

Desde el País Vasco a Latinoamérica. Tres pintoras en el exilio americano

Euskal Herritik Latinoamerikara. Hiru andrazko
margolari erbeste errepublikarrean

From the Basque Country to Latin America.
Three female painters in Republican Exile

Ane Lekuona Mariscal*

RESUMEN LABURPENA ABSTRACT

El artículo estudia el exilio en tierras latinoamericanas de las pintoras Karle Garmendia, María Paz Jiménez y Regina Raull. Pese a que el contexto y la vivencia de cada una fueran muy diferentes, a partir de estas historias de vida se analiza la forma en que el cambio de lugar y de cultura influyó en sus producciones, así como en la carrera artística de cada una. Asimismo, se reflexiona sobre la falta de atención que han recibido por parte de la historiografía.

Karle Garmendia, María Paz Jiménez eta Regina Raull margolarien Latinoamerikan bizitu zuten erbestea aztertzen du artikulua. Bakoitzaren testuinguru eta bizipenak oso desberdinak izan baziren ere, leku eta kultura aldatetako artista bakoitzaren produkzioak nola eragin zuen ikertzen da; baita horien ibilbide artistikoan lekualdatzeak izan zuen pisua. Horretarako, bizi-istoriaen metodologia erabiliko da. Era berean, historiografiak artista horienganako interes eza kontsideratzen da.

The article studies the exile in Latin American lands of the painters Karle Garmendia, María Paz Jiménez and Regina Raull. Although the context and experience of each one were very different, these life stories show the way in which the change of place and culture influenced their productions. The artistic career of each one is also analyzed. There is also a reflection on the lack of attention they have received from historiography.

PALABRAS CLAVE GAKO-HITZAK KEY WORDS

Exiliadas; pintoras; País Vasco; Karle Garmendia; María Paz Jiménez; Regina Raull; estudios de género; historia contemporánea.
Erbesteratuak; emakume margolariak; Euskal Herria, Karle Garmendia; María Paz Jiménez; Regina Raull; genero ikasketak; historia garaikidea.
Exiled Women; Women Painters; Basque Country; Karle Garmendia; María Paz Jiménez; Regina Raull; Gender Studies; Contemporary History.

* Universidad del País Vasco/
Euskal Herriko Unibertsitatea
UPV/EHU
ane.lecuona@ehu.es

Fecha de recepción/Harrera data: 20-02-2020
Fecha de aceptación/Onartze data: 13-07-2020

El discurso que la historia del arte del País Vasco presenta sobre el exilio artístico republicano es un claro ejemplo de los cimientos patriarcales en los que se sustenta la disciplina. Además, mientras que en otras ramas de conocimiento cercanas, como la historia, la historia de la música, del teatro o de la literatura, se han ido sumado diferentes estudios que intentan recuperar figuras femeninas de este capítulo histórico –tales como, Pilar de Zubiarre, Emiliana de Zubeldia, Pepita Enbil, Lucinda Urruzti, Cecilia G. Guilarte o María Luisa Elío–, apenas ha ocurrido lo mismo en el campo de la historia del arte. Frente a este vacío historiográfico, el presente artículo pretende reivindicar las artistas plásticas del exilio, concretamente, aquellas que vivieron esta experiencia al otro lado del océano.

Como es sabido, la proximidad geográfica del País Vasco con la frontera pirenaica hizo que para quienes huyeron del país desde esta región Francia fuese el principal destino. Dolores Salís, Menchu Gal, Josefa Kareaga, Maritxu Urreta, Ana María Marín o Carmen Fischer fueron algunas de las artistas vascas que tomaron refugio en el país vecino. Al igual, por la misma razón geográfica, la mayoría de ellas eran de Guipúzcoa o Navarra y menos de Álava o Vizcaya. Pero para otras la huida a Francia supuso el primer paso del viaje. Desde ahí partirían a otros países como Reino Unido, México, Chile o Argentina. Ese fue el caso de Karle Garmendia, María Paz Jiménez y Regina Raul, las tres pintoras que se analizan en el texto. La delimitación geográfica, pero también el criterio de selección de las artistas, se ha realizado con el fin de favorecer un análisis más preciso en torno al contexto sociopolítico y cultural en el que se enmarcan los hechos. Por ejemplo, otras artistas de origen vasco como Adela Bazo (1905-1989) y María Victoria Aramendía (1924-2014) se trasladaron a Latinoamérica en fechas similares. Sin embargo, las razones por las que se desplazaron a Argentina y Colombia, respectivamente, no fueron políticas.

En cualquier caso, como viene recordando la metodología de la historia oral, realmente hubo tantas historias diferentes como exiliados¹. Por ello, los casos de las tres artistas seleccionadas –diferentes en cuanto a generación, clase social y experiencia vital– servirán como hilo conductor para llegar a algunas conclusiones comunes sobre esta memoria desatendida. Desde una perspectiva de género, las principales cuestiones a analizar serán, por una parte, las posibilidades que encontraron estas mujeres en el país de acogida para llevar a cabo su quehacer artístico y, por otro lado, la forma en que el nuevo contexto vital y artístico influyó en sus obras. Por último, se reflexionará sobre las razones que propiciaron el abandono de la historiografía del arte del País Vasco hacia esta parte del exilio republicano.

1 Sebastián Faber: “Silencios y tabúes del exilio español en México: historia oficial versus historia oral”, *Espacio, Tiempo y Forma. Serie V. Historia Contemporánea*, 17, 2005, p. 375. (<https://doi.org/10.5944/etfv.17.2005.3112> 24 de febrero de 2020).

1. LA DOCENCIA DEL ARTE Y LA INFLUENCIA MEXICANA: KARLE GARMENDIA

El exilio fue la única opción para una gran parte de los creadores que habían formado parte de la esfera artística vanguardista de los años veinte y treinta. El papel del “intelectual” o del artista en la España “nacional” de la guerra y de la inmediata posguerra, recuerdan Mayayo y Marzo, significaba la adherencia automática al comunismo, al judaísmo, a la masonería, al separatismo, a la homosexualidad o a las corrientes extranjeras². No obstante, a pesar de que muchas artistas encajaban en este imaginario o directamente trabajaron de forma directa en el activismo político a favor de la defensa de la República³, la mayoría de las artistas provenientes de zonas periféricas como el País Vasco mantuvieron durante los años treinta una posición secundaria en la esfera artística nacional y regional. Esto supuso que las principales razones que motivaron el exilio de estas artistas fuesen otras, por lo general, la adscripción política de sus parejas y familiares, o el simple instinto de huir del conflicto bélico y la posguerra.

En el caso de la primera protagonista, la pintora navarra Karle Garmendia (1898-1983), fue la adscripción política nacionalista de la familia lo que motivó la huida. Proveniente de una familia acomodada, su padre Leopoldo Garmendia (1870-1942) se asociaba a los orígenes del PNV navarro y había sido alcalde del municipio de Irati, al igual que su abuelo por vía materna en un pueblo vecino. Del mismo modo, su hermano Miguel José Garmendia (1909-1986) ejerció como inspector general de prisiones en el gobierno republicano de Largo Caballero y después como delegado de emigración en el Gobierno Vasco⁴.

En el momento en el que estalló la guerra, Karle Garmendia se encontraba con su marido, el pintor valenciano Higinio Blat (1893-1974), en Pau, Francia. Así, la familia de esta se refugió en el hogar del matrimonio entre los años 1936-1940. Sin embargo, la ocupación nazi en Francia obligó a que parte de la familia tomara como opción el traslado a América. Su hermano Miguel José, por ejemplo, viajó primero a Argentina y después fijó su residencia en México donde siguió participando activamente en el Gobierno Vasco del exilio⁵. En cambio, otros integrantes de la familia regresaron en 1940 a España. Fue entonces cuando, mientras que la familia Blat Garmendia se resguardó en la casa familiar de Oroz Betelu⁶, su padre fue juzgado y encarcelado por la

2 Jorge Marzo y Patricia Mayayo: *Arte en España (1939-2015): Ideas, prácticas, políticas*, Madrid, Manuales Arte Cátedra, 2015, p. 27.

3 Para más información consultar el capítulo “Vertiginosos años treinta, periodo de paz y de guerra”, en Carmen Gaitán: *Las artistas del exilio republicano español. El refugio latinoamericano*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2019, pp. 39-82.

4 Francisco Rojas, María Losada y Gaizka Fernández: “Pasaporte sin visado. Miguel José Garmendia en Radio París”, *Sancho el Sabio*, 40, pp. 231-233. (<https://revista.sanchoelsabio.eus/index.php/revista/article/view/167> 24 de febrero de 2020).

5 José María Muruzábal: “Karle Garmendia. Pintora”, *Zangotzarra*, 17, 2013, p. 8.

6 Rojas, Losada y Fernández: “Pasaporte”, p. 231.

7 Muruzábal: “Karle”, p. 8.

0001

ACTIVIDAD POLITICA UN APLICADO PARIS, JULIO 2, 1947.
SERVICIO DE MIGRACION

NUM. 201839/479

TARJETA DE IDENTIFICACION expedida por EL CONSULADO DE MEXICO EN PARIS, FRANCIA.
A. CARLOTA ALDAR GARMENDIA

QUIRO RECIERTO Y FIRMA CONSTAN EN SEGUIDA



Firma del portador

MEXICA FILIACION DEL INTERESADO

ESTADU **1847** COMPLEVIDO **1947**

COLO **blanco** PIEL **rubio**

DEJAR **DESPARADAS** OJOS **azules**

NOME **pesta** RACA **mediana**

DEJAR PARTICULARES **ninguna visio**

OTROS DATOS COMPLEMENTARIOS

AÑO EN QUE FUE EMITIDA **14/1938** OTRO COMARADA

PROFESION, OFICIO U OCUPACION **artista pintora**

OTROS IDIOMAS QUE HABLE **francés, vasco**

LUGAR DE NACIMIENTO **Navarra, España**

NACIONALIDAD ACTIVA **española**

RELIGION **católica** RAZA

LUGAR DE RESIDENCIA **Paris, Francia**

NOMBRE Y DOMICILIO DE SU PADRE (EN CASO DE HABERLO) **José Garmendia Aldar, Lago Lardas, Nav. Leizaola**

OTRO DATOS **Exilio de 20 años de 1947**

CELEBRACION **Uchale, Leizaola de 20 junio de 1947**

CONSTANCIA NOMBRE LEGAL INTERNACIONAL (ART. 3º DE LA LEY)

Excmo. Jefe de Misiones
SEMA DEL CORPUS O DELEGADO DE MIGRACION Y
CONSUL DE MEXICO

Fig. 1. Ficha de migración de Karle Garmendia. Paris, 2-VII-1947. Portal de Movimientos Migratorios Iberoamericanos.

pertenencia al nacionalismo vasco⁸. Finalmente, en 1946 la pareja de pintores y sus dos hijas pudieron regresar a Francia y, un año más tarde, obtuvieron el pase para trasladarse a México, llegando finalmente en 1947 al norte del país, a Nuevo Laredo, Tamaulipas⁹ [fig. 1].

Recordemos cómo, gracias a las políticas del presidente Lázaro Cárdenas, los refugiados republicanos tuvieron en México una acogida favorable en comparación con otros destinos. Pese a que en el momento en que llegó la familia de artistas al país ya se habían suprimido las ayudas del CTARE (Comité Técnico de Ayuda a los Republicanos Españoles), JARE (Junta de Auxilio a los Republicanos Españoles) o el del Comité de Ayuda a los Vascos¹⁰, la pareja tuvo una acogedora bienvenida por parte de la comunidad de refugiados españoles y el conjunto vasco. Fue gracias a estas condiciones favorables cómo la pareja no tuvo que

8 Sentencia condenada a Leopoldo Garmendia Goicoechea. Tribunal regional de responsabilidades políticas de navarra. 9 de octubre de 1940. Archivo abierto de Navarra. (http://www.navarra.es/appsext/ArchivoDeNavarra/Ficheros/Descargar.ashx?Fichero=3f0\099\ a8d\32d\9c2\1ca\c2b\4b2\0cc\ a4b\04\TRP_SENTENCIAS_Lb.2_N.614.pdf&Nombre=TRP_SENTENCIAS_Lb.2_N.614.pdf 24 de febrero de 2020).

9 Información extraída de las fichas de migración de los integrantes de la familia. Portal de Movimientos Migratorios Iberoamericanos (PMMI).

10 Koldo San Sebastián: *Exilio vasco en América*, Vitoria-Gasteiz, Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2014, p. 157. https://www.euskadi.eus/contenidos/informacion/06_urazandi_coleccion/es_712/adjuntos/urazandi28.pdf

renunciar a sus profesiones artísticas y pudieron seguir realizando exposiciones. Incluso en 1948, al poco de asentarse en Ciudad de México, gracias al apoyo del secretario privado del Presidente de la República Jorge Viesca, realizaron conjuntamente una exposición en el Casino Español de la metrópolis¹¹. De igual forma, la constancia de que su hija menor Miren Itziar –María Estrella– realizara en 1949 una exposición de pintura en las instalaciones de la Casa Vasca de la capital muestra la relación que guardó la familia con la comunidad y sus organizaciones¹².

En 1951, a causa de una oferta laboral que recibió Higinio Blat¹³, la familia se trasladó desde Ciudad de México a la capital del estado de Sonora, a la ciudad de Hermosillo, donde residirían hasta su vuelta a Navarra en 1959. Allí, en la joven Universidad de Sonora inaugurada en 1942, Karle Garmendia e Higinio Blat se convirtieron en los fundadores de la Academia de Artes Plásticas de la Universidad. Cabe aquí recordar cómo el deseo de abrir una academia de pintura se remontaba a años atrás. La correspondencia conservada de los años transcurridos en Pau evidencia que Higinio Blat, teniendo el apoyo de altos cargos del Gobierno Vasco como Manuel Irujo, Jesús María Leizaola o el mismo *lehendakari* José Antonio Aguirre, había intentado abrir en 1946 una Academia de Pintura Española en París. Un proyecto que tenía como objeto: “difundir el alto valor de la pintura española y con ello dar a conocer la personalidad de cada una de las diferentes regiones, con sus costumbres, trajes típicos y carácter”¹⁴. Sin embargo, por no poder donar un edificio oficial a una institución privada, el Ministerio de la Juventud, Artes y Letras denegó la petición¹⁵.

De tal forma que fue finalmente en Hermosillo donde el proyecto tomó forma. Así, mientras que Higinio Blat se convirtió en el primer director de la academia, por su parte, Karle Garmendia ejerció como profesora en la institución hasta el momento de regreso a Navarra. Como explica Carmen Gaitán, la docencia artística fue frecuente entre las labores ejercidas por las artistas españolas exiliadas en tierras latinoamericanas. Al igual, otra característica común en estos casos fue el

11 Armando Pilato: “El pintor valenciano Higinio Blat”, *Ars Longa*, 7-8, 1996-1997, p. 271.

12 (<https://www.uv.es/dep230/revista/PDF238.pdf> 24 de febrero de 2020). *Euzko Deya*, 1-1950, s/p.

13 Información extraída de la entrevista realizada por la autora del texto a Ana Mary Ruíz García, hija de Cecilia G. Guilarte, amiga y colega de Karle Garmendia en Hermosillo. Entrevista realizada mediante correo electrónico el 25 de octubre de 2019, autorizándole su utilización.

14 Correspondencia cruzada entre Manuel de Irujo e Higinio Blat sobre cuestiones políticas y culturales. 19 de junio de 1946-27 de octubre de 1946. Fondo documental Eusko Ikaskuntza (FDEI) (<http://www.eusko-ikaskuntza.eus/eu/dokumentu-fondoa/dokumentu-fondoak/do-4638/> 24 de febrero de 2020).

15 Carta remitida a Manuel de Irujo desde el ministerio de educación de Francia, acerca de la petición cursada por Higinio Blat para abrir una academia de pintura española en París. 4 de marzo de 1947. FDEI (<http://www.eusko-ikaskuntza.eus/eu/dokumentu-fondoa/dokumentu-fondoak/do-13472/> 24 de febrero de 2020).

vínculo establecido entre el centro universitario y la comunidad de los refugiados españoles¹⁶. En el caso del matrimonio Blat Garmendia, la Universidad de Sonora y la ciudad de Hermosillo, la consolidada red entre los refugiados españoles que existía en la ciudad sin duda facilitó la inserción de los pintores en la institución. En relación al interés del artículo, resulta destacable la presencia que tuvieron las intelectuales vascas en este centro. En primer lugar, se encontraba la compositora nacionalista Emiliana de Zubeldia, la cual fijó su residencia en Hermosillo en 1947, tras recibir la oferta de hacerse cargo de la educación musical de la universidad¹⁷. Al igual, a los inicios de la década de los cincuenta, poco después de la llegada de la familia de pintores, se unió al centro la periodista y escritora Cecilia G. de Guilarte, la cual dirigió la revista universitaria además de ejercer como profesora de historia del arte e historia del teatro. Desde entonces, la relación entre las tres mujeres sería muy fuerte¹⁸.

Esta estabilidad laboral y económica, así como el hecho de que sus dos hijas fuesen para entonces jóvenes adultas¹⁹, fueron sin duda condiciones favorables para que Garmendia pudiese seguir su producción artística. Hasta entonces, la pintora había seguido un estilo academicista, cercano al naturalismo francés de mediados del siglo XIX y se había inclinado, generalmente, hacia aquellos géneros pictóricos como el paisaje, la naturaleza muerta, las escenas florales o el retrato, que desde el siglo pasado eran asumidos como adecuados para las pintoras²⁰. De esta manera, en la obra realizada en la etapa mexicana, aquella realizada entre los años 1947-1960, aún manteniendo cierto hilo conductor con sus obras pasadas, se aprecia un cambio evidente en la obra de la artista. Siguiendo la misma mirada realista, las obras reflejaban el nuevo interés de la autora hacia la expresividad del color, siendo consecuencia de la influencia que recibiría de la escuela realista mexicana y el movimiento del muralismo. Pero la misma fuente de influencia se evidenciaba también en las temáticas: motivos populares mexicanos como las escenas folclóricas, religiosas o de festividades, casi con un interés etnográfico, se convertían en las nuevas escenas predilectas de Garmendia [fig. 2, 3, 4]. No obstante, a pesar de que los años transcurridos en México constituyeron una etapa determinan-

16 Tales como Elena Verdel, Elvira Gascón o Carmen Cortés i Lladó. Gaitán: *Artistas*, pp. 111-112.

17 Leticia Valera: "Emiliana de Zubeldia en América", *Musiker: cuadernos de música*, 6, 1993, p. 130. (<http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/musiker/06/06121134.pdf> 24 de febrero de 2020).

18 Información extraída de la entrevista realizada por la autora del texto a Ana Mary Ruiz García. *Op. cit.*

19 Según las fichas de migración María Estrella (Miren Iziar) nació en 1927 y María Isabel en 1929. PMMI.

20 Pilar Muñoz: "Mujeres en la producción artística española del siglo XX", *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 28, 2006, p. 106. (<https://revistas.ucm.es/index.php/CHCO/article/view/CHCO0606110097A> 24 de febrero de 2020).



Fig. 2 y 3. Karle Garmendia. *Mercado de abastos* y *Mercado mexicano*. 1955. Hermosillo. 1955. Hermosillo. Cortesía de José María Muruzábal.

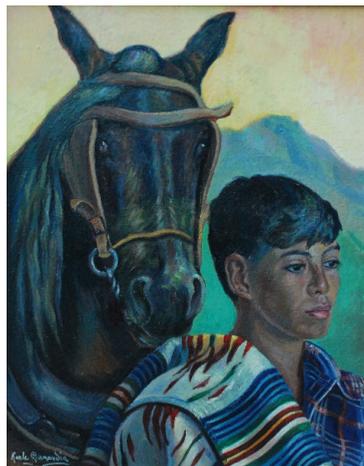


Fig. 4. Karle Garmendia. *Camino de la Feria*. 1950-1955. Hermosillo. Cortesía de José María Muruzábal.

te en la trayectoria de la artista, son pocas las obras que se conservan de esta época. La mayoría ellas se conservan en los domicilios privados de sus amigos de Hermosillo, por lo que únicamente tenemos constancia de aquellas pinturas que trajo la pintora consigo en el viaje de regreso²¹.

21 Información extraída de la entrevista realizada por la autora del texto a Ana Mary Ruíz García. *Op. cit.*

La experiencia del exilio en el caso de la pintora María Paz Jiménez (1909-1975) comenzó en 1936 con la caída de San Sebastián, ciudad en la que residía la familia. Fue entonces cuando con su marido Alfredo Bizcarrondo y su hijo que por entonces tenía un año, pasaron la frontera a Francia para llegar finalmente en 1938 a Buenos Aires. Allí se establecerían hasta su regreso en 1945²². Cabe contextualizar que el asilo argentino, en líneas generales, fue mucho más complejo que el mexicano²³. Sin embargo, la histórica comunidad vasca en tierras argentinas, así como los acuerdos que se llevaron adelante entre el Gobierno Vasco y el argentino como, por ejemplo, la creación del Comité Pro-inmigración vasca, hizo que el núcleo más numeroso de los exiliados vascos se dirigiese a Argentina²⁴. Respecto a la familia de la pintora, la situación económica se mantuvo gracias al trabajo que consiguió Alfredo Bizcarrondo en la empresa Ferrocarriles del Sur; además, el segundo año de residencia ganaron el segundo premio de la Lotería Nacional, lo que supuso un gran alivio para el bienestar de la familia²⁵.

El caso de María Paz Jiménez resulta interesante, pues a diferencia de otras artistas, la experiencia del exilio supuso el inicio de su carrera artística. Pese a que desde niña había desarrollado su vocación por el dibujo y la pintura de una forma autodidacta y después, en San Sebastián, tomara algunas clases de la mano del pintor Jon Zabalo, fue en Buenos Aires donde Jiménez, siempre acompañada de su hijo, comenzó a recibir clases intensamente; primero en las Escuelas Libres y luego con la pintora Mercedes Rordrigués²⁶. Al fin y al cabo, como apuntaba Sebastián Faaber, algunos exiliados vivieron dicho viaje como una oportunidad para romper con las obligaciones pasadas, reinventar una identidad y empezar una nueva vida²⁷. Así recordaba la pintora en 1975 el inicio de su quehacer artístico:

Entre 1938 y 1945 resido en Buenos Aires, donde intensifico mi aprendizaje, dibujando y pintando en las Escuelas Libres y tomando parte muy activa en la vida artística argentina, participando en numerosas exposiciones

22 Pese a la clara inclinación izquierdista que mantuvo la familia, la fecha de regreso parece indicar que el motivo principal de la huida de la familia fuera la situación bélica y no tanto el miedo a las represalias por sus ideales políticos.

23 Gaitán: *Artistas*, p. 103.

24 San Sebastián: *Exilio*, p. 65.

25 Su hijo recuerda cómo su padre trabajó en la empresa que había construido el famoso puente bonaerense de Nicolás Avellaneda. Aunque de formación Alfredo Bizcarrondo era ingeniero de caminos, no ejerció de ello en ese puesto. Información extraída de la entrevista realizada por la autora del texto a Carlos Bizcarrondo, hijo de Mari Paz Jiménez. San Sebastián, 24 de octubre de 2019.

26 *Ibid.*

27 Sebastián Faber: "Dialéctica del exilio y dimensión moral", en María Paz Balibrea (coord.): *Líneas de fuga. Hacia otra historiografía cultural del exilio republicano español*, Madrid, Siglo XXI, 2017, p. 196.

2. AZAR Y VOLUNTAD EN RIO DE LA PLATA: MARÍA PAZ JIMÉNEZ

y concursos. En 1943 realizo mi primera exposición individual, con crítica excelente que califica mi pintura de ‘surrealismo esotérico’²⁸.

Se refería a la exposición que realizó en 1942 en las Salas Municipales del Banco Municipal Artes, lo que suponía su primera exposición individual²⁹. Entre las crónicas escritas sobre la exposición, el periódico *la Razón* escribía:

(...) 21 óleos de extraordinario interés, en los que pone de manifiesto su vigorosa personalidad artística, sus originales medios de expresión y el exquisito sentido del color. Los contornos difusos y algunas sinfonías de color recuerdan vagamente a María Laurencin, pero Mari Paz huye de la objetividad de la gran pintora francesa y realiza un arte sugestivo fuera de toda escuela y dentro de las tendencias más auténticas de los más modernos cenáculos³⁰.

El hecho de comparar las obras de mujeres artistas como si se tratara de una categoría aislada del resto de creadores suponía un recurso usual en la crítica de arte de la época. Sin embargo, en este caso, la referencia a Marie Laurencin estaría motivada por el claro interés que había manifestado Jiménez en esos años hacia la obra de la pintora francesa³¹. De hecho, de regreso, en su casa de San Sebastián conservó fotografías de ella, así como de su maestra argentina Mercedes Rodríguez y también de Maruja Mallo³². Ya en 1931, Mari Paz Jiménez había tenido la oportunidad de ver los trabajos de la pintora gallega en Madrid y en la Exposición de Artistas Ibéricos que se celebró en San Sebastián, quedando impresionada por la estética surrealista³³. El hecho de que conservara una fotografía suya de aquella época, supone una prueba fiable para pensar que María Paz Jiménez siguió el rastro de Maruja Mallo en la escena artística bonaerense y que habría sido una referente crucial para ella.

Asimismo, si analizamos los cuadros que realizaba la pintora en estos años, es visible la influencia que tomó del estilo surrealista, el cual había conocido en San Sebastián y en los años que vivió en Madrid (1933-

28 Fragmento de la autobiografía escrita en 1975 extraída de: *Mari Paz Jiménez (1909-1975)*, San Sebastián, Caja de Ahorros Municipal de San Sebastián, Museo Municipal de San Telmo, 1975, p. 17.

29 También participó en diferentes exposiciones y concursos como el Salón del *Tout Petit*, el Salón Nacional de la Plata, la Exposición Nacional de Bellas Artes o el Concurso de Pintura Espontánea e Imaginativa.

30 *La Razón*, 15-08-1944, s/p.

31 Información extraída de la entrevista realizada por la autora del texto a Carlos Bizcarrondo. *Op cit.*

32 Adelina Moya y Ana Olaizola (comis.): *Mari Paz Jiménez*, San Sebastián, Diputación Foral de Gipuzkoa, Koldo Mitxelena Kulturunea, 2000, p. 11.

33 *Mari Paz Jiménez. Exposición Antológica. 1909-1975*, Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1975, pp. 12-13.



Fig. 5. Recorte del periódico La Nación en referencia a la exposición de María Paz Jiménez en el salón del Banco Municipal. 1943. Buenos Aires. Cortesía de Carlos Bizcarrondo.

1935) y que, en la década de los cuarenta, seguía viva en la escena plástica y literaria de Río de la Plata. Así, las pinturas que Jiménez realizó en el exilio se caracterizaban por retratar atmosferas oníricas de colores fríos donde habitaban seres orgánicos o siluetas femeninas, siendo visible el interés de la artista por experimentar con el mundo de los sueños y el inconsciente [fig. 5, 6 y 7]. No obstante, al igual que comentábamos con Karle Garmendía, son pocas las obras que se conservan de esta época; en este caso, aquellas que fueron adquiridas por la colección Biurland de Estocolmo, las dos imágenes que se conservan en la Fundación Espiga de Buenos Aires y los cuadros que trajo la artista a su vuelta al País Vasco³⁴.

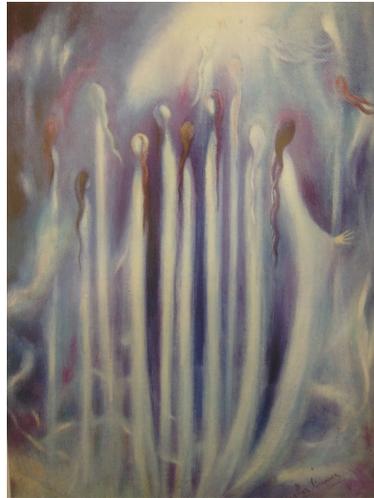


Fig. 6 y 7. María Paz Jiménez. Sin título y sin título. Hacia 1943. Buenos Aires. Cortesía de Carlos Bizcarrondo.

40 34 Información extraída de la entrevista realizada por la autora del texto a Carlos Bizcarrondo. *Op. cit.*

3. EL ARTE DE LA SEGUNDA GENERACIÓN: REGINA RAULL

Una especificidad del exilio republicano radica en que se extiende mucho más de lo que cabía esperar en el tiempo. Y es que, la memoria del exilio también reside en quienes realizaron el viaje del exilio siendo niños; a pesar de haber sido un colectivo prácticamente ignorado en las monografías sobre el exilio español³⁵. Ese fue el caso de la pintora Regina Raull (1931-2019), la cual llegó a México con tan solo seis años y, por tanto, se formó en el país de acogida, perteneciendo así a la segunda generación o la generación hispanomexicana del exilio³⁶.

Escapando de la Guerra Civil, la familia Raull Martín partió en el año 1936 desde Bilbao a Francia, atravesando los Pirineos a pie. De allí fueron a la República Dominicana para llegar finalmente a México en 1941, antes pasando por Cuba³⁷. Como fue común entre los españoles refugiados, a su la llegada a la Ciudad de México la familia se estableció en la calle López, en el Centro Histórico de la ciudad, integrándose así en la comunidad española de la metrópolis. La pintora recordaba que la solidaridad del conjunto de los exiliados fue muy importante en estos primeros años complicados, en los que “realmente vivíamos de casualidad. De lo que podíamos”³⁸. Por ejemplo, la futura artista, siempre acorde al rol femenino que le era asignado, ayudaba en los trabajos de costura de su madre o pintaba pañuelos para después venderlos y colaborar en la economía familiar³⁹. De igual forma, junto a sus dos hermanos, Regina Raull fue educada en los colegios fundados por los exiliados, como el Colegio Madrid y el Instituto Luis Vives⁴⁰.

Sin embargo, Raull afirmaba que para ella el verdadero contraste o el salto a la nueva realidad sociocultural supuso el paso de la escuela de españoles y a la universidad⁴¹. Y es que al iniciar su formación en la Escuela Nacional de Artes Plásticas en la Universidad Nacional Autónoma de México, la pintora comenzó a tener contacto con personas ajenas al círculo de españoles, a la vez que se sumergió en la escena artística mexicana. Así, desarrolló un gran interés por el mundo indígena,

35 Sandra García: *La identidad nacional de los colegios del exilio republicano español en la Ciudad de México (1939-1950)*, Tesis Doctoral, Valencia, Universidad de Valencia, 2010, p. 24.

36 Miguel Cabañas: “El exilio en el arte español del siglo XX. De las problemáticas generales de la emigración a las específicas de la segunda generación de artistas del exilio republicano en México”, en Miguel Cabañas (coord.): *El arte español del siglo XX. Su perspectiva a final del milenio*, Madrid, CSIC, 2001, pp. 287-315.

37 María Bueno: “Dulce como los ojos de los niños: la pintura de Regina Raull”, en Carolina Erdocia (coord.): *Arte y exilio (1936-1960)*, San Sebastián, Hamaika Bide Elkarte, 2015, pp. 127-141.

38 “Regina Raull, Pintora exiliada. Congreso Arte y Exilio. 1ra parte”. <https://www.youtube.com/watch?v=c8RVFMQEsM> (24 de febrero de 2020).

39 Ibid.

40 Gaitán: *Artistas*, p. 169.

41 “Regina Raull, Pintora exiliada. Congreso Arte y Exilio. 1ra parte”. <https://www.youtube.com/watch?v=c8RVFMQEsM> (24 de febrero de 2020).

especializándose principalmente en la representación pictórica de niños y niñas. Igualmente, se adentró en el movimiento del muralismo que ya para los años sesenta se había vuelto mucho más flexible y participativo, posibilitando así que más mujeres entraran a su práctica⁴² [fig. 8]. Fue a partir de entonces cuando, por ejemplo, gracias al encargo del presidente de entonces, Adolfo López Mateos, Regina Raull llegó a realizar murales importantes para la Ciudad de México, como el del Museo Nacional de Antropología e Historia [fig. 9], el Hospital Psiquiátrico Infantil o el Hospital de Salubridad y Asistencia⁴³. Paralelamente, con la obra de caballete en óleo y acrílico, la pintora desarrolló una carrera con importantes exposiciones a nivel nacional e internacional y gozó de un gran éxito comercial⁴⁴.

Por otro lado, a pesar de que la obra de Regina Raull fuera acorde con la realidad artística mexicana del momento, en lo personal la pintora siguió manteniendo una estrecha relación con la comunidad de españoles⁴⁵. También en su faceta de artista participó en actividades culturales de este círculo, como en la subasta celebrada en 1975 en el Museo Nacional de Antropología patrocinada por la Comisión Republicana Española pro Centro de Desarrollo (CRECED)⁴⁶ o en la exposición por el 50º aniversario del Colegio Luis Vives en 1989⁴⁷. Por todo ello, la figura y la producción artística de Regina Raull se convierte en un claro ejemplo del cambio generacional del exilio republicano y los procesos identitarios que lo acompañan⁴⁸. Esto es, por una parte, su producción artística —su estilo, la predilección técnica, los intereses plásticos, la manera de concebir la práctica, etc.— se relaciona con el contexto artístico en el que fue formada pero, por otro lado, la pintora siguió definiéndose como “pintora vasca y española y mexicana, las tres cosas”⁴⁹.

42 Gaitán: *Artistas*, p. 169.

43 Para un análisis exhaustivo de la iconografía del mural del Museo Nacional de Antropología consultar: Dina Comisarenco: *Eclipse de siete lunas. Mujeres muralistas en México*, México, Artes de México y del Mundo, 2019, pp. 166-168 y Carmen Gaitán: “Los muros de México: un reto para las artistas españolas del exilio”, *Investigaciones Feministas*, 9,1, 2018, pp. 47-66. (<https://doi.org/10.5209/INFE.56012> 24 de febrero de 2020).

44 Exposiciones en la Galería Misrachi de la Ciudad de México (1963), el Alexander Art Studio de Los Ángeles (1962) o el Palacio de Cristal de Madrid (1975). Sus obras también fueron adquiridas por el gobierno mexicano y obsequiadas a diferentes mandatarios como el emperador de Japón, Hirohito; el primer ministro de la India, Jawarhal Nehru o el Presidente de Francia, Charles de Gaulle. Comisarenco: *Eclipse*, p. 165.

45 “Regina Raull, Pintora exiliada. Congreso Arte y Exilio. 1ra parte”. <https://www.youtube.com/watch?v=c8RVFMQesmM> (24 de febrero de 2020).

46 Archivo Histórico de El Colegio de México. Archivo incorporado “Elvira Gascón”. Caja 5. Carpeta 11.

47 Gaitán: *Artistas*, p. 169.

48 Para más información sobre la segunda generación de artistas hispanomexicanos consultar: Cabañas: “Exilio”.

49 “Regina Raull, Pintora exiliada. Congreso Arte y Exilio. 2da parte”. <https://www.youtu->



Fig. 8. Regina Raull trabajando en un mural. Década de los sesenta. Museo Nacional de Antropología e Historia. Ciudad de México.



Fig. 9. Regina Raull. La educación del niño en la época mexicana. Museo Nacional de Antropología e Historia. Ciudad de México. 1966.

4. CONCLUSIONES

Mencionábamos que la experiencia del exilio fue única y diferente para cada persona, de modo que resulta imposible tratar de concebir un único relato en torno al exilio republicano de las artistas del País Vasco en tierras latinoamericanas. Por ello, en la tarea de recuperar esta memoria y tratar de encontrar continuidades entre las diferentes experiencias, el uso de la metodología de las historias de vida se presenta como una herramienta imprescindible. Desde este punto de partida, la primera cuestión a señalar es la influencia que tuvo en la práctica artística de las pintoras el contacto con la diversidad cultural, con otras formas de vida, otros cuerpos y otros colores diferentes a

las conocidas hasta el momento. Una particularidad señalada en las dos artistas analizadas que vivieron en México. Este fenómeno lleva a tener en consideración aquello que la pensadora Gloria Anzaldúa denominaba como el “encuentro entre cuerpos”, es decir, aquel lugar o encrucijada regenerativa donde ocurren los procesos recíprocos entre los diferentes y el cual es capaz de derribar fronteras⁵⁰. En palabras de la autora:

For only through the body, through the pulling of flesh, can the human soul be transformed. And for images, words, stories to have this transformative power, they must arise from the human body—flesh and bone—and from the Earth’s body—stone, sky, liquid, soil⁵¹.

Es decir, la experiencia del encuentro o la convivencia vivida con los otros cuerpos llevaría a que Karle Garmendia y a Regina Raull mostrarán interés por estas otras realidades; por sus sujetos, sus formas, colores o sus vías de conocimiento. Un planteamiento que coincide con la respuesta que daba Regina Raull a la pregunta de cómo había sido el proceso de integración en México: “Casi sin darme cuenta, porque era una niña y me acostumbré a la diferencia de costumbres, hasta que me sentí integrada con el paseo del tiempo, pero sin olvidar a España⁵².”

Desde una perspectiva más sociológica, podemos resaltar otras características compartidas entre las artistas. La primera de ellas sería la condición de que para que las pintoras pudieran dedicar su tiempo a la pintura o pudieran recibir una formación artística, resultó imprescindible que el núcleo familiar disfrutara de una estabilidad económica. Karle Garmendia, por ejemplo, compaginó la docencia con su quehacer artístico o María Paz Jiménez y Regina Raull accedieron a la formación artística gracias al apoyo familiar. De igual forma, fue importante que las protagonistas pudieran compaginar sus trabajos artísticos con el rol maternal y doméstico que les era asignado a las mujeres⁵³. En el caso de Garmendia, sus dos hijas eran mayores de edad cuando se trasladaron a México y, por su parte, el hecho de que el único hijo de María Paz Jiménez contase con escasos dos años cuando se trasladaron a Buenos Aires, facilitó que ella pudiera seguir asistiendo a las clases de pintura. Por último, Regina Raull, siendo de una generación más joven, no tuvo tales obligaciones en sus años de formación.

50 “Pues solo a través del cuerpo, a través del tirón de la carne, el alma humana puede ser transformada. Y para que las imágenes, las palabras, las historias tengan este poder de transformación, deben surgir del cuerpo humano —carne y hueso— y del cuerpo de la Tierra —piedra, cielo, líquido, tierra”. (traducción de la autora). Gloria Anzaldúa: *Borderlands/La Frontera*, San Francisco, Aunt Lute Books, 1987, p. 35.

51 Anzaldúa: *Borderlands*, p. 97.

52 Bueno: “Dulce”, p. 135.

53 Gaitán: *Artistas*, p. 233.

Otro rasgo compartido entre las tres artistas fue que el nuevo contexto sociocultural les ofreció algunas posibilidades probablemente inalcanzables en sus ciudades de origen. Karle Garmendia llegó a ser profesora universitaria, una posición irrealizable en el contexto del País Vasco por no existir una institución equivalente. María Paz Jiménez se inició en la práctica de la pintura en un entorno vanguardista, recibiendo una educación artística completamente diferente a la que accedían las mujeres en aquellos años en Guipúzcoa y, por último, Regina Raull pudo realizar una formación artística de nivel universitario, lo que de primeras en el País Vasco solo fue viable para aquellas mujeres provenientes de familias pudientes que promocionaran la educación artística de sus hijas en ciudades como Madrid⁵⁴. Al igual, realizó trabajos para espacios públicos, fenómeno que en España y el País Vasco no ocurriría hasta décadas después.

Para terminar, señalábamos al inicio que si la historia del arte del País Vasco del siglo XX no ha integrado a las agentes femeninas del exilio es por la imposibilidad de compaginar esta memoria con el canon establecido, es decir, con los criterios y juicios de valores que dan forma a este relato. Por ello, tal como muestran las perspectivas feministas, la recuperación de las agentes femeninas del pasado deberá inevitablemente ir ligada con la deconstrucción del relato hegemónico y de los parámetros de la misma disciplina⁵⁵. Hacer visible los límites que establece la estructura patriarcal, eurocéntrica y nacionalista de la narración será, por tanto, el primer paso para su posterior desarticulación.

Un primer ejemplo de estos criterios se visibiliza en el caso de Karle Garmendia. Esto es, a pesar de que en libros como *Pintura Vasca* de Mauricio Kaperotxipi publicado en 1954 –el cual a causa de la censura del régimen de Franco su publicación solo fue posible en Buenos Aires por la editorial vasca Ekin⁵⁶–, se mencionase el prestigio de la pintora navarra Karle Garmendia, su figura no fue tomada en consideración por la historia del arte del País Vasco del siglo XX la cual fue legitimada a partir de los años de la Transición. Este relato, en líneas generales, se centró en el arte y los artistas que habían demostrado una actitud comprometida con la realidad social y política de la región, llevando al olvido otros intereses y prácticas artísticas⁵⁷. De modo que el mismo principio se establecía a la hora de estudiar el capítulo del exilio artístico.

54 Ane Lekuona: “Pintzelak, loreak eta paisaiak. Emakumeentzako heziketa artistikoa Euskal Herrian”, *Ars Bilduma*, 10, 2020, pp. 109-121. (<https://doi.org/10.1387/ars-bilduma.21134> 16 de julio de 2020).

55 Roziska Parker and Griselda Pollock: *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*, London, Routledge & Kegan Paul, 1981, pp. 47-48.

56 Mauricio Kaperotxipi: *Pintura Vasca*, Buenos Aires, Ekin, 1965, pp. 86-87.

57 Ane Lekuona: “La historiografía del arte del País Vasco. Una revisión feminista del siglo XX”, *Historia Actual Online*, 51, 2020, pp. 141-152. (<https://doi.org/10.36132/haov.51.1859> 16 de julio de 2020).

Los protagonistas del relato fueron aquellos actores que como Aurelio Arteta, Julián de Tellaeche o José María de Ucelay habían manifestado una clara inclinación política a favor del nacionalismo vasco o, en su defecto, lo harían a su vuelta del exilio como, por ejemplo, Jorge Oteiza o Nestor Basterretxea. En consecuencia, tal escritura perjudicaba directamente a las artistas que, por lo general, en constante negociación con lo socialmente esperado del rol femenino, no participaron de forma activa en el ámbito político o en su producción se decantaron por temas o géneros artísticos “no comprometidos” como el paisaje, las naturalezas muertas o los retratos. Dentro de este marco de escritura es como se entiende que no fuera hasta el 2014 cuando, gracias a una exposición en su pueblo natal Oroz-Betelu⁵⁸, se recuperase –a nivel local– la figura y la trayectoria de Karle Garmendia, incluyendo el periodo mexicano.

Por otra parte, el eurocentrismo imperante de este relato que mencionamos es claramente visible en la forma en que la historia del arte del País Vasco recuerda la trayectoria de María Paz Jiménez. Esto es, cuando se ha querido analizar la obra de la pintora apenas se ha prestado atención a los años transcurridos en Argentina, los cuales sin duda fueron determinantes para su posterior carrera. Si a la vuelta al País Vasco Jiménez siguió interesándose por las últimas tendencias artísticas nacionales e internacionales y se convirtió en pionera del estilo informalista en la escena regional, tal predisposición surgía de una experiencia personal y artística pasada que no ha sido tenida en cuenta por la historiografía. Por último, otra idea a destacar dentro de los límites ejercidos por la propia escritura de esta historia sería la importancia que ha tenido en la configuración de la historia del arte vasco o del País Vasco la adscripción territorial o la inclinación nacionalista de sus artistas. Por ello, los cambios y las diferentes identidades que se generan en el contexto del exilio, conlleva a que artistas como Regina Rauls se conviertan en elementos incómodos de incorporar al relato establecido.

Me gustaría agradecer la colaboración de los familiares y amigos de las artistas exiliadas analizadas, así como a José María Muruzábal, José Ángel Ascunce, Riánsares Lozano de la Pola y Carmen Gaitán por ayudarme a orientar este trabajo llevado a cabo en la estancia de investigación en la Universidad Nacional Autónoma de México.

AGRADECIMIENTOS

⁵⁸ Exposición comisariada por José Mari Muruzabal en agosto de 2014. Ayuntamiento de Oroz Betelu. Posteriormente, en diciembre del mismo año se realizaría la exposición en el Atrio del Parlamento de Navarra.

BIBLIOGRAFIA

- Anzaldúa, Gloria: *Borderlands/La Frontera*, San Francisco, Aunt Lute Books, 1987.
- Bueno, María: “Dulce como los ojos de los niños: la pintura de Regina Raul”, en Carolina Erdocia (coord.): *Arte y exilio (1936-1960)*, San Sebastián, Hamaika Bide Elkartea, 2015, pp. 127-141.
- Cabañas, Miguel: “El exilio en el arte español del siglo XX. De las problemáticas generales de la emigración a las específicas de la segunda generación de artistas del exilio republicano en México”, en Miguel Cabañas (coord.): *El arte español del siglo XX. Su perspectiva a final del milenio*, Madrid, CSIC, 2001, pp. 287-315.
- Comisarenco, Dina: *Eclipse de siete lunas. Mujeres muralistas en México*, México, Artes de México y del Mundo, 2019.
- Faber, Sebastián: “Dialéctica del exilio y dimensión moral”, en María Paz Balibrea (coord.): *Líneas de fuga. Hacia otra historiografía cultural del exilio republicano español*, Madrid, Siglo XXI, 2017, pp. 196-198.
- Faber, Sebastián: “Silencios y tabúes del exilio español en México: historia oficial versus historia oral”, *Espacio, Tiempo y Forma, Serie V. Historia Contemporánea*, 17, 2005, pp. 373-389. (<https://doi.org/10.5944/etfv.17.2005.3112> 24 de febrero de 2020).
- Gaitán, Carmen: “Los muros de México: un reto para las artistas españolas del exilio”, *Investigaciones Feministas*, 9,1, 2018, pp. 47-66. (<https://doi.org/10.5209/INFE.56012> 24 de febrero de 2020).
- Gaitán, Carmen: *Las artistas del exilio republicano español. El refugio latinoamericano*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2019.
- García, Sandra: *La identidad nacional de los colegios del exilio republicano español en la Ciudad de México (1939-1950)*, tesis doctoral, Valencia, Universidad de Valencia, 2010.
- Kaperotxipi, Mauricio: *Pintura Vasca*, Buenos Aires, Ekin, 1965.
- Lekuona, Ane: “La historiografía del arte del País Vasco. Una revisión feminista del siglo XX”, *Historia Actual Online*, 51, 2020, pp. 141-152. (<https://doi.org/10.36132/hao.vi51.1859> 16 de julio de 2020).
- Lekuona, Ane: “Pintzelak, loreak eta paisaiak. Emakumeentzako heziketa artistikoa Euskal Herrian”, *Ars Bilduma*, 10, 2020, pp. 109-121. (<https://doi.org/10.1387/ars-bilduma.21134> 16 de julio de 2020).
- Mari Paz Jiménez (1909-1975)*, San Sebastián, Caja de Ahorros Municipal de San Sebastián, Museo Municipal de San Telmo, 1975.
- Mari Paz Jiménez. Exposición Antológica. 1909-1975*, Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1975.
- Marzo, Jorge y Mayayo, Patricia: *Arte en España (1939-2015): Ideas, prácticas, políticas*, Madrid, Manuales Arte Cátedra, 2015.

Moya, Adelina y Olaizola, Ana (comis.): *Mari Paz Jiménez*, San Sebastián, Diputación Foral de Gipuzkoa, Koldo Mitxelena Kulturunea, 2000.

Muñoz, Pilar: “Mujeres en la producción artística española del siglo XX”, *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 28, 2006, pp. 97-117. (<https://revistas.ucm.es/index.php/CHCO/article/view/CHCO0606110097A> 24 de febrero de 2020).

Muruzábal, José María: “Karle Garmendia. Pintora”, *Zangotzarra*, 17, 2013, pp. 131-147.

Parker, Roziska and Pollock, Griselda: *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*, London, Routledge & Kegan Paul, 1981.

Pilato, Armando: “El pintor valenciano Higinio Blat”, *Ars Longa*, 7-8, 1996-1997, pp. 263-277. (<https://www.uv.es/dep230/revista/PDF238.pdf> 24 de febrero de 2020).

Rojas, Francisco, Losada, María y Fernández, Gaizka: “Pasaporte sin visado. Miguel José Garmendia en Radio París”, *Sancho el Sabio*, 40, pp. 229-260. (<https://revista.sanchoelsabio.eus/index.php/revista/article/view/167> 24 de febrero de 2020).

San Sebastián, Koldo: *Exilio vasco en América*, Vitoria-Gasteiz, Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2014. (https://www.euskadi.eus/contenidos/informacion/06_urazandi_coleccion/es_712/adjuntos/urazandi28.pdf 24 de febrero de 2020).

Valera, Leticia: “Emiliana de Zubeldia en América”, *Musiker: cuadernos de música*, 6, 1993, pp. 121-134. (<http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/musiker/06/06121134.pdf> 24 de febrero de 2020).