elementos de dramatismo, sobriedad, tradición religiosa y los cromatismos restringidos a blancos, negros y tierras (Marzo, 2010, p. 233-236).

Frank O'Hara (1926-1966) sintetizó de forma acertada en 1960 la convergencia de influencias del arte español contemporáneo:

¹³ Eugenio d'Ors (1884-1954), crítico y metodólogo de la historia del arte, fue fundador, junto con otros críticos, artistas y coleccionistas, de la Academia Breve de Crítica de Arte en 1942. Tanto la institución en sí como D'Ors tratarían de difundir y promover la modernidad artística en España. D'Ors desempeñó un papel fundamental en la formulación de la historia y de la crítica del arte español contemporáneo.

«Particularly in the last five years, Spanish artists have explored modern technical and formal innovations and in many instances developed highly personal expressive qualities. At the same time, the muted palette common to many, the preference to dramatic presentation of the image, the sometimes brutal yet detached handling of the material, remind us that the achievements of the great Catalan painters, of Velazquez and Goya, of Gaudi in his sculpturesque architecture and plastic treatment of interiors are not absent from the consciousness of the present generation». (O'Hara, 1960, p.2)¹⁴

La creencia en la existencia de un «arte español» facilitó la exportación del arte español al exterior y su recepción en territorios extranjeros; no obstante, es necesario añadir que se trata de un elemento que causó cierta controversia. Algunos artistas de la época, como Antonio Saura o Antoni Tàpies, rechazaban la idea de que sus obras estuviesen enmarcadas en un contexto de españolidad y tradición. De hecho, con cierta razón, percibían esta nueva interpretación del arte informalista y de su obra como una mera herramienta de instrumentalización del arte por parte del estado (Díaz Sánchez, 2003, p. 194-200).



Imagen 11. *Pintura*, de Rafael Canogar. Técnica mixta sobre lienzo, 1957. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.



Imagen 12. *Retrato imaginario de Felipe II*, de Antonio Saura. Técnica mixta sobre papel, 1974. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

En pocas palabras, la posibilidad de españolizar el arte informalista, de interpretarlo como arte moderno netamente español, permitió respaldar la despolitización y desideologización aparente del arte abstracto. Así, el régimen pudo utilizar, de forma coherente y en línea con los valores franquistas de tradición y

¹⁴ Frank O'Hara fue un crítico de arte, poeta y escritor estadounidense. Trabajó en el Museo de Arte Moderno de Nueva York entre 1951 y 1966. Entre 1960 y 1966 fue comisario del Departamento de Exposiciones de Pintura y Arte, y, en consecuencia, encargado de la organización de la exposición *New Spanish Painting and Sculpture*.

espiritualidad, las obras de los artistas informalistas para promocionar y modernizar la imagen de España en el exterior.

Así, el Informalismo experimentó un gran desarrollo a partir de la primera mitad de los años cincuenta en España. Un importante conjunto de pintores y escultores españoles se hicieron eco de las nuevas tendencias y, con sus obras, captaron el interés de la crítica extranjera e introdujeron el arte español contemporáneo en los eventos y exposiciones internacionales. Algunos de los certámenes más destacados fueron la IV Bienal de Sao Paulo, en 1957, la XXIX Bienal de Venecia de 1958 o la exposición *New Spanish Painting and Sculpture* en el MoMA de Nueva York en 1960.

No obstante, anteriores a las exposiciones mencionadas, tuvo lugar la celebración de la Bienal Hispanoamericana de Arte, la primera gran exposición internacional de arte organizada por el régimen de Franco. La Bienal Hispanoamericana de Arte puso definitivamente de manifiesto el apadrinamiento del Informalismo y de la modernidad por parte del franquismo (Fuentes Vega, 2011, p. 25).

Este certamen, que se celebró en tres ocasiones, no solo refleja la asimilación del arte informalista como arte del régimen, sino que, además, es un claro ejemplo de diplomacia cultural del régimen de franco hacia Hispanoamérica en el contexto de la política de la Hispanidad. Por tal motivo, el siguiente capítulo abordará de manera exclusiva el origen, el contexto y las características fundamentales de dicho certamen.

4.3. LAS BIENALES HISPANOAMERICANAS DE ARTE

Tal y como se ha mencionado anteriormente, el proceso de «recuperación» del régimen de Franco, así denominado en la literatura del propio régimen, comenzó a finales de los años cuarenta. Este proceso se vio acelerado, o tal vez originado, por el desarrollo de la Guerra Fría y la consecuente institucionalización del sistema bipolar Este-Oeste, que propició la integración de España en el bloque occidental. Tras años de aislamiento internacional, España volvió a situarse en el mapa y a adquirir cierta presencia internacional: la Organización de las Naciones Unidas revocó las sanciones impuestas a España años antes y permitió el regreso de los diplomáticos a Madrid en 1950; en 1951 España ingresó en la Unión Postal Universal, en la Organización

Mundial de la Salud y en la Unión Internacional de Telecomunicaciones, entre otras, y, un año más tarde, la España de Franco fue admitida en la UNESCO. Así, los años cincuenta fueron unos años considerablemente favorables para el régimen (Delgado, 1988, p. 187).

Si bien la línea de política exterior prioritaria para el régimen en los primeros años de la década de los cincuenta fue el acercamiento a Estados Unidos, como se ha comentado en capítulos anteriores, las relaciones entre España y la región de América Latina (política de la Hispanidad) continuaron el proceso de consolidación que se había iniciado en la década anterior, durante los años más autárquicos del régimen. Cabe señalar que, entre 1951 y 1953, España firmó una serie de acuerdos comerciales con Brasil, Cuba, El Salvador y Perú; se elevaron a la categoría de Embajada los puestos diplomáticos en Ecuador, Haití, Honduras, Panamá y Ecuador, y se formalizaron acuerdos culturales con República Dominicana y Brasil. De hecho, el acercamiento a América Latina durante esos años fue tan vigoroso que los únicos estados completamente ajenos a España eran México y Guatemala (Espadas Burgos, 1987, p. 200).

En este contexto de acercamiento político y de crecimiento económico, y con el propósito de fortalecer la política de la Hispanidad, el régimen decidió reforzar las relaciones culturales y espirituales con los estados de aquella región. El Ministerio de Asuntos Exteriores consideraba la acción cultural exterior, especialmente en las relaciones con América Latina, un arma de vital importancia:

«La relación cultural con el extranjero, desde el punto de vista del Ministerio de Asuntos Exteriores, persigue finalidades de carácter esencialmente político. El factor cultural es de ineludible y preciso empleo para el desarrollo de la política exterior; prescindir de él equivale (especialmente en una de las zonas del mundo que más interesan desde el punto de vista español) a renunciar al instrumento más poderoso de acción política». (MAE, legajo R-5327/exp. 38, 1951)¹⁵

Si bien en la década anterior ya se habían desarrollado proyectos y programas culturales que se creía facilitaban las relaciones económicas y políticas entre ambas

¹⁵ En Delgado, L. (1988). *Diplomacia Franquista y Política cultural hacia Iberoamérica, 1939-1953*. Madrid: CSIC, p. 201

regiones, en los años cincuenta se potenció el número, la frecuencia y la amplitud de dichos proyectos. A tal fin, el régimen de Franco decidió aumentar los recursos y presupuestos de los organismos estatales dedicados a las relaciones culturales entre España y América Latina, entre ellos, el Instituto de Cultura Hispánica (Cabañas Bravo, 1996, 151-154).

El incremento de los recursos destinados a las actividades del Instituto de Cultura Hispánica favoreció, naturalmente, el aumento del número de proyectos culturales: en 1950 se creó la Oficina de Cooperación Intelectual Hispanoamericana, en 1951 tuvieron lugar el I Congreso Iberoamericano de Seguridad Social, que propició la creación de la Oficina Iberoamericana de Seguridad Social, el I Congreso Femenino Hispanoamericano, que derivó en la fundación de los Círculos Culturales Femeninos, el I Congreso Hispanoamericano de Veterinaria y Zootecnia, el I Congreso Hispano-Luso-Americano de Derecho Internacional y el I Congreso de la Unión Latina, entre otros, además de la inauguración del nuevo edificio del ICH. No obstante, es necesario dedicar especial atención, por tratarse de una iniciativa especialmente ambiciosa y novedosa, a un proyecto concreto organizado por el Instituto de Cultura Hispánica y patrocinado por el Ministerio de Asuntos Exteriores: la I Bienal Hispanoamericana de Arte (Delgado, 1988, p. 194-202).

4.3.1. Bienal Hispanoamericana de Arte: arte y política, política y arte

Antes de profundizar en el análisis sobre la I Bienal Hispanoamericana de Arte, resulta conveniente recordar que las bienales de arte son certámenes internacionales de arte contemporáneo que se celebran cada dos años. Este tipo de exposiciones no solo se formula como un encuentro de gran valor artístico y cultural, sino también como una importante herramienta de diplomacia cultural. En tal sentido, el régimen de Franco adoptó el modelo ampliamente establecido de la Bienal de Venecia, vigente desde 1895, con el objetivo de promocionar una imagen de modernidad y de riqueza artística y cultural. (Filipovic y Ovstebo, 2010, p. 13-14).

La I Bienal Hispanoamericana de Arte, el primer certamen internacional de arte contemporáneo organizado directamente por el régimen de Franco y que se celebró en octubre de 1951, surgió como una ambiciosa herramienta dentro del contexto de la

apertura internacional del régimen de Franco y de la política de la Hispanidad. Aunque los Estatutos del certamen establecían que «el Instituto de Cultura Hispánica crea la Exposición de Arte Hispanoamericano para fomentar en Hispanoamérica y en España el mutuo conocimiento de las artes plásticas producidas por los artistas contemporáneos de esta comunidad de países», la Bienal, en realidad, pretendía establecer un núcleo de intercambio cultural y artístico dentro de unos claros intereses políticos y económicos. Aprovechando el prestigio de la cultura y el arte español reconocidos internacionalmente, el régimen de Franco apostó por la celebración de un gran certamen de arte contemporáneo como una nueva herramienta para la consolidación de la imagen de modernidad y de apertura internacional que tanto se ansiaba para España. Es decir, para el régimen, la carga diplomática y política de la Bienal prevalecía sobre la carga artística (Cabañas Bravo, 1995, p. 24-25).

La I Bienal comenzó a plantearse en el verano de 1950 y se celebró en Madrid entre octubre de 1951 y febrero de 1952. Tras meses de preparación, la I Bienal contó con la participación de un gran número de países del continente americano. Brasil, Estados Unidos, Canadá, Filipinas y Portugal fueron los invitados de honor a la participación en la Bienal y, además de estos cinco invitados especiales, Nicaragua, Costa Rica, Panamá, Honduras, El Salvador, Puerto Rico, Cuba, Venezuela, Bolivia, Perú, Ecuador, Colombia, Paraguay, Argentina y Chile también enviaron artistas a la exposición madrileña (Cabañas Bravo, 1996, p. 469). En suma, el catálogo final del certamen anunciaba un número aproximado de dos mil obras producidas por más de mil artistas:

«Pintores.- 406 españoles, 44 argentinos, 39 chilenos, 31 cubanos, 26 colombianos, 12 dominicanos, 12 de Venezuela, 8 ecuatorianos 5 de El Salvador, 5 del Perú, 4 de Honduras, 4 de Nicaragua, 3 estadounidenses, 3 lusitanos, 2 de México, y sendos de Filipinas, Costa Rica, Panamá, Paraguay y Puerto Rico.

Escultores.- 89 nacionales, 10 argentinos, 3 chilenos, 2 venezolanos, 2 colombianos y a uno por país, Cuba, Honduras, Bolivia y Perú.

Dibujantes, acuarelistas y grabadores.- España, 120; Argentina, 15; Cuba, 19; Chile, 5; Venezuela, 5; Portugal, 4; Bolivia, 2; y El Salvador, Honduras y República Dominicana, 1 por cada cual.

Arquitectos.- 18 españoles, 6 brasileños, uno argentino y uno venezolano». (Vega Pico, 1952)

A la luz del número de artistas y de obras registradas en la I Bienal Hispanoamericana de Arte, cabe concluir que el éxito del Certamen fue innegable. No obstante, es necesario analizar la polémica que giró en torno a ella en España desde los primeros momentos de su gestación.

La noticia de la organización por parte del régimen de un certamen de tales características suscitó un gran interés entre los artistas españoles. Tras años de opresión en la esfera cultural y artística española, la nueva década proponía una exposición de arte en la que se pretendía promover «las expresiones artísticas que correspondan a unos conceptos estéticos actuales»¹⁶, que además otorgaría cuantiosos premios en metálico, becas y otras recompensas para los artistas, así como importantes oportunidades a nivel internacional. Así, la Bienal se proyectaba como el acontecimiento artístico internacional más importante celebrado en España en el siglo XX (Cabañas Bravo, 1996, p. 278).

Naturalmente, el carácter novedoso del certamen, unido a los incentivos de índole económica, generó mucha controversia y, en consecuencia, diversidad en la naturaleza de las opiniones en el gremio de los artistas. Entre los artistas no academicistas, surgieron tres tendencias de pensamiento respecto a la Bienal: por un lado, numerosos artistas entendieron la Bienal como la consolidación de la reconciliación del arte moderno y el régimen de Franco; por otro lado, algunos artistas e intelectuales optaron por una postura de recelo y desconfianza ante la organización de un certamen de tal envergadura y ante la posibilidad de una presencia academicista mayoritaria, a pesar de lo establecido en los estatutos de la Bienal; por último, otros manifestaron de manera expresa su rechazo a la Bienal por entender el encuentro como una obvia y ofensiva instrumentalización del arte y de los artistas españoles para apoyar los intereses y objetivos políticos del franquismo. Resulta necesario añadir que la desconfianza hacia la celebración de la I Bienal Hispanoamericana no procedió exclusivamente de los artistas de vanguardia, sino que también provino del sector academicista, temeroso de ser excluido del certamen por no satisfacer los «conceptos estéticos actuales» y temeroso, también, de perder el favor del régimen que había ostentado hasta el momento (Cabañas Bravo, 1996, p. 275-285).

¹⁶ Artículo 6 “Los Estatutos que regirán la Bienal”, *Correo Literario* núm 11, Madrid, 1-11-50, p. 6. (En Cabañas Bravo, 1996, p. 275)

Así, la gran variedad de opiniones acerca del Certamen determinó la participación o el rechazo de los artistas. Tal y como se ha anticipado en párrafos anteriores, y pese a la doble faceta artística-política de la Bienal, la participación de artistas españoles fue más que elevada. En las más de cincuenta salas repartidas entre el Museo de Arte Moderno, la Sociedad de Amigos del Arte, el Palacio de Cristal del Retiro y diversas salas del Museo Arqueológico, se pudieron observar obras de pintores como Salvador Dalí, Josep Guinovart, Manuel Mampaso, Antoni Tàpies, Enric Planasdurá, Joan-Josep Tharrats, Modest Cuixart, José Caballero, Juli Ramis, José Gutiérrez Solana, Luis Felipe Vivanco, Rafael Zabaleta; o esculturas de Jorge Oteiza, Josep Clarà, Ángel Ferrant, Maruja Mallo, Plácido Fleitas, Riu Serra, Joan Rebull o Josep Maria Subirachs, además de numerosas obras de otros artistas de grupos como la *Escuela de Madrid*, los *Indalianos*, el *Grupo Pórtico* o *Dau al Set*, que introdujeron la abstracción en España (Cabañas Bravo, 1995, p. 23-27).



13. *Homenaje a Gaudí*, Joan-Josep Tharrats. Acuarela y tinta sobre papel, 1951.



14. *Composición*, Joan Ponç. Técnica mixta sobre papel, 1950.

La variedad de tendencias, opiniones y formas de entender lo que la Bienal Hispanoamericana de Arte debería ser, condujo a la celebración de un evento artístico ecléctico, en el que se combinó lo tradicional y la novedad, lo academicista y lo vanguardista: «El Director del ICH nos ha autorizado e incluso pedido [...] un riguroso eclecticismo para la selección y la admisión de obras en cuya valoración ha de contar exclusivamente su calidad por encima de cualquier tendencia» (Vega Pico, 1951)¹⁷.

¹⁷ En Cabañas Bravo, 1996, p. 290

Si bien logró sintetizarse una amplia variedad de corrientes artísticas, debe subrayarse la presencia de la representación no figurativa, definitivamente respaldada por el Estado. En tal sentido, es necesario mencionar la presencia en la Bienal de artistas abstractos tales como Tàpies, Millares, Mampaso, Tharrats u Oteiza, invitados directamente por el régimen a participar en la Bienal y apoyados desde los argumentos, previamente explicados, de la tradición pictórica española y de «lo español» por ser «la fórmula por la cual la pintura española, con su propio sentido, con su mismo clima y secreto pudiese alternar en el concierto de la nueva plástica, sin perder su atavismo, su impenetrable razón de ser» (Machado, 1951, p. 3). De hecho, los argumentos de tradición y espiritualidad se constituyeron como el hilo conductor de la Bienal y, en línea con la política de la Hispanidad, como punto de encuentro entre los artistas de ambas regiones que participaron en el certamen (Díaz Sánchez, 2003, p. 103-105).

A la luz de lo previamente expuesto, se puede concluir que en 1951, mediante la celebración de la I Bienal, tuvo lugar el reconocimiento y la legitimación del arte moderno por parte del régimen. Sin duda, tanto el apadrinamiento de la vanguardia artística por parte del régimen como la muestra pública a través de la I Bienal de tal cambio en la política artística y cultural de la dictadura, ponen de manifiesto la voluntad del régimen de ofrecer una imagen, a través del arte, moderna y en línea con la vanguardia y las tendencias internacionales (Díaz Sánchez, 2003, p. 111).

Tal y como se ha mencionado anteriormente, aunque numerosos artistas ignoraron la estrechísima relación entre arte y política en el contexto de la Bienal, bien por conveniencia (premios, becas, reconocimiento internacional), bien por indiferencia, un elevado número de artistas, tanto españoles como extranjeros, se opusieron férreamente a la celebración de la Bienal. Para entender este rechazo radical, debe subrayarse la vinculación de este Certamen a la política de la Hispanidad y, concretamente, al Instituto de Cultura Hispánica, un órgano creado con unos objetivos políticos y diplomáticos muy claros, tal y como se ha expuesto en capítulos anteriores. De tal modo, dada la vinculación directa entre la Bienal y el ICH, resulta imposible negar la condición de herramienta política de la Bienal Hispanoamericana (Cabañas Bravo, 1995, p. 18-19).

Entre los artistas detractores del certamen, destacó la figura de Picasso, como líder de los movimientos «anti-bienal» o «contra-bienal». El artista, que había sido invitado a

participar en la Bienal directamente por el régimen (a pesar de la clara y manifiesta oposición al régimen y de sus ideas republicanas, reflejadas en algunas de sus obras), rechazó la invitación y, además, animó a otros artistas a no participar en el certamen: para este grupo de artistas, la instrumentalización de la exposición era obvia y, por tanto, la participación en la Bienal equivalía al apoyo directo a Franco. Ante este panorama, los artistas que se erigieron en contra de la Bienal no solo no prestaron sus obras, sino que, además, promovieron la celebración paralela de exposiciones «contra-bienal» en París y otras ciudades de la región hispanoamericana, como Buenos Aires, México y Río de Janeiro, y redactaron un manifiesto «anti-bienal» en el que se exponía, a sus ojos, la verdad sobre la Bienal:

«Consideramos como un deber el manifestar nuestra oposición a tal escarnio como supone “celebrar” las pasadas glorias españolas en un momento en que toda España muere de hambre [...] pues aceptar tal invitación es asumir la responsabilidad moral de colaborar con un régimen que la opinión mundial ha condenado y condena. Nadie puede ignorarlo». (Picasso, Lobo, Serrano y Aparicio, 1951)¹⁸

Sin duda, el hecho de que fuese Picasso, el artista español más internacional, quien firmase el manifiesto y quien asumiese el papel principal en el movimiento «contra-bienal», atrajo la atención y la participación de numerosos artistas e intelectuales. Sin embargo, en la actualidad solo hay referencias de la celebración de una Exposición «contra-bienal» en París, lo que sugiere que, finalmente, el movimiento en oposición a la Bienal Hispanoamericana tuvo un impacto inferior al esperado (Cabañas Bravo, 1996, p. 515).

En líneas generales, la I Bienal Hispanoamericana de Arte estuvo envuelta en profundas polémicas desde los albores de su organización: arte academicista frente a arte de vanguardia, arte figurativo frente a arte abstracto, encuentro artístico frente a herramienta política, ilusión frente a recelo, Bienal frente a «contra-bienal». Así, la Bienal provocó una clara polarización de las actitudes, sin duda exacerbada por la poca, o nula, experiencia del Instituto de Cultura Hispánica en materia de organización de eventos artísticos (Cabañas Bravo, 1996, p. 554).

¹⁸ El manifiesto «anti-bienal» se publicó por primera vez en España en el número 34-35 de la publicación Correo Literario. (En Cabañas Bravo, 1996, p. 311-312).

No obstante, a pesar del profundo debate, la I Bienal Hispanoamericana de Arte se consideró un gran éxito. El Instituto de Cultura Hispánica logró reunir todas las corrientes y generaciones de artistas del siglo XX en un mismo evento artístico, satisfaciendo así a todos los sectores del gremio y consiguiendo un certamen heterogéneo con gran repercusión internacional. Además, se pudo observar una clara preponderancia del arte no academicista y de las nuevas vías artísticas, así como una clara apertura oficial a la pintura abstracta. Por tanto, cabe concluir que la I Bienal marcó un antes y un después en lo referente a la política artística del régimen: supuso una legitimación del arte moderno, lo que estimularía la producción artística en España, y propició una imagen dinámica, actual y aperturista del régimen en el exterior (Díaz Sánchez, 1998, p. 103-105).

A la luz de lo expuesto en las últimas líneas, cabe afirmar que esta convocatoria internacional recibió más críticas favorables que negativas, lo que sin duda propició la celebración de ediciones posteriores. A pesar de que a la I Bienal Hispanoamericana de Arte le siguieron una segunda y una tercera en 1954 y 1955, respectivamente, es necesario señalar que las ediciones ulteriores tuvieron menor repercusión internacional que la primera.

La II Bienal Hispanoamericana de Arte se celebró en La Habana en mayo de 1954. Al tratarse de una bienal, su celebración estaba prevista para 1953, no obstante, por problemas de acondicionamiento de las instalaciones hubo de retrasarse hasta el año siguiente. Tal y como se ha mencionado en el párrafo anterior, la II Bienal no llegó a estar a la altura de la primera, posiblemente, tanto por motivos artísticos como políticos. El Instituto de Cultura Hispánica, junto con el Ministerio de Asuntos Exteriores, decidió celebrar la segunda edición de la Bienal en la Cuba de Batista¹⁹, sin duda por la afinidad ideológica entre España y el país caribeño. La ubicación elegida para la Bienal puso de manifiesto la gran instrumentalización política del certamen, lo que propició el crecimiento de la corriente «contra-bienal», especialmente por parte de artistas españoles y de intelectuales cubanos, y fue la razón de la ausencia de numerosos artistas en esta segunda edición del certamen (Cabañas Bravo, 1995, p. 25-27).

¹⁹ Fulgencio Batista fue el líder político de Cuba entre 1952 y 1958, hasta la revolución castrista. Batista llegó al poder mediante un golpe de estado en marzo de 1952. El régimen cubano tuvo ciertas similitudes respecto al español, como el acercamiento a Estados Unidos como línea principal de política exterior, además de su carácter dictatorial.

En cuanto a la aportación artística del certamen, ya se ha introducido que la II Bienal distó mucho de los grandes certámenes internacionales, como la Bienal de Venecia o la de São Paulo. La contribución española fue, una vez más, de lo más heterogénea: se pudieron observar desde obras no figurativas de Antoni Tàpies y Modest Cuixart, hasta paisajes de Benjamín Palencia y Godofredo Ortega Muñoz. No obstante, lo más llamativo de la segunda edición de la Bienal fue la selección de obras del Museo del Prado que se llevó a Cuba: Velázquez, Zurbarán, Ribera, Goya, entre otros. Aunque es cierto que el régimen de Franco defendía la tradición y a los grandes artistas españoles como fundamento y base del arte de vanguardia, los Estatutos de la Bienal contemplaban el certamen como una herramienta de fomento del arte contemporáneo del mundo hispanoamericano, no del arte de los siglos XVII y XVIII (Díaz Sánchez, 1998, 110-113).

Si bien la II Bienal atrajo mayor atención por los evidentes intereses políticos que por su valor artístico, la III Bienal, celebrada en Barcelona entre 1955 y 1956, sorprendió por la gran calidad artística, superior incluso a la de la I Bienal. En esta ocasión, se presentaron casi dos mil obras de más de novecientos artistas de una gran diversidad de tendencias. Además de la exposición de las obras de los artistas, esta edición de la Bienal presentó ciertas novedades muy atractivas, como una selección de obras del MoMA de Nueva York, con trabajos de Hopper, Pollock, Albers y Kline, entre otros, o la *Exposición de Precursores y Maestros de la Pintura y Escultura Contemporáneas*, en la que destacaban obras de Picasso. Posiblemente el aspecto más significativo de esta (última) edición, fue el número de premios otorgados a artistas contemporáneos españoles: Antoni Tapiès, Angel Ferrant, Pablo Serrano, Juan Roda, Menchu Gal y Joan-Josep Tharrats, entre otros.



15. *Pintura*, de Antoni Tàpies. Técnica mixta sobre lienzo, 1955. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

Aunque el eclecticismo continuó siendo la bandera de la Bienal, la tercera edición se presentó como un evento más avanzado e integrador de la modernidad artística, lo que, tras la decepción de la II Bienal, reafirmó la presencia de España en el sistema internacional y consolidó el prestigio y reconocimiento de los artistas españoles (Cabañas Bravo, 1995, p. 28-29).

No obstante, a pesar del éxito de la III Bienal, las críticas negativas de los artistas e intelectuales hacia el certamen, así como el grado de instrumentalización política de las Bienales Hispanoamericanas, fueron en aumento. A mediados de los años cincuenta el modelo de la Bienal Hispanoamericana de Arte parecía quedarse obsoleto, por lo que la cuarta edición, que trató de celebrarse en dos ocasiones, nunca llegó a ver la luz. Además, paralelamente al debilitamiento del formato de la Bienal, el arte español de vanguardia, en especial el arte informalista, se fortalecía a escala internacional, no solo en el mundo hispano. La pujanza de los artistas no figurativos se reflejó en el triunfo de las representaciones españolas en las Bienales de Venecia de 1954, en la Bienal de São Paulo de 1957 y, especialmente, en la Bienal de Venecia de 1958, en la que la crítica internacional reconoció el pabellón español como el mejor del certamen (Díaz Sánchez, 2003, 180-182).

Desde los últimos años de la década de los cincuenta, los artistas jóvenes ya no necesitaban apoyo o respaldo oficial para darse a conocer en el exterior, pues ya habían logrado el éxito internacional, y el régimen de Franco, gracias al escenario global que se había generado por la confrontación Estados Unidos-URSS, ya había conseguido la ansiada integración en el sistema internacional que llevaba buscando desde finales de la década anterior.

Así, cabe afirmar que fue la convergencia de una serie de factores lo que condujo al ocaso de las Bienales Hispanoamericanas de Arte: (i) la creciente politización de la Bienal Hispanoamericana de Arte, que sin duda aumentó el número de impulsores del movimiento «contra-bienal» iniciado en 1951, (ii) la incesante integración internacional del régimen de Franco a lo largo de la década de los cincuenta por, tal y como se ha expuesto en capítulos anteriores, el desarrollo de la Guerra Fría, y (iii) el reconocimiento del arte español en el exterior, especialmente en Nueva York, centro artístico internacional desde el desenlace de la Segunda Guerra Mundial.

5. CONCLUSIONES

En los capítulos anteriores se ha llevado a cabo un análisis sobre diplomacia cultural, sobre algunas de las líneas de la política exterior durante el franquismo y sobre las corrientes artísticas imperantes en la primera mitad del siglo XX. La síntesis de estos tres temas principales ha conducido al análisis de las Bienales Hispanoamericanas de Arte, como ejemplo de la utilización del arte en la diplomacia cultural en un contexto concreto de la política exterior franquista. El objetivo de este último capítulo es aportar una serie de reflexiones personales derivadas del análisis de todos los elementos que se han abordado a lo largo del trabajo.

Tras el análisis aportado previamente, resulta innegable que la Bienal se concibió y se celebró como una herramienta de acercamiento a los países hispanoamericanos y, especialmente, a Estados Unidos. Hasta los últimos años de la década de los cuarenta, momento en el que comienza un proceso aperturista, el régimen de Franco no había mostrado ningún interés artístico más allá del academicismo; de hecho, las tendencias vanguardistas o cualquier muestra de renovación artística se rechazaba tajantemente por considerarse un reflejo de la deshumanización y de la degeneración de la sociedad occidental. No obstante, esta situación de censura y constricción artística coincidió en el tiempo con un profuso desarrollo de las tendencias internacionales: mientras en España se defendía un academicismo estricto, en Estados Unidos se imponía el Expresionismo abstracto y, en Europa, ascendía el Informalismo.

Sin embargo, en el momento en el que el régimen comienza su operación aperturista y de integración en el sistema internacional, la percepción y el tratamiento del arte desde instancias oficiales cambia radicalmente. Desde finales de los años cuarenta, no solo se permite la producción de un arte moderno en España, sino que se respalda y promueve, especialmente la corriente informalista. Así, la década de los cincuenta trajo consigo la adopción del informalismo como tendencia oficial del régimen, probablemente por motivos de mayor alcance que un repentino amor al arte.

En realidad, por todos los elementos analizados en el cuerpo del trabajo, se puede deducir que el régimen de Franco vio en el arte informalista y en su promoción la posibilidad de integración en la esfera artística y cultural internacional, donde desde hacía años se venían desarrollando tendencias artísticas vanguardistas, con la intención

de preparar el terreno para la consecución de unos objetivos políticos y económicos claros. En tal sentido, la Bienal Hispanoamericana de Arte se erigió como el gran intento del régimen de vender una imagen de modernidad y sintonía con las tendencias del momento. Aunque antes de 1951 el régimen había permitido muestras de modernidad artística (*Exposición de Arte Español Contemporáneo de Buenos Aires*, 1947, o la *Exposición de Arte Español en El Cairo*, 1950), nunca antes se había ambicionado la organización de un gran certamen internacional de arte contemporáneo. Por tanto, cabe concluir que la celebración de la I Bienal Hispanoamericana de Arte pone de manifiesto y consolida el estrecho vínculo entre arte y política que se continuó desarrollando a lo largo de la década de los cincuenta.

Por otra parte, tras el análisis de la política exterior franquista en los años cuarenta y cincuenta, se puede afirmar que, si en un principio la política de la Hispanidad y la Bienal Hispanoamericana de Arte pretendían conseguir apoyo y reconocimiento por parte de los estados que antaño conformaron las colonias españolas, pasado un breve lapso de tiempo, ambos proyectos se orientaron hacia el acercamiento a Estados Unidos. La condena internacional impuesta al régimen de Franco en 1946 marcó la orientación hispanoamericana de la política exterior franquista de los años inmediatamente posteriores. Sin embargo, el comienzo de la Guerra Fría hizo que España pasase de ser territorio sin especial importancia en el sistema internacional, a ser un territorio de gran valor estratégico para Estados Unidos. A partir de este momento, el régimen de Franco contempló y desarrolló la posibilidad de convertirse en aliado de la mayor potencia mundial.

A tales efectos, más allá de las herramientas estrictamente políticas que se emplearon para la edificación de las relaciones España-Estados Unidos, cabe señalar la importancia de la Bienal Hispanoamericana de Arte en este sentido. A partir de la celebración de las tres ediciones de la bienal, en las que Estados Unidos fue invitado de honor, se inició un proceso de intercambio artístico bilateral continuado entre España y Estados Unidos. Tras una serie de exposiciones en el Museo Nacional de Arte Contemporáneo en Madrid que incluían obras de los artistas estadounidenses más destacados (*El Arte Moderno en los EE.UU.*, en 1955, y *La nueva pintura americana*, en 1958), el éxito del informalismo español, y de la campaña de «diplomacia artística» iniciada por Franco en 1951 con la organización de la Bienal Hispanoamericana de Arte, quedó confirmado mediante la organización de diversas exposiciones de arte

informalista español en el núcleo de la vanguardia internacional. En 1960 se celebraron las exposiciones *New Spanish Painting and Sculpture* en el MoMA de Nueva York y *Before Picasso, After Miró* en el Guggenheim Museum.

A la luz de lo previamente explicado, se puede deducir que la promoción de una imagen aperturista y moderna de la España de Franco a través del arte fue un recurso ampliamente explotado por el régimen de Franco y que, en cierta medida, favoreció la consecución de objetivos políticos. La celebración de la Bienal, punto de partida de los intercambios y encuentros artísticos posteriores, favoreció la gestación de una opinión pública positiva de España en Estados Unidos, lo que sin duda facilitó las relaciones políticas y diplomáticas entre ambos países. De hecho, poco después de la celebración de la I Bienal, en 1953, se firmaron los acuerdos de cooperación económica y militar entre Franco y Eisenhower, quien poco tiempo después visitó España, poniendo de manifiesto la estabilidad de las relaciones entre ambos países. Así, las Bienales Hispanoamericanas abrieron un ciclo de promoción del arte de vanguardia en paralelo a la legitimación definitiva del régimen de Franco en el sistema internacional.

En los primeros capítulos de este estudio se introducía una reflexión sobre la fina línea que separa la diplomacia pública, como matriz de la diplomacia cultural, y la propaganda. Resulta innegable que ambos conceptos comparten una finalidad general: influir en la opinión pública extranjera. Sin embargo, equiparar ambos conceptos resulta un gran desacierto, pues las herramientas y el alcance de la propaganda difieren enormemente de los métodos y actores de la diplomacia pública y cultural. En tal sentido, y a los efectos de este trabajo, resulta necesario desvincular por completo estos dos términos. Si bien tanto la política de la Hispanidad en general como la Bienal Hispanoamericana de Arte en sus tres ediciones nacieron con el propósito de modular la opinión pública para conseguir apoyo político y económico, nunca aspiraron a convencer y manipular la opinión de la población del otro lado del Atlántico.

Por tanto, si por diplomacia cultural se entiende el conjunto de programas, políticas y proyectos desarrollados en el marco del ámbito cultural que, mediante la exaltación del conocimiento y el entendimiento entre culturas, pretende generar una opinión pública favorable que facilite el desarrollo de la política exterior de los estados, tras el análisis de todos los elementos contemplados en este trabajo, cabe concluir que el régimen de Franco, en el ámbito artístico y de cara al continente americano, desempeñó

un auténtico y satisfactorio programa de diplomacia cultural, muy alejado de herramientas propagandísticas como las empleadas durante la Guerra Civil.

Aunque resulta imposible determinar con exactitud el efecto real que tuvo la celebración de las Bienales Hispanoamericanas de Arte en el desarrollo de la política de la Hispanidad, sin duda la Bienal fue un elemento que, en el contexto en el que tuvo lugar, favoreció la consecución de los objetivos políticos de la dictadura. En tal sentido, resulta oportuno señalar que, si bien la teoría del *soft power* nace décadas después de la celebración de las Bienales, parece que el régimen de Franco ya era consciente en los años cincuenta de la importancia y el valor estratégico de la cultura en el desarrollo de las relaciones internacionales.

Finalmente, es necesario señalar el impacto del informalismo español más allá de la Bienal Hispanoamericana de Arte. Este certamen supuso la primera piedra en el camino del éxito de los artistas informalistas españoles en el extranjero, cuyo prestigio y reconocimiento más allá de las fronteras de la península no hicieron sino aumentar a partir de la celebración de la Bienal. De hecho, dicho reconocimiento, iniciado en los primeros años de la década de los cincuenta, llega hasta nuestros días. En tal sentido resulta imperativo dedicar algunas líneas a la exposición *Dentro y fuera: las dos caras del informalismo español en la Colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía* en el contexto del Año Dual España-Japón que se celebró entre junio de 2013 y julio de 2014. En conmemoración del 400 aniversario del establecimiento de las relaciones diplomáticas entre Japón y España, la agencia Acción Cultural Española AC/E, junto con el Museo Reina Sofía, decidió organizar una exposición en el National Museum of Western Art de Tokio y en el Prefectural Art Museum de Nagasaki. Esta exposición incluyó catorce pinturas de algunos de los artistas más representativos del informalismo español y que participaron en la Bienal Hispanoamericana de Arte, así como en la *New Spanish Painting and Sculpture: Antonio Saura, Antoni Tàpies, José Guerrero y Esteban Vicente* (AC/E, 2013)²⁰.

El régimen de Franco no solo dio importancia al arte como herramienta de diplomacia cultural, sino que inició una línea que, tal y como se ha mencionado en el párrafo anterior, el gobierno español continúa utilizando en la actualidad: el informalismo como imagen y reflejo de la identidad española en el exterior.

²⁰ Disponible en: http://www.accioncultural.es/es/a_o_espa_a_japon , última consulta: 24/4/2015

6. BIBLIOGRAFÍA

- Abellán, J. L. y Monclús, A. (1989). *El pensamiento español contemporáneo y la idea de América Latina. I. El pensamiento en España desde 1939*. Barcelona: Anthropos.
- Bonet Correa, A. (1981). *Arte del franquismo*. Madrid: Cátedra.
- Borja-Villel, M. (1988). *Los cambios de gusto. Tàpies y la crítica*, Tàpies. Els anys 80, Catálogo de exposición, Ajuntament de Barcelona, p. 63-68.
- Bozal, V. (1995). *Historia del arte en España, v. II*. Madrid: Istmo.
- Cabañas Bravo, M. (1995). *El ocaso de la política artística americanista del franquismo de las Bienales Hispanoamericanas de Arte*, Madrid: CSIC Press.
- Cabañas Bravo, M. (1996). *Artistas contra Franco: la oposición de los artistas mexicanos y españoles exiliados a las bienales hispanoamericanas de arte*. Madrid: CSIC Press.
- Cabañas Bravo, M. (1996). *Política artística del franquismo: el hito de la Bienal Hispanoamericana de Arte*. Madrid: CSIC.
- Cirlot, J. E. (1956). *Diccionario de los ismos*. Barcelona: Argos Vergara.
- De la Puente, J. (1964). Panorama y proceso del arte español contemporáneo. *Artes*, núm. Extraordinario diciembre 1964, p. 7.
- Delgado Gómez-Escalonilla, L. (1988). *Diplomacia franquista y política cultural hacia Iberoamérica: 1939-1953*. Madrid: CSIC.
- Delgado Gómez-Escalonilla, L. (1992). *Acción cultural y política exterior: la configuración de la diplomacia cultural durante el régimen franquista: (1936-1945)*. Madrid: Universidad Complutense.
- Díaz, J. y Llorente, A. (2003). *La crítica de arte en España*, Madrid: Istmo.
- Díez Sánchez, J. (1998). *La oficialización de la vanguardia artística en la posguerra española. (El informalismo en la crítica de arte y grandes relatos)*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- Díez Sánchez, J. (2013). *La idea de arte abstracto en la España de Franco*. Madrid: Cátedra.
- Donfried, M. C. y Gienow-Hecht, J. (2010). *Searching for a cultural diplomacy*. New York: Berghahn Books.
- Durozoi, G. (1997). *Histoire du mouvement surréaliste*. Paris: Hazan.

- Espadas Burgos, M. (1988). *Franquismo y política exterior*. Madrid: Rialp.
- Filipovic, E., M. van Hal y Ovstebo, S. (2010). *The biennial reader*. Bergen (Norway): Bergen Kunsthall; Ostfildern (Germany): Hatje Cantz Verlag.
- Fuentes Vega, A. (2011). Franquismo y exportación cultural. El papel de “lo español” en el apadrinamiento de la vanguardia. *Anales de la Historia del Arte*, volumen extraordinario. Madrid: Universidad Complutense.
- Fuentes Vega, A. (2011). 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”, *Anales de Historia del Arte*. Madrid: Universidad Complutense.
- García Castellón, M. (2003). *El Arte Español a partir de 1940* en Bendala, M. (Ed.) *Manual de arte español: introducción al arte español* (p. 966-996). Madrid: Sílex Ediciones.
- Henares Cuéllar, I. (2001). *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956): actas del congreso*. Granada: Universidad de Granada.
- Keohane, R. (1993). Institucionalismo neoliberal: Una perspectiva de la política mundial, *Instituciones internacionales y poder estatal*, Buenos Aires, GEL, p. 13-38.
- Llorente Hernández, A. (1995). *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*. Madrid: Antonio Machado.
- Machado, L. (1951). “Bienal Crítica”, *Índice de las buenas artes*, núm. 45, Madrid.
- Macua de Aguirre, J.I. y Tussel, G. (2008). *Catálogo España en la bienal de Sao Paulo bajo el comisariado de Luis González Robles*. Museo Luis González Robles: Universidad de Alcalá.
- Madariaga, S. (1974). *Memorias (1921-1936). Amanecer sin mediodía*. Madrid: Espasa Calpe.
- Martin, L. y Chaubet, F. (2011). *Histoire des relations culturelles dans le monde contemporain*, París: Armand Collin.
- Marzo, J. L. (2010). *¿Puedo hablarle con libertad, Excelencia?* Murcia: CENDEAC.
- Marzo, J.L. (2010). *Memoria administrada: el barroco y lo hispano*. Buenos Aires: Katz.
- Maza Zorrilla, E. (2002). *La España de Franco: (1939-1975)*. Madrid: Actas.
- Montoya, S. (2012). *Política exterior y diplomacia cultural: hacia la continuidad de la inserción internacional constructiva. Aprendizajes ilustrativos de experiencias internacionales notables*. Colombia: Universidad Externado de Colombia.

- Nye, J. (2004), *Soft power: the means to success in world politics*. New York: Public Affairs.
- Pereira, J. C., (2003). *La política exterior de España (1800-2003): historia, condicionantes y escenario*. Barcelona: Ariel.
- Pérez Rojas, J. (2003). *La Arquitectura y el Arte. 1900-1939* en Bendala, M. (Ed.) *Manual de arte español: introducción al arte español* (p. 9366-966). Madrid: Sílex Ediciones.
- Pigman, G. A. (2010). *Contemporary diplomacy*. Cambridge: Polity Press.
- Saddiki, S. (2009). El papel de la diplomacia cultural en las relaciones internacionales, *Revista CIDOB d'Afers Internacionals*, 88, p. 107-118.
- Salomón, M. (2002). La teoría de las relaciones internacionales en los albores del siglo XXI: diálogo, disidencia, aproximaciones. [Versión electrónica] *Revista CIDOB d'Afers Internacionals*, 56, p. 7-52.
- Tusell, J. (1989). *La España de Franco: el poder, la oposición y la política exterior durante el franquismo*. Madrid: Historia 16.
- Vega Pico, J. (1951) Encuesta sobre la Bienal Hispanoamericana de Artes Plásticas. Hablan los artistas, *España*, Tánger, 10 de junio de 1951.
- Vega Pico, J. (1952). Los puntos sobre la Bienal. El mayor certamen artístico de nuestra historia. *España*, Tánger, 3 de febrero de 1952.
- Vergara, A. y Gómez, A. (1996). *Diccionario de arte español*. Madrid: Alianza.
- Vivanco, L. F. (1940). El arte humano. Escorial. *Revista de Cultura y Letras*, Cuaderno 1.