

## LA VANGUARDIA DEL PODER. EL PODER DE LA VANGUARDIA.

**Entrevista a Luis González Robles, principal responsable para arte contemporáneo durante el régimen franquista.**

**por Jorge Luis Marzo**

“¿Es que el arte puede, por ejemplo, poner en peligro la personalidad nacional? ¿Atentar contra la integridad de esa condición colectiva y humana? Me parece difícil que enemigos cañones estéticos puedan volverse contra un país para aniquilarlo y destruir su carácter y modo de darse a entender (...) Un modo de pintar no puede ir en contra de nadie (...) El calificativo de anti-español no puede concederse simplemente porque un pintor cree a su manera (...) El vocablo es todavía más inadecuado si se aplica a artistas que, con todas sus obras, han demostrado ser españoles hasta la médula, por grandes rebeldes, por grandes inventores, por grandes creadores”.

Este párrafo del crítico Eduardo Ducay, escrito en la revista *Índice de Artes y Letras* de Madrid en el año 1952, nos ilustra perfectamente una cuestión, que por múltiples razones sociales, culturales y políticas no ha sido suficientemente abordada por la crítica. Nos referimos a la relación que se estableció entre el arte español de vanguardia de posguerra y la política cultural del estado franquista. ¿Había verdaderamente un relación estrecha por ambas partes? ¿Existía una real voluntad del poder por gestionar a su favor las realidades creativas de aquellos días? ¿Cómo podían fusionarse perspectivas sociales tan dispares? Ducay apuntaba un hecho que parece clave en la concepción que el estado tenía del arte contemporáneo: la práctica del arte, tal y cómo la concebían los artistas del momento, no podía representar ningún tipo de peligro para el poder establecido, esto es, el arte

contemporáneo no hacía daño. De ahí, quizás, las paradojas y contradicciones de unos artistas que creían ser lanzas críticas pero que a la vez eran mimados por el estado, de lo cual, además, se aprovechaban.

De entre los responsables en el anterior régimen para las artes plásticas, Luis González Robles, Comisario de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes desde los 50 hasta los 70, fue sin duda la figura más relevante e influyente en la concepción y aplicación de la política del estado respecto al arte de vanguardia. Su alta responsabilidad ministerial y el constante contacto con los artistas del momento hacen de él un personaje clave para conocer más de cerca los vericuetos de unas relaciones que, en todo caso, nunca fueron fáciles. La entrevista que aquí presentamos busca ahondar en esas relaciones, en las líneas de contacto con una determinada situación artística internacional y en el papel que el estado pensó que el arte debía tener. Las palabras de González Robles parecen confirmar lo que Ducay escribiera hace 40 años.

\*\*\*

Pregunta– Si le parece bien, podríamos empezar hablando de la situación general de posguerra, en la cual nos encontramos con tres movimientos básicos; el informalismo francés, el expresionismo americano y el realismo social que asomaba en ciertos segmentos de la izquierda europea. Aparte de eso, España se encontraba tras la guerra civil con unos referentes nacionales como Picasso, Miró y Dalí. Desde su punto de vista, ¿qué percepciones se tenían de toda esta situación?

L. González Robles– En su inmensa mayoría, eran muy confusas. Normalmente, la capacidad de información de los artistas ha sido en casi todas las épocas bastante deficiente. El artista ha vivido siempre, y sobre todo en aquellos días, en un ambiente un tanto aislado... eran pocos los que se asomaban a lo que pasaba más allá de la colina que dominaba su pueblo.

P– En todo caso, no es difícil observar que mientras París ejercía un gran influencia física, Nueva York llegó a representar, sobre todo para los grupos no catalanes, una importante piedra de toque.

LGR– Nueva York estaba muy lejos en aquellos días. París estaba mucho más cerca, en muchos sentidos. Sin embargo, yo abrí grandes puertas para que el arte español fuera conocido en los EEUU. Lo que pasaba es que en París, en aquellos días, todo era de una normalidad tremenda, todo muy academicista y soso, sin estridencias, todo amable, sin insultar a nadie. En EEUU era otra cosa, había una energía y una voluntad directa extraordinarias, aunque no tuviéramos mucha información respecto a lo que pasaba allí.

P– Respecto a los "genios" nacionales, Picasso parece que, esencialmente, era considerado como un padre, aparte de su ideario político; recordará el curioso discurso de Dalí en el Teatro María Guerrero de Madrid<sup>1</sup>...

LGR– Claro, yo estaba allí... fuí yo uno de los que lo organizaron, junto a Manolo Fraga y otros.

P– Si aquel discurso parece que marca claramente las posturas encontradas de ambos artistas, parece que la figura de Miró es más difícil de ubicar.

LGR– Verá, Miró siempre se mantuvo al margen de todo eso. Miró no entraba en toda esta ensalada.

P– Sin embargo, la mayoría de críticos (Cirlot, Guasch, etc) y artistas apelaban a Miró como fuente directa de sus intenciones estéticas y hasta políticas...

LGR– Cirlot tenía una información impresionante, era el más informado de todos, era un monstruo, ¿comprende? Lo que pasaba, por otro lado, era que después nadie de DAU AL SET seguía exactamente la línea de actuación mironiana. El propio Miró, en las conversaciones que tuvimos, me decía que estaba un tanto molesto porque veía que nadie le consideraba verdaderamente en serio. Y si Vd. mira los artículos y comentarios de aquellos artistas hacia Miró no es que lo ensalzaran mucho.

---

<sup>1</sup> El 11 de noviembre de 1951 Dalí pronuncia una conferencia titulada "Picasso y yo" en el Teatro María Guerrero de Madrid. En ella, acusa a Picasso de haber intentado "matar la belleza del arte con su materialismo comunista". Tras la conferencia se firma por los presentes un telegrama de adhesión a Picasso por lo que representaba de "gloria de la pintura española" por encima de las ideologías divergentes. Desde París, Picasso comentará irónico: "Dalí tiene la mano tendida, pero yo sólo veo la falange". *España. Medio Siglo de Arte de Vanguardia. 1939-85*, Fundación Santillana y Ministerio de Cultura, Madrid, 2v., 1985. Respuesta de Picasso: A.S. (Anónimo); *REVISTA*, Barcelona, nº4, mayo de 1952. Citado en *ibid.*

P- Aún con todo, los artistas catalanes asumían el discurso de Miró en buena medida como manera de canalizar un tipo de práctica simbolista que, dadas las dificultades de expresar abiertamente ideas políticas, podría esconder, a través de un cierto hermetismo, una intención social.

LGR- A mi entender, Miró era considerado como un mundo aparte. nadie seguía sus directrices. Lo tenían ahí como un santón, no se atrevían a romper una lanza por él. He hablado mucho de esto con Santos Torroella y Pepe Corredor... pasaba algo raro... será que Miró estaba a años luz de ellos o al revés, que ellos estaban a años luz de Miró... Tàpies seguía con sus estrellitas, sus simbolismos, pero no tenía nada que ver con Miró, lo mismo Tharrats, Cuixart... sabían que era una valor pero no se entregaban tanto a él. Y no creo que utilizaran Miró con ningún fin polemicista. Ninguno de los artistas de aquel momento se planteó nunca realizar algún tipo de discurso político... no lo hicieron y también estaban muy lejos de poder pensarlo.

P- Hablemos de la política cultural de estado...

LGR- No la habido nunca... no la habido nunca, ni la hay tampoco ahora en España, ni la habrá nunca. ¿Quiere Vd decirme honestamente si hay alguna política cultural desde la Generalitat? ¡Dígamelo! Hacer una política es realizar una coherencia estilística, ¿y dónde está ésta? En el Reina Sofía, ¿hay allí una política? Sólo hay un afán de esnobismo, un trasfondo comercial y económico impresionante.

P- ¿Podría explica más en profundidad lo que entiende por política cultural?

LGR- Una línea honesta y con un sentido determinado. Un poco lo que intentamos, lo que intenté hacer en su momento. Decir: ¡vamos por esto o por aquello!... una línea de sinceridad y seriedad. No se puede estar con blancos y con verdes a la vez.

P- En el tiempo que Vd estuvo de responsable ministerial, ¿intentó promover una marcada línea de política artística?

LGR- No, no se quiso, no quisieron. Y lo hace manifiesto el hecho que los que vinieron detrás mio intentaron hacer un política totalmente contraria, y fue plenamente aceptada. Así es la vida.

P- Con respecto a las posibles directrices...

LGR- ¡Si ya le digo que no las ha habido nunca! Política de estado la hace una Francia, una Inglaterra, en parte Italia, con la que es muy posible que no esté de acuerdo como lo estoy con la francesa, pero aquí no hay.

P- Cuando en el 1951 se celebra la I Bienal Hispanoamericana organizada por Vd. y en la que colaboran Sanchez Bella, Leopoldo Panero, Lafuente Ferrari...

LGR- Ainaud de Lasarte, Juan Ramón Masoliver, Santos Torroella... yo era un simple coordinador, uno más...

P- Bien, en la inauguración de esa muestra, Joaquín Ruiz Giménez, ministro de Educación y Ciencia del momento leyó un documento que a primera vista parece representar toda una declaración de intereses respecto a los deseos del gobierno ante el arte de vanguardia.<sup>2</sup>

LGR- Yo no me acuerdo de eso...

P- (leo el texto)

LGR- A Joaquín siempre le ha gustado la pedagogía... Eso mismo que esta Vd. leyendo se contradice con la selección, con el espíritu que la presidía. Cuando él habla de la bienal, ésta ya estaba en Madrid y la selección ya se había realizado. Eso estaría justificado si me lo hubiera dicho en 1947 antes de que yo saliera a Sudamérica para estudiar a fondo las obras que se presentarían más tarde, ¿entiende Vd? Además, estoy seguro que ese texto lo escribió mientras daba un paseo, al mismo tiempo que nosotros

---

<sup>2</sup> “Únicamente ayudando a los artistas a ser auténticos, apartándolos de cuantas insinuaciones extrañas puedan desviarlos de su propio ser, puede concebirse una verdadera política artística. En nuestra situación concreta, nos parece que esta ayuda a la autenticidad debe adoptar dos direcciones: por una parte, estimular el sentido histórico, esto es, la ubicación del artista en el tiempo actual huyendo de todo engañoso tradicionalismo formalista; por otra parte, fortificar el sentido nacional, huyendo de todo falso universalismo, de toda provinciana admiración por lo que se hace fuera de la propia patria, lo cual no representa, ni mucho menos, desviar a los artistas de las corrientes universales del arte, sino tan sólo procurar estar atentos a sus valores propios (...) Este libre despliegue del espíritu, que se propugna como fundamental política artística, es un arma esencial para la lucha contra el materialismo (...) la gran herejía de nuestro tiempo. Tanto más grave y urgente es aquí nuestra tarea cuanto que los estados comunistas se esfuerzan en poner el arte bajo su servicio, haciendo una tremenda caricatura y mistificación del arte verdadero. Si se logra que éste sirva a su propio dueño, el espíritu, por éste solo hecho, se convertirá en un aliado esencial de toda obra política cristiana (...) Esta es en esencia la gran preocupación que debe orientar la política artística... hacer que el arte sea para sus servidores, no una ocupación trivial o una rutina, sino una ‘grave aventura’, un factor dramático de su existencia, en relación con todo lo que ella tenga de mejor y de más noble, tanto en el orden

estábamos acabando el montaje tanto en la Biblioteca Nacional como en los palacios del Retiro. Joaquín siempre tuvo sus ideas, ¡es siempre tan apostólico!

P– En su papel de comisario principal para las artes, el hecho que tuviera una relación fuerte con la vanguardia plástica, ¿quería eso decir que había una voluntad de una cierta normalización de la modernidad en España y quizás en el extranjero?

LGR– Mire, el estado vivió y sigue viviendo al margen de todo esto. Nunca influyó ni puede influir. Si los artistas deseaban situar a España a un gran nivel internacional, pues estupendo... pero si alguien quiere liar el asunto diciendo que había una dirección política en todo ese entramado, va errado de lado a lado. Cualquier intento de ensuciar una labor como aquella es una solemne tontería. Todo eso es literatura, nadie tenía ese espíritu universal en aquellos días. No desorbitemos las cosas. Se hacían las cosas porque se hacían y ya está.

P– ¿Quiere Vd. decir que jamás recibió ninguna directriz por parte de sus superiores en el gobierno?

LGR– ¡Ninguna, por Dios! Esto se quiere levantar por ciertas personas para tirar barro a un inmenso trabajo, para decir que yo era un fante, que era un títere a manos de no sé quién. A mi, ni me ha mandado nadie, ni me manda ni me mandará. ¿Ha comprendido? Esta es la historia. Jamás supieron ellos lo que se iba a mandar a una bienal o a una exposición. Lo que sepa tu mano derecha que no lo sepa tu mano izquierda; es así realmente como yo funcionaba, y me fue muy bien. No se trata de que uno tuviera libertad de acción. No es eso. Nunca se ha llegado a decir eso. Las cosas se hacen así. Otros lo han hecho de otra manera, falsamente, traicionando su conciencia y su propia coherencia. Yo no. Yo lo hacía porque lo tenía que hacer. Y no me han dado nada. Pero hay ciertas personas que se han encargado de decir que yo era un mandado y todo eso. Personas que hoy dicen que no tenían nada que ver con aquello. Claro, sí, muchos grandes artistas de hoy

colaboraron, chuparon, ganaron y subieron y todos, o casi todos aceptaron mis presentaciones. Me llamaban y me decían: "Quiero conocer a fulanito". "No te preocupes"; "Quiero que venga a mi estudio tal persona"; pues iba... y hoy sigo llamando a la gente y a pesar de los años me siguen admitiendo.

P- ¿En qué se basaría la coherencia que ha citado?

LGR- En una línea estética. Es lo lógico. Vd. no puede andar de aquí allí despacito, ligero, despacito, ligero. No, tiene Vd que andar como lo hace normalmente.

P- ¿Sólo en una línea estética? ¿Vd. apoyaría una práctica del arte que se sometiera sólo y exclusivamente a intereses artísticos?

LGR- ¿Vd cree que el arte de la gente joven de su generación está siendo algo influenciada por el ambiente de hoy? No. ¿Hablan de la corrupción? ¿hablan del ambiente de ahora? ¿hablan del desorden, digamos intelectual? ¿hablan del desconcierto? ¿de la desinformación? ¡No hablan de nada de eso! También hoy únicamente el arte se refiere al arte, pero de una manera muy triste porque hoy influyen cosas extrañas, especialmente las ventas. Oigo que los chicos jóvenes preguntan ¿y qué es lo que se vende hoy? Y van y después pintan lo que les han dicho para vender. Eso es imperdonable.

P- Y ¿no le preguntaban eso antes, en los 50?

LGR- A mi no me lo han dicho nunca. Yo nunca llegué a ver lo que está pasando ahora. Los pintores seguían una línea. Por eso le dije que conmigo va a tener una gran decepción, porque no sé nada, no entiendo.

P- Me gustaría saber si durante aquellos los artistas de vanguardia se ponían en contacto con Vd. habitualmente, por motivos artísticos o personales.

LGR- Sí, muchísimos de ellos, los de El Paso, Dau al set... Me preguntaban por marchantes. Uno de los que no pedía nunca nada era Tharrats... ese chico vivía al margen por una serie de circunstancias privadas.

P- Bastantes de ellos han dicho no haber tenido nunca fuertes contactos con gente ministerial...

LGR- Todos han sido muy luchadores... Ya se sabe aquel dicho de "dime de qué alardeas y te diré de qué escaseas". Pero todo esto no conduce a nada.

P- Hay una acusación que se ha hecho muy a menudo y que Vd. hará oído infinidad de veces; que Franco utilizó la cultura y el arte con métodos propagandísticos...

LGR- Eso es una tontería como la copa de un pino. Porque entonces a mi se me habría cubierto de medallas... cosa que no se ha hecho. Todos estos de los que Vd. habla tienen ya su medalla de Bellas Artes, todos. Y yo no tengo nada, ¿porqué?, porque yo era un funcionario. Y punto en paz. Un funcionario anónimo. Que cuesta trabajo creerlo. Nunca tuve coche, nunca tuve chofer y nunca me llamaron al Pardo.

P- Ciertamente esa no era la norma del momento para cargos como el suyo.

LGR- Yo, por ejemplo, nunca, jamás en mi vida he cobrado ni una comisión, gracias a Dios. Una cosa sí le voy a decir. Un día, Juana Mordó, en una reunión me dijo: "Mándame gente y te llevarás una buena comisión" -y tengo testigos, dos artistas muy importantes-. Le dije: "Nadie me ha dicho eso antes. Eres tú la primera que me dice esa impertinencia". Desde ese día no piso esa galería. Yo he trabajado con Metrás, con Gaspar, con Clavé, con montones de gente de Barcelona, de Madrid, nadie me había dicho esto. Y cuando Juana me dijo: "Con todo cliente que me mandes tendrás tu tanto por ciento". "Juana, querida, no volveré más a pisar tu galería". ¿Me comprende?

P- Respecto al mercado, este se aprecia como algo muy importante que incluso supuso una espoleta para los grupos creados en los 50. Todos ellos duraron muy poco para después desperdigarse en el mercado. ¿A qué se debió?

LGR- Nunca me he puesto a pensar en eso. Pero, mire, España es un reino de taifas. Y nada más.

P- Muchos artistas han señalado que en aquella época se favorecía más las exposiciones en el extranjero que no dentro del país.

LGR- Esa es una burla como un pino. Quien diga eso está mintiendo. Precisamente yo no hacía ninguna exposición en el extranjero si no la había hecho en España antes. A Genovés, a Canogar, a Feito, a Suárez, a Rivera, a Saura, a todos los expuse antes aquí que fuera.

P- Hacia el año 1955, España estaba políticamente bastante aislada de...



LGR- Ya había ido yo a Moscú, de una manera privada, no oficialmente, como se puede imaginar. Aquello sí que fue una aventura.

P- España en aquel momento establece una alianza con los EEUU y es aceptada dentro de la ONU. Ese mismo año se presenta en Barcelona la exposición "Arte Moderno de los EEUU" organizada por el MOMA. Se trataba, como bien sabe, de una muestra itinerante por toda Europa. En el 58, "La Nueva Pintura Americana", itinerante también, recala en Madrid<sup>3</sup>. Antes de ese año, los pintores americanos no venían a España. Las gestiones para hacer llegar esas exposiciones, ¿sabe Vd. de dónde partieron?

LGR- Todo eso yo no lo llevaba. Eso era cosa de la Dirección General de Relaciones Culturales. Yo no tengo nada que ver. Se trataba de otros departamentos.

P- Quizás conozca recientes estudios que señalan que esas muestras estaban sutilmente planteadas por las instituciones americanas como espejos sociopolíticos para Europa con el ánimo de contrarrestar algunas propuestas culturales de izquierdas.

LGR- Yo no me enteraba de nada de eso. Yo sólo iba a las inauguraciones. Pero tiene que saber que a mi no me influenciaban ese tipo de exposiciones. Cuando yo hago "Arte Actual de América y España", por ejemplo, yo no cuento con muchos de los artistas que han venido en esas exposiciones. nadie me dijo nunca: "Oye, no te olvides de traer a Juanito Pérez". Ni se hablaba, ni se comentaba. Verá que en esos catálogos americanos no viene mi nombre ni nada, no como hoy, que salen en los agradecimientos hasta los conserjes del Reina Sofía.

P- Concretamente, McCray y el director del MOMA, Barr...

LGR- Recuerdo que el pobre era el representante de los EEUU en la Bienal de Sao Paulo. Sin embargo, Barr nunca influyó en nada allí... porque allí mandaba yo, junto con Matarazo [*todopoderoso industrial brasileño*,

---

<sup>3</sup> "Arte Moderno en los Estados Unidos", organizada por el MOMA de Nueva York como exposición itinerante por las siguientes ciudades europeas: París, Zurich, Frankfurt, Londres, La Haya, Viena, Belgrado y Barcelona. Presentada en 1955 en Barcelona dentro de la III Bienal Hispanoamericana, la muestra incluía un conjunto muy amplio de los expresionistas abstractos americanos. "La Nueva Pintura Americana", organizada igualmente por el MOMA

*protector de la Bienal de Sao Paulo*]. El llevó unas selecciones muy malas, jamás tuvo premios. Todo nos lo llevábamos para España.

P– Como le decía, ellos agradecían la gran colaboración de las autoridades españolas en las exposiciones de arte moderno español que tuvieron lugar en Nueva York en 1960<sup>4</sup>; en el MOMA, en el Guggenheim y en la galería Pierre Matisse. Según textos publicados por Robert Lubar, Millares aparece muy preocupado porque tenía mucho miedo de que personas del régimen pudieran estar manipulando a los artistas para dar la impresión de una completa libertad a la hora de trabajar en España.

LGR– Esos son simples comentarios... es muy humano, queriendo jugar siempre a lo negro y a lo verde, y no se puede. No haga caso a esas cuestiones. Me sabe muy mal hablar de la gente que ya está muerta. Pero me pone muy triste.

P– Parte de la crítica americana del momento tuvo problemas con estas exposiciones<sup>5</sup>, básicamente porque decían que era sólo posible un arte libre en sociedades libres.

LGR– Les molestaba, si, pero a la vez les gustaba.

P– ¿De qué manera participó Vd. o su departamento en estas exposiciones?

se presenta en Madrid en 1958, dentro de un itinerario europeo compuesto por: Basilea, Milán, Berlín, Amsterdam, Bruselas, París, Londres y Madrid.

<sup>4</sup> En 1960, Porter McCray, director del Departamento de Exposiciones Itinerantes del MOMA de Nueva York, observaba en el catálogo de la exposición “Nueva Pintura y Escultura Española”, celebrada en varias ciudades estadounidenses, que la muestra respondía “a la generosa hospitalidad de las instituciones españolas y a la calurosa respuesta del público español al nuevo arte americano”. En 1960, la galería Pierre Matisse de Nueva York presenta la exposición “Cuatro Pintores Españoles”, con Millares, Canogar, Saura y Rivera; el MOMA, la exposición “New Spanish Painting and Sculpture” (Canogar, Chillida, Chirino, Cuixart, Ferreras, Feito, Millares, Muñoz, Oteiza, Rivera, Saura, Serrano, Suárez, Tàpies, Tharrats y Viola) y el Museo Guggenheim “Before Picasso, After Miró”. Porter McCray; ‘agradecimientos’, *New Spanish Painting and Sculpture*, Museo de Arte Moderno de Nueva York (MOMA), 1960–62 (gira por Nueva York, Washington D.C. y 7 estados más). Citado por Robert S. Lubar; “Millares y la pintura vanguardista española en América”, *LA Balsa de la Medusa*, Madrid, nº22, 1992.

<sup>5</sup> “La pintura de la España de la posguerra no es un movimiento vanguardista en absoluto sino una aberración provinciana. No olvidemos que está restringida por las condiciones de la dictadura. Falta el ambiente de libertad necesario para el desarrollo de un genuino movimiento vanguardista. (...) Todos estos esfuerzos de franca auto-expresión, que son en realidad una protesta contra la represión, fracasan porque se han de canalizar en formas culturalmente aceptables”. Natalie Edgar, en referencia a las diversas exposiciones de arte español que en ese momento tenían lugar en Nueva York; “Is There a New Spanish School?”, *ART NEWS*, nº59, Nueva York, septiembre de 1960. Cit. en Lubar, op cit.

LGR– Yo era íntimo amigo de d'Hannencourt, de Porter McCray, claro hijo... Yo hablaba con ellos en Nueva York, ellos venían aquí, nos encontrábamos en Venecia y entonces yo les hablaba de fulano y mengano y ya está. No pasaba nada. ¿Qué te parece éste o aquel? Pues bien o mal. Y ya está.

P– La proximidad entre los valores formalistas americanos (universalismo, expresionismo abstracto explosivo, nacionalismo "liberal" no enclaustrado, individualismo a ultranza, libertad interior...) y algunas expresiones de los responsables españoles del momento

–como la cita anterior del ministro Ruiz–Giménez– parecen evidentes. Vd. mismo incitaba a los artistas españoles a pintar prácticamente Pollocks, si creemos las palabras de Saura.<sup>6</sup>

LGR– No recuerdo eso. Me pongo triste con eso. Con respecto a lo de Ruiz Giménez, todo lo que vino en el 51 a la I biennial era lógica consecuencia de las influencias extranjeras que habían tenido los diversos artistas en sus diferentes países, llámese España, Bolivia, República Dominicana, Paraguay. No podemos eludir las influencias extranjeras, pero no piense que éstas han de mandar sobre nadie, como Vd. insinúa. Hoy, la información, igual que ayer aunque no tanto, apabulla y no eso no se puede eludir.

P– Pero en los textos que Vd. publicaba siempre abogaba por una radical individualidad creativa y vital.<sup>7</sup>

LGR– Me refería a que el arte debe estar formado por individualidades, por el buen hacer y buen decir. Quiero decir que los artistas han de tener unas fuertes y marcadas personalidades estilísticas. Es importante que los artistas no se limiten solamente a una línea sino que sean ellos mismos.

---

<sup>6</sup> “El comisario de exposiciones de entonces [*alude a la Bienal de Venecia de 1958*] solía alentar a los artistas de vanguardia con frases tan patrióticas como: 'Quiero cuadros muy grandes, muy abstractos, muy dramáticos y muy españoles'”. Antonio Saura, en S. Amón; “Conversación con Antonio Saura”, *EL PAIS*, Madrid, 15-1-1978.

<sup>7</sup> “Grupos [*se refiere a EL PASO*] que demuestran el interés experimental de esta juventud, cada día con más ganas de superación artística, presidido por ese ‘buen hacer’ que caracteriza al artista español, y que se refleja en ese conocimiento profundo y singular que tienen de la pasta pictórica, así como en el sentido de la composición, y sobre todo en cierta original y personal factura, fruto de su innata –y bendita– individualidad”. Luis González Robles; *Artistas Españoles en la Biennial de Sao Paulo*, Madrid, 1961.

P- El hecho de plantear un tipo de arte de vanguardia muy libre e individualista que, lógicamente, no sería plenamente comprendido por los responsables políticos, ¿realmente no provocaba ninguna chispa?

LGR- A mi nunca nadie me dijo nada. A mi no me importa la política, por eso todo me ha ido bien.

P- Sin embargo, el régimen no era muy dado a grandes saltos modernos. Incluso se ha comentado que Franco se reía de los cuadros más atrevidos cuando estaba en las inauguraciones.

LGR- ¿Quién ha dicho eso?

P- Por ejemplo, Juan Manuel Bonet.<sup>8</sup>

LGR- Eso es una tontería. Recuerdo perfectamente una escena porque además está filmado por el NODO. Estábamos Franco y yo inaugurando una exposición de artistas norteamericanos. Sotomayor [*en aquel momento director de la Academia y del Museo del Prado*] estaba a unos 10 o 15 pasos detrás nuestro, junto a la esposa del Caudillo y los ministros. Me giré hacia Franco y le dije: "¿Puedo hablarle con libertad, excelencia? "¡Claro!", me dijo él. Entonces le dije: "Creo que Vd. tiene un gusto exquisitamente académico". El se paró y me dijo que qué quería decir eso. Entonces le señalé que quizás estaba demasiado influenciado por el ñoño academiscismo de Sotomayor. Recuerdo además que se lo dije con muchos ademanes, moviendo los brazos -lo que, como después supe había escandalizado a las personas que estaban alrededor, nadie hablaba con Franco moviendo en alto los brazos-. Cuando acabamos de visitar la exposición y justamente después de ver a Rauschenberg y Rivers, Franco me dijo: "Esta es una experiencia verdaderamente fantástica, estoy impresionado. Es una realidad que desconocía". Franco estaba onnubilado. Lo que le digo se lo juro por mis padres. Tampoco se produjo ninguna risa cuando un día les presenté el cuadro de Motherwell "Elegía de la República"; cosa a lo que algunos me

---

<sup>8</sup> "Franco, durante la inauguración [*se refiere a la I Bienal Hispanoamericana de 1951 celebrada en Madrid*], acogió con risas las salas más avanzadas. El director del Museo del Prado, el pintor rancio y ex-alcalde de La Coruña durante la guerra, Fernando Alvarez de Sotomayor, que pertenecía a la Junta organizadora de la Bienal, declaró que los vanguardistas eran dignos de pasar por la consulta del psiquiatra". J. M. Bonet; "De Clan a Zaj", *LAPIZ*, nº79, Madrid, 1991

habían avisado, me refiero a tener algunos problemas, pero no pasó nada, todo era mucho más sencillo, lo importante son los cuadros, si son buenos o no, todo lo demás es que querer enredar el ovillo. Me extraña pues lo que me comenta que dijo Bonet. Parece mentira que un hombre con más de cincuenta años pueda decir esas tonterías. ¿Se da cuenta? Me pone muy triste. Le contaré otro caso que me pasó con Juan Genovés. Genovés presentó un día en una exposición un cuadro con referencias a una reciente represión policial en la Complutense de Madrid. Alguien me señaló que a lo mejor no era muy apropiado la presencia de ese cuadro. Pues bien, al final el cuadro estaba en la exposición y no se produjo ningún revuelo aparente.

P- ¿Diría Vd. entonces que había indiferencia hacia el arte contemporáneo por parte de las personas que estaban en el poder?

LGR- Pero es que yo nunca he comentado esto con ellos. Nunca me ha preocupado eso. Nadie, ninguno de los directores generales con los que trabajé me ordenó nada al respecto. Con Joaquín Ruiz-Morales, que fue uno de los mejores directores generales de Bellas Artes que tuve -con quien yo pude decir aquello de que "en las exposiciones españolas no se pone nunca el sol", porque teníamos exposiciones en todo el mundo- nunca tuve que escuchar ninguna pregunta extraña o capciosa como las que dicen ahora que había. Todo eso es fruto de Bonet, de su mente calenturienta, de su arribismo político, de su querer colocarse inmediatamente para seguir chupando del Reina Sofía. Es ridículo. Me repugnan esas mentiras.

P- Sigamos con la recepción de los artistas españoles en los EEUU, si le parece.

LGR- Bien, ni en Los Angeles, ni en Nueva York, ni en Washington, ni en Yale, ni en Boston, ni en San Antonio en Texas... nadie me expresaba ninguna reserva política, todo el mundo estaba entusiasmado con el arte español... nadie tenía reservas de ningún tipo.

P- Si era así de bien recibido en los EEUU de los 50, significa que el arte producido aquí cuadraba en algunos aspectos con las tendencias formalistas del momento. ¿Era Vd plenamente consciente de ello en aquel momento y de qué manera aplicaba ese criterio, si es que lo hacía?

LGR- Por mi parte no. No lo sé por parte de los artistas.

P- ¿Qué relación personal tuvo Vd con los artistas que eran marcadamente, o dicen haber sido marcadamente de izquierdas; Oteiza, Genovés, etc.?

LGR- A mi me importó muy poco si alguien era rojo, homosexual o lo que fuera. Soy super íntimo amigo de Pepe Guinovart... y de tantos otros. Yo tengo una norma que dice: "no te metas nunca en la vida de los demás para que no se metan en la tuya". Oteiza, por ejemplo, el único premio que tuvo en su día se lo dí yo en Sao Paulo en el 61. Fui a su casa, me lo llevé a él para Brasil y ganó.

P- Pero Vd sería consciente de los textos políticos que él escribía.

LGR- Pero a mi eso me traía sin cuidado. En todo caso, cuando yo le pedía un texto para la bienal él nunca me escribía esas cosas, todo lo contrario, y no es porque yo le dijera que no las escribiera. Y cuando tocaba estar en una rueda de prensa, Jorge hablaba tan tranquilo, sin meterse en lios. Recuerdo un día que le dije: "Oye, mañana no te levantes muy tarde -porque él se metía tardísimo en la cama y se levantaba también muy tarde- porque mañana a las 10 van a venir mengano, fulano y zutano, que tenemos una rueda de prensa en el estado de Sao Paulo, con la televisión, etc". El habló, y no dijo nada salido de tono. Y si él escribía después algunas de esas ideas, pues pasó completamente inadvertido, nadie se enteraba, nadie le señalaba. Hay un grupo de personas que ahora se quieren justificar inventando historias. Llevo ya la mar de años desmintiéndolo constantemente. A mi nunca me ha mandado nadie ni nadie me ha dicho lo que tenía que hacer, ni nadie me dirigió. ¡Si los Directores generales no sabían a quién íbamos a llevar a las bienales! Y si una vez publicadas las listas de los artistas que iban a las bienales no les hubiera gustado, me podrían haber dicho: "Bueno, Luis, pues la próxima bienal no la llevas", lo que nunca pasó.

P– No obstante, parece que hubo un momento que esa relación con Vd. se rompió. Según Saura, tras la bienal de Venecia del 58, ni él, ni Tàpies ni Chillida volvieron a participar en una muestra oficial.<sup>9</sup>

LGR– Saura es un chico enfermizo que, bueno... Su mismo defecto físico le afecta mucho. Yo, en realidad, nunca he tenido con él ni un sí ni un no. Un día llevamos a París a 13 pintores españoles. El Marqués de Casarrojas, embajador de España en aquellos días, nos invita a todos a comer. Saura no toma el postre y me dice que se tiene que ir a una cita. Es el único que se va. Después vamos todos a la exposición a acabar el montaje. A las seis de la tarde, estamos yo, Feito, Rivera y otros y les digo: "Vamos a tal bar a tomar una copa". Allí nos encontramos con un pintor español que ya murió... Manolo Luque se llamaba. Y me dice: "Oye, ¿porqué no ha ido Saura a la comida?". Y Rivera le dice: "¿cómo que no ha ido a la comida? Si estaba a mi lado". Y dice Luque: "¡Ah, es que ha venido aquí a tomar cafe a las tres y me ha dicho cuando le he preguntado por la comida: '¡Yo qué voy a ir a la comida! En realidad, yo no estoy en esa exposición'", nos dice que Saura le dijo. Que yo llegué con un policía a la galería de Juana Mordó y que me había llevado los cuadros. Estábamos en el mismo hotel todos menos él, que vivía en su casa, y le digo a Manolo Rivera: "Me ha puesto muy triste este chico, qué pena, pero ¿porqué hace esas cosas este muchacho? ¿tienes tú el teléfono?". "Sí", me dice. Le llamo y va y me jura y perjura que no había dicho nada de eso, y así siempre.

P– En todo caso, ¿es cierto ese comentario de Saura?

LGR– Pero, ¡si después fue a París conmigo!. Lo que pasa es que yo nunca repetía gente. Cuando ya había trabajado con uno después prefería escoger a gente diferente. Yo los llamaba para darles grandes premios internacionales, pero luego ya los dejaba. Eso lo saben ellos. Todos trabajaron conmigo cuando quisieron. No me gustaba abusar muchas veces de los pintores para que nadie dijera nunca que a mi me daba por fulanito.

P– ¿Todos los artistas a los cuales invitaba aceptaban?

---

<sup>9</sup> "Sólo puedo decir que a contar de tal día [*se refiere al premio de Chillida y Tàpies en la Bienal veneciana del 58*], Tàpies, Chillida y yo decidimos no volver a representar

LGR– Sí, todos, o casi todos.

P– ¿Por qué su nombre no aparece tan vinculado a los movimientos de vanguardia de los 60, Arroyo, Crónica, Realidad?

LGR– Yo tenía estupendos amigos entre aquella gente. Lo que pasa es que no podía llevar siempre a todos.

P– ¿Qué diferencias básicas vería Vd. entre el apoyo del estado al arte contemporáneo en los años 50 y 60 y el que se da ahora?

LGR– Cada día que pasa estoy más contento respecto a aquellos días y más triste respecto a los de ahora, porque veo que no se hace nada de nada, porque se están perdiendo muchas posibilidades, porque España ha perdido su lugar en el mundo. La gente fuera de España me pregunta siempre: "Pero, ¿qué está pasando en España que todo está tan mal?".

A veces no sé como justificarme. Me duele este clima de desprestigio que vivimos; ¿qué hay ahora? Por ejemplo, en Munich, cuando inauguramos una muestra de Guinovart, la gente se apiñaba para entrar, porque sabían que lo español era algo bueno. Hace mucho tiempo que ya digo que doy 500 pesetas a alguien que me encuentre la palabra España en las crónicas internacionales de la Biennial de Venecia. El problema de los comisarios de hoy es que no están conectados al extranjero. Van vagando sin saber dónde están. Hoy, todos quieren hacer selecciones eclécticas que quieren conformar a todos, y cuando uno quiere conformar a todos ya no hay política posible. En los 50 y 60 era rara la galería del mundo que no tuviera un artista español. Yo estaba harto de enviar catálogos y diapositivas a todas las partes del mundo. Y no miento, porque yo lo guardo todo. Yo tengo una correspondencia ingente, y todo muy ordenado. Tengo en el Banco Bilbao–Vizcaya varios dossiers y cajas, algunas de ellas con cartas de Tàpies. Algunas de las cartas son muy reveladoras respecto a la pugna que mantenían Tàpies y Cuixart. Me hablan también de las emociones que sienten (Tàpies y su mujer) al leer mis cartas. Y de otras muchas cosas interesantes.

P– ¿Qué opina del desarrollo de las carreras de aquellos artistas a los que en Vd. ayudó cuando comenzaban?



LGR- A ver, hay de todo, como en todas partes. Lo que me sorprende es la facilidad con que la gente cambia. Recuerdo que en otro tiempo todo el mundo estaba de acuerdo conmigo en que la Academia era una cosa retrógrada, todo el mundo era enemigo acérrimo de Bellas Artes y ahora... todo el mundo -perdone la frase- pierde el culo por ser académico... y casi todos ya lo son. Todos me ponían a parir la Academia y ahora los veo cómo se han tirado al suelo haciendo lo increíble por leer el discursito. No dare nombres. Pero me da mucha pena. No entiendo esas ganas de tirarlo todo por la borda y de mancharlo todo con esa saña. Lo que pasa es que no se concibe que yo sea un liberal siendo además católico-apostólico y de derechas. Y punto en paz.

***Publicado en la revista De Calor, no. 1, diciembre de 1993, Barcelona, 28-36***