

El pintor Eufemiano y la Argentina: arte, sociedad y política durante la década de 1950

ARTUNDO, Patricia / ITHA, FFyL-UBA – pmartundo@yahoo.com.ar

Eje: Arte argentino

Tipo de trabajo: ponencia

Palabras claves: Arte español – Realismo – Hispanoamérica.

Presentación

Para tratar de comprender la permanencia del pintor español Eufemiano Sánchez Gómez, conocido como Eufemiano (Marchena, Sevilla, 1921-Madrid, 1995) en la Argentina entre 1951 y 1962 y valorarla en su justo sentido es necesario hacer algunas consideraciones. En primer lugar, señalar la falta de trabajos que aborden el estudio de aquellos artistas españoles que tuvieron una residencia prolongada en nuestro país durante la década de 1950. Esto se debe a que en realidad durante los últimos veinticinco años han sido otras las instancias que han recibido mayor atención.

En primer lugar, los estudios dedicados a la difusión del arte español desde fines del siglo XIX hasta los años treinta del siglo XX. Este período marcó el inicio de su comercialización sistemática en la Argentina, en un proceso que condujo a lo que es conocido como el *boom* del arte peninsular, caracterizado por un alto nivel de saturación del mercado por la afluencia de obras de esa procedencia.¹ Luego, la atención prestada al exilio republicano y a su impacto local: es decir, la producción artística propiamente dicha de esos nuevos actores y su inserción y decidida actividad en el campo cultural y político que excedió esa práctica. Y, relacionado con esa actividad, su impacto en la esfera editorial que ubicó a la Argentina — junto a México— como uno de los centros más importantes para el mercado editorial de habla hispana, con una de sus bifurcaciones clave en las editoriales especializadas en arte.²

¹ Cf. Pacheco 1991, p. 7. Este autor fue además quien tuvo a su cargo la curaduría de *Después de Goya... Antes de Picasso: una historia del gusto*, Buenos Aires, Fundación San Telmo, Museo Nacional de Bellas Artes, 1988.

² Sobre este último punto, véase García (2008, p. 167-199). Y para las editoriales surgidas en el contexto del exilio español en la Argentina ver Zuleta 1983.

Con estos antecedentes a la vista, uno debe preguntarse desde qué lugar abordar los once años de residencia de Eufemiano en la Argentina. Definir este punto de partida cobra especial relevancia en tanto el pintor puede ser abordado teniendo en cuenta las relaciones políticas, económicas y culturales entre la Argentina y España, en particular, aquellas entabladas a partir de 1946. En su caso, es ineludible pensar en la España que dejó atrás y en aquella entrevista a la distancia, pero también en el país que lo recibió durante el lapso consignado. Por otra parte, si en Buenos Aires consiguió posicionarse como pintor profesional –es decir, como aquel que vive de su pintura– el conjunto de decisiones que tomó, lo ubicó en un lugar que limitó la circulación de su obra en términos de su recepción por parte de la crítica de arte especializada.

La historia de las relaciones políticas y económicas entre la Argentina presidida por Juan D. Perón y la España bajo el régimen de Francisco Franco entre 1946 y 1949 es suficientemente conocida. La defensa argentina de España ante la ONU, frente al aislamiento internacional al que se la condenó entre 1946 y 1950 y el nombramiento del embajador Pablo Radío en el momento en que eran retiradas las representaciones diplomáticas del resto de los países miembros, informan sobre el apoyo recibido por parte del gobierno argentino (Figallo 1992). Movimiento diplomático que corrió a la par del Convenio Comercial y de Pagos firmado entre ambos países en octubre de 1946 –al que en 1948 siguió la firma del protocolo Perón-Franco–, de importancia suma dada la crisis y la depresión económica en la que estaba sumergida España.

Y aunque a partir de 1949 las relaciones entre ambos países comenzaron a deteriorarse y el mismo protocolo Perón-Franco no llegó a cumplirse, la popularidad de la Argentina no desapareció tan rápidamente del imaginario del pueblo español. Y este punto es clave para entender el viaje de Eufemiano y la imagen de país que se forjó en él. Para concretarlo, el pintor hizo uso de los instrumentos relativos a la política inmigratoria –también sujeta a vaivenes y a acuerdos protocolares– que permitió su ingreso con un contrato de trabajo: él fue uno de los 32.320 inmigrantes españoles que ingresaron a la Argentina en 1951.

Como lo declaró años más tarde, Eufemiano llegó al país solo con un cajón.³ En él probablemente traía sus colores y sus pinceles, tal vez algunos lienzos enrollados y un bagaje de seis exposiciones realizadas. Pero sobre todo traía consigo una “certeza” de América: la certidumbre de que en la Argentina podría desarrollarse como artista y, en términos de vida cultural, que le ofrecería aquello que en su tierra estaba limitado. Aquí se enfrentó a un

³ Eufemiano Sánchez Gómez (en adelante Eufemiano), Carta a su hermano José María Sánchez Gómez (en adelante José María), datada “Buenos Aires 25-II-61”. Legado de Eufemiano, Madrid (en adelante LE).

mundo distinto, a una ciudad que pasó a ser una “Babel formidable”, con su mezcla de razas, lenguas y religiones, con una moralidad distinta y más abierta que lo sorprendió y que lo llevó a pensar en términos de realidades contrastadas.

Pero el país y en particular Buenos Aires, en términos de una realidad contrastada con la española, le brindaba mejor nivel de vida del que había dejado atrás. Y esto aunque la Argentina se encontraba en medio de una crisis económica desde 1949, crisis que recién presentaría signos visibles de recuperación a partir de 1953. Aun en el medio de una crisis él podía verificar aquello que fue el signo distintivo del decenio peronista, la democratización del bienestar y la movilidad social.⁴

Aunque inicialmente se instaló en La Lagunilla (provincia de Córdoba), donde se afirmó su visión del campo argentino, con sus habitantes, su fauna y su flora, su acercamiento y su vivencia del campo tuvieron límites precisos. Estos límites lo constituyeron aquellas obligaciones que como pintor reconocía para sí. Si su profesión era esta, su lugar no podía ser Córdoba que en cuanto a su capital tenía una vida activa, pero que estaba muy lejos de ofrecerle aquello que en Buenos Aires abundaba: una vida artística y cultural a la altura de las grandes capitales europeas, adonde no solo llegaban las noticias al día, sino también las obras de arte y una abundante bibliografía especializada. Por eso Eufemiano puso todo su esfuerzo en conseguir un lugar donde exponer que estuviese a la altura de sus aspiraciones y expectativas. Y ese lugar lo encontró en la Galería Velázquez, un espacio que desde su apertura en 1949 se había afirmado como una de las grandes galerías porteñas.

Luis Domingo Álvarez, su director, especializó su galería en arte español y en arte argentino y rápidamente se instaló como uno de los espacios más representativos para la comercialización de arte español moderno, desplegando una intensa actividad a partir de 1950 que fue posible pues contaba con un espacio diseñado especialmente como galería de arte, ubicado en la calle Maipú 932. Fue en su gran sala de 8 x 16m que Eufemiano realizó sus cuatro exposiciones, una cada dos años, entre 1953 y 1959.

Cómo fue que el pintor llegó a la Galería Velázquez es algo que no sabemos con certeza, pero es muy probable que no haya sido ajena su relación con la Embajada de España. Esta le dio el auspicio para su primera muestra y Álvarez estaba en estrecho contacto con ella. El auspicio de la Embajada era, sin lugar a dudas, clave para Eufemiano pues significaba un reconocimiento oficial de su país e implicaba un aval a su obra.

⁴ Juan Carlos Torre y Elisa Pastoriza, “La democratización del bienestar”, *op. cit.*, p. 273 y ss.

Uno puede ver en esta primera exposición de 1953 un punto de partida que, en su elección de las obras, iba a ser modificado en las exposiciones siguientes. Para presentarse en la tapa del catálogo, eligió una pintura que no había traído consigo, *Los niños seises* (1946), sin duda, una obra valorada por él en cuanto a su calidad artística, pero que también señalaba su propia tradición artística y cultural, su lugar de origen, Sevilla y su condición de católico ineludible, como él mismo se definía. Y si otras pinturas también remitían a Sevilla – como *Mantilla española* y *Mantón de Manila*– presentó un conjunto ecléctico en el que se sumaban el retrato –que no era una novedad en su pintura pero que tendría a partir de ahora otras implicancias–, el paisaje y tipos del campo argentino, el desnudo y la naturaleza muerta.

La propuesta del artista tuvo su reconocimiento en términos económicos: la venta por \$ 27.000 y la posibilidad de recibir encargos para la realización de retratos por la suma de \$ 30.000 y de vender en su estudio el resto de las obras de la exposición. Las ventas concretas y aquellas previstas en el tiempo inmediato tenían que ver con la recuperación de la actividad económica que, luego de la crisis del período 1949-1952 tendría, a partir de 1953, un notable signo positivo. Para el período 1953-1955 un índice de consumo de 5,36% frente al -2,32% del período previo (Gerchunoff y Antunez 2002, p. 198, cuadro 1.1. Actividad económica).

Es verdad que en 1953 el clima político estaba enrarecido con los acontecimientos del mes de abril: la muerte de siete personas por las bombas que estallaron durante un acto de la CGT en apoyo a Perón y los consiguientes atentados contra las casas de los partidos políticos opositores y el incendio del edificio del Jockey Club, lugar tradicional y selecto de la aristocracia argentina. Esto podría haber implicado el retraimiento del mercado del consumo artístico y el de los potenciales compradores de sus obras, en una exposición que se inauguró a fines del mes de agosto de ese año. Sin embargo, las ventas fueron favorables a Eufemiano y seguramente sus previsiones se cumplieron ya que a fines de 1953 pudo instalar su estudio.

No obstante, en lo que hace a la recepción de su obra por parte de la crítica de arte, su exposición pasó desapercibida. En el país persistía una crisis de papel que si bien tenía su origen en el mercado internacional de posguerra, era de alguna manera manipulada por el gobierno local para ejercer presión y al mismo tiempo censura en los medios periodísticos no oficialistas. La consecuencia se veía en la reducción progresiva que sufrieron en la cantidad de páginas los diarios de formato sábana y también en la limitación en su circulación.⁵

Pero, además, si los diarios que históricamente habían asignado un lugar destacado a las notas de arte, sea en el cuerpo principal o en los suplementos dominicales, debieron reducir

⁵ Pablo Sirvén, *Perón y los medios de comunicación: 1943-1955*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1984, p. 87-90.

esa cuota –y esto explicaría la falta de notas dedicadas a su exposición– sin embargo, tampoco aparecieron notas en otras publicaciones periódicas como *Ver y Estimar*, *Saber Vivir*, *Lyra* o *Histonium*, por mencionar algunas. Este punto nos permite suponer que la circulación de su obra, en términos de su difusión, pasaba por otro lugar que prescindió o, mejor dicho, se vio obligada a prescindir de la crítica de arte en su rol de mediadora entre artista y público. En este sentido, el exponer en una de las galerías más prestigiosas de la ciudad, que tenía su propio público, un público que conocía además qué tipo de obras se comercializaban allí, fue un punto decisivo.

Como también lo fueron las nuevas relaciones que entabló a partir de la muestra en Velázquez y de su misma relación con la Embajada de España y con el mundo diplomático próximo a ella. Esto se reflejó en los retratos que fue realizando en los años siguientes, el de los niños Viturro –hijos del Ministro Manuel Viturro encargado de negocios de la Embajada de España, el de José Pérez del Arco –Consejero Cultural de la Embajada de España– y el de su hijo Manolín, el de Marcelo Fraga Iribarne –cónsul español–, el de Lavinia y Piers Gallie hijos de Brian Desmond Gallie, agregado naval británico, y el del Ministro Plenipotenciario de Holanda, Reijner Flaes, entre los que se encuentran documentados.

Pero fue sobre todo su relación con la Embajada la que debe haber funcionado en contra de una mayor difusión de su obra en términos de la crítica especializada en arte. No se trataba probablemente de una apreciación o falta de apreciación de su pintura en términos de calidad artística sino de aquel lugar elegido por Eufemiano. En términos políticos, él no fue opositor al régimen de Franco y su salida de España –como la de muchos otros en su tiempo– tuvo que ver con la búsqueda de un horizonte donde desarrollarse profesionalmente y con la necesidad de alcanzar un bienestar económico en momentos en que comenzaba a formar una familia. Esto explica que sus contactos iniciales, la Embajada fuese un lugar posible para relacionarse y buscar apoyo. En este punto, es necesario tener presente que en Buenos Aires un importante número de intelectuales, escritores, críticos de arte y artistas argentinos se habían manifestado opositores al régimen de Franco. Esto, sin contar que muchos de los exiliados españoles habían adoptado una postura activa en contra del mismo que, por lo demás, era bien conocida en España. Y si para comienzos de la década de 1950 la actividad de los exiliados en nuestro país se veía integrada a la vida nacional, no por ello habían dejado de lado su oposición a la España de Franco.⁶

⁶ Sobre este punto, cf. Ortuño Martínez 2015, p. 148-150.

De su muestra en Velázquez se desprendió su participación en la II Bial Hispanoamericana de Arte que tuvo lugar en La Habana en 1954. Allí participó del envío argentino como español residente y presentó dos obras, una de ellas, *Paño con cuchillo*. Sin duda, en esto mediaba la intervención de la Embajada que colaboraba con el Instituto de Cultura Hispánica (ICH) que tenía a su cargo la organización de las Bienales. Pero también aquí la intervención de Luis D. Álvarez desde Galería Velázquez tiene que haber sido clave, en tanto él ya había tenido un rol activo en la concreción del envío argentino a la I Bial presentada en Madrid en 1951.⁷

Estas Bienales Hispanoamericanas de Arte han sido muy estudiadas y son también muy conocidas las alternativas que las rodearon. Al abordarlas, Miguel Cabañas Bravo señala que las Bienales –a partir de su organización por el ICH y el Ministerio de Asuntos Exteriores– se convirtieron: “[...] en un frecuente instrumento de uso político inscrito en la mirada española hacia lo exterior. Es decir, es difícil separar la idea y celebración de este certamen de lo que se ha llamado la ‘política de la hispanidad’, una de las vías de la política exterior [...] más importantes de la España del momento” (Cabañas Bravo 1996, p.14).

En el caso del envío argentino vale la pena tener presente algunos puntos. Primero, los artistas argentinos que participaron no eran lo que podríamos ver como los más representativos; faltaban los “grandes” nombres de la pintura del momento y, en realidad, las figuras de mayor peso se encontraban en la IV Sección, la de grabado.⁸ Y aquí es necesario plantear que el origen de la ausencia apuntada tiene que haber tenido una raíz política, que se entroncaría con la misma oposición que sufrió la I Bial en 1951.

Por otra parte, la oposición de los propios artistas cubanos contra la II Bial —a realizarse en el marco del Centenario del natalicio de José Martí— se hizo sentir rápidamente bajo diversas formas y alcanzó repercusión fuera de Cuba. Como lo afirma Cabañas Bravo, las expresiones de solidaridad llegaron desde otros países —entre ellos, también la Argentina— y los artistas “enviaron escritos, manifiestos, cartas abiertas, telegramas, etcétera,

⁷ Cf. José Miguel Cabañas Bravo, *La Primera Bial Hispanoamericana de Arte: arte, política y polémica en un certamen internacional*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, vol. II, p. 929. Disponible en Internet: <http://eprints.ucm.es/2324/1/AH0003501.pdf>. Acceso: 22 de agosto de 2010.

⁸ Entre los grabadores se encontraban figuras de larga trayectoria como Adolfo Bellocq, Pompeyo Audivert, Víctor Rebuffo y Fernando López Anaya. Entre los 77 pintores, algunos de ellos eran Fray Guillermo Butler, Julio Vanzo, Juan B. Tapia, Roberto Rossi, Alfredo Guido, Alfredo Gramajo Gutiérrez, Enrique de Larrañaga, Gastón Jarry, nombres, sin duda, conocidos y también de extensa trayectoria, pero que no eran precisamente los de mayor peso en el momento. Cf. *II Bial Hispanoamericana de Arte, II Bial Hispanoamericana de Arte*, La Habana, Pabellón de las Artes, 1954, p. 7-24.

solidarizándose con sus colegas cubanos y expresando su repulsa hacia la celebración de esta ‘iniciativa franquista’” (Cabañas Bravo 1996, p.97).⁹

El período 1955-1956 fue clave para Eufemiano en relación con su permanencia en la Argentina. Los meses que precedieron a la Revolución Libertadora en septiembre de 1955, la oposición entre el gobierno de Perón y la Iglesia lo encontraron situándose entre los argentinos que se oponían al “régimen” desde la comunidad católica a la que se había integrado. En otro sentido, aunque no tenemos números precisos, en términos económicos el balance del año 1955 para la venta de sus obras tiene que haber sido positivo. Sí sabemos que a pesar de la crisis política instalada en el país, el mercado de arte no se contrajo y que, de hecho, otros artistas españoles –aunque de una orientación plástica figurativa diferente– como Antoní Clavé y José Palmeiro, tuvieron record de ventas ese año.¹⁰

El hecho más importante que se produjo en el pintor en los últimos años de la década de 1950, fue el alcanzar la plena conciencia de su capacidad y esta conciencia se tradujo también en la propia valorización de su obra en términos económicos. Y en este punto, el precio que fijó para su pintura a fines de 1960 debe haber contradicho de alguna manera al criterio de Álvarez. Sin llegar a un acuerdo, a principios del año siguiente retiró sus pinturas de Galería Velázquez.

Para ese entonces, Eufemiano estaba ya en tratativas con otro espacio, la Galería Wildenstein, donde inauguró su muestra en septiembre de 1961. Con una larga trayectoria en Buenos Aires, Wildenstein significaba para el artista, sin lugar a dudas, un paso importante. Cuáles fueron las condiciones que pactó con Lupo Stein, al frente de Wildenstein, no son fáciles de establecer. En el catálogo de la muestra son consignadas catorce obras, un número sensiblemente menor si pensamos que hasta entonces sus exposiciones en Velázquez habían contado con un promedio de veinticinco obras. Por otra parte, y por lo que podemos ver en las fotografías tomadas en ocasión de su exposición, esta tuvo lugar en la sala privada, una pequeña sala longitudinal y no en las otras dos salas con que contaba la galería. Pero Wildenstein tenía un prestigio que excedía las fronteras locales y para él, que se pensaba a sí mismo en una proyección internacional, sin duda, resultaba más atractiva.

⁹ Entre los argentinos que expresaron su oposición a esta Bienal se encontraban Demetrio Urruchúa, Juan Carlos Castagnino, Abraham Vigo. En 1951 los artistas que habían expresado su oposición a la I Bienal, con su participación en la Exposition Hispano-Américaine realizada en París, fueron Antonio Berni, el mismo Castagnino, Alicia Pérez Penalba, Durante Taborda y Carmelo Arden Quin, este último uruguayo pero de activa participación en el movimiento concreto desde 1944.

¹⁰ Cf. Eduardo Eiriz Maglione, “1955 artístico”, *Lyra*, Buenos Aires, a. 13, n. 143-145, cuarto trimestre de 1955, s.p.

El paso dado era riesgoso, pero había algo que lo impulsaba y era la decisión de regresar a España y el hacerlo en las mejores condiciones posibles. Su decisión de regresar tenía que ver con su conciencia de ser español, pero un nuevo tipo de español: aquél que había dejado el provincialismo que traía consigo a su llegada a América y que ahora sentía que había podido mirar hacia el exterior desde un lugar privilegiado y que en la distancia, había intentado comprender la realidad de su país.

Era en España donde existía una civilización, una tradición e historia culturales donde su obra podía ser apreciada, en tanto su pintura precisamente apelaba a una tradición, no renegando de ella y por el contrario sintiéndose orgulloso al hacerlo. En Buenos Aires, parecía difícil que su pintura pudiese ser comprendida en los términos que él la planteaba. En definitiva, en esa Buenos Aires cosmopolita que en los sesenta se abriría al internacionalismo, Eufemiano fue testigo durante once años de las cuestiones que se habían planteado en torno a la figuración y a la abstracción y que ocuparon la década de 1950

¿Cuál era entonces la diferencia entre la Argentina y España en relación con la apreciación de su obra? España misma había visto desplegar durante los años cincuenta una vanguardia a través de artistas y de grupos que rápidamente cobraron una difusión internacional, tal como Eufemiano pudo constatar en *Espacio y color en la pintura española de hoy* o en la *Primera exposición internacional de arte moderno*, ambas realizadas en Buenos Aires en 1960, la segunda de ellas, con la inclusión de obras de Cuixart y Tapiés en un conjunto en el que estaban representados artistas latinoamericanos, europeos y norteamericanos. Sin embargo, si estos y otros artistas ocupaban lugares importantes en la difusión internacional de la vanguardia española, para Eufemiano, su país estaba en posesión de una tradición. Y esto, aun en el contexto de la más radical renovación plástica, ponía a España en condiciones de apreciar y valorar su pintura, con sus búsquedas de un equilibrio en la actualización del lenguaje figurativo y donde un bodegón o un retrato podían ser valorados sin que un prejuicio invalidara siquiera la posibilidad de su consideración.

De aquel joven pintor de 30 años de edad que había llegado al país en 1951, quien regresaba a su tierra era un artista en plena madurez y con el dominio completo de su oficio. Y es en las pinturas elegidas para ilustrar las tapas de los catálogos de sus dos exposiciones que cubren el decenio 1953-1963 donde queda finalmente puesto al descubierto el camino andado durante once años. Ahora era el retrato de *Eloísa Sánchez Amillategui* (1962), elegido para aquella del catálogo de su primera exposición madrileña en Quixote en 1963. La Argentina, más allá de las oportunidades de crecimiento y desarrollo profesional, le permitió ejercer una mirada más amplia sobre el acontecer artístico de su tiempo y comprobar la

complejidad que le era inherente. Ahora era un pintor capaz de dar una respuesta con su propia obra a la problemática artística que se abría en los años sesenta y lo haría sin renunciar a la pintura figurativa; por el contrario, en los años inmediatamente posteriores, tensaría al límite la noción de realismo.

Bibliografía

- Artundo, P. M. (org.). (2012). *El arte español en la Argentina. 1890-1960*. Buenos Aires: Fundación Espigas.
- Aznar, Y. y Wechsler D. (comps.). (2005). *La memoria compartida. España y la Argentina en la construcción de un imaginario cultural (1898-1950)*. Buenos Aires: Paidós.
- Biernat, C. (2007). *¿Buenos o útiles? La política inmigratoria del peronismo*, Buenos Aires: Biblos.
- Cabañas Bravo, M. (1996). *Artistas contra Franco: la oposición de los artistas mexicanos y españoles exiliados a las Bienales Hispanoamericanas de Arte*, México: UNAM.
- Figallo, B. (1992). *El protocolo Perón-Franco: relaciones hispano-argentina, 1942-1952*, Buenos Aires: Ediciones Corregidor.
- García, M.A. (2008). El señor de las imágenes: Joan Merli y las publicaciones de artes plásticas en la Argentina en los '40. En Artundo, P.A. (directora del volumen). *Arte en revistas: publicaciones culturales en la Argentina 1900-1950*. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo Editora.
- Gerchunoff, P. y Antúnez, D. (2002). De la bonanza peronista a la crisis de desarrollo. En Torre, J.C. (dirección de tomo), *Nueva historia argentina: los años peronistas (1943-1955)*. Buenos Aires, Argentina: Sudamericana.
- Ortuño Martínez, B. (2015). "Declive ¿y relevo? del exilio español de 1939 en Argentina". En: *Épocas. Revista de Historia*. 11,139-167, primer semestre.
- Pacheco, M- (1991). "La pintura española en el Museo Nacional de Bellas Artes". En: *Ciento veinte años de pintura española, 1810-1930*, Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes. Pp. 7-17.
- Schwarstein, D. (2001). *Entre Franco y Perón: memoria e identidad del exilio republicano español en Argentina*. Barcelona: Crítica.
- Torre, J.C. y Pastoriza, E. (2002). "La democratización del bienestar". En: Torre, J.C. (Dir.). *Nueva historia argentina: los años peronistas (1943-1955)*. Tomo 8, Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Zuleta E. DE (1983). *Relaciones literarias entre España y la Argentina*. Madrid, España: Ediciones Cultura Hispánica del Instituto de Cooperación Iberoamericana.