



Arte nos campos de internamento franceses

Do exilio republicano ao exterminio nazi

CARLOS L. BERNÁRDEZ

Carlos L. Bernárdez

XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX.

Desde a metade da década dos anos trinta até ben acabada a Segunda Guerra Mundial, en Europa o campo de concentración converteuse na máis clara expresión da catástrofe que asolagou o continente. Só en Francia, entre novembro de 1938 e maio de 1946, foron internadas nestes centros 600.000 persoas. Até a primavera de 1940 os prisioneiros foron republicanos e brigadistas internacionais que pasaron a Francia por mor da Guerra Civil española; tamén austríacos e alemáns antinazis e mesmo comunistas franceses. Logo, e até o verán de 1942, o réxime de Vichy internou estranxeiros, xudeus, comunistas e francmasones; a partir de 1942, os nazis utilizaron estes centros de internamento no cadro xeral da seu exterminio de xudeus (Doléac, 2013: 38). Estes campos franceses representan un elo de terror que une o conflito civil español coa Guerra Mundial, ambos como manifestacións da vontade de hexemonía mundial por parte dos réximes totalitarios nazi e fascista.

En medio dunhas condicións de extrema penuria, as manifestacións artísticas van estar presentes nestes campos. Non debemos esquecer que, por exemplo, entre os exiliados republicanos a cultura é un elemento central na vontade de mellora e transformación social e que este feito estaba no primeiro plano do debate ideolóxico durante a Segunda República e ao longo da Guerra Civil.

Alén diso, no contexto artístico europeo dos anos trinta a pegada dos referentes sociais tiña un peso moi relevante na produción artística. Cómpre lembrarmos que ao longo dos anos trinta asistimos a un período de crise e convulsión. No ámbito global é “un tempo ameazador” (Pagé, 1997) e os artistas teñen que lidar con esa realidade punxente. En moitos deles é a sensibilidade social a que fai que vexan a necesidade de crearen unha arte que conxugue renovación con compromiso; é a súa compoñente “socialista”, “proletaria”, a que perfila a súa linguaxe plástica, por unha renovación que prima a capacidade de conexión cunha sociedade necesitada de referentes positivos, cohesionadores.

É de salientar que esta actitude se insire de xeito natural nos discursos culturais desta altura, unha época turbulenta e complexa no

que atinxe ao ámbito político e artístico, onde se confrontan, frecuentemente de xeito paradoxal, tradición e modernidade. Estamos nun tempo en que pensadores como Benjamin, Adorno ou Lukács reflexionan largamente sobre aspectos estéticos, e non se achegan a eles desde o reduccionismo de consideralos síntomas ou reflexo da realidade social e política. O seu interese xira ao redor da identificación das formas artísticas que serían quen de produciren novas formas políticas. Tratábase dun debate que era ao tempo ético e estético e que situaba o artista no centro, solicitando del respostas ás incertezas dese tempo desacougante. Ao artista correspondíalle determinar se optar por unha arte comprometida supuña renunciar a unha arte autónoma, e viceversa; ou se era posíbel conciliar nunha praxe compromiso e autonomía.

Amais, logo de dúas décadas de experimentación formal, o contexto artístico xeral é xa posvanguardista e tendente a solucións de síntese, como sinala Tomàs Llorens: “Avec la maturation des derniers groupes avant-gardistes, à la fin des années vingt, s’ouvre une époque qui se caractérise par sa conscience post-avant-gardiste et synthétique” (Llorens, 1997: 27).

No caso concreto da Guerra Civil española, esta non causou no bando republicano un esmorecemento da creatividade ou unha parálise, senón todo o contrario, deu lugar a unha intensificación da ligazón entre o artista e a sociedade civil, mais nunha situación de conflito tivo necesariamente que provocar axustes estéticos e conceptuais entre os máis diversos creadores para faceren das súas realizacións artísticas obras ao servizo da defensa da República e da revolución (Bernárdez, 2011: 91). O Pavillón da República na Exposición Universal de París de 1937 —en que estivo presente o traballo do galego Arturo Souto—, co *Guernica* de Picasso, a arquitectura de Sert e as obras de Alberto, Miró, Julio González ou Calder, son exemplos ilustrativos de como a vangarda, e en xeral a modernidade estética, se adapta e se pon ao servizo da nova realidade. Quizais o texto máis ilustrativo de reflexión sobre este feito foi o “relatorio colectivo” presentado no congreso de escritores antifascistas de Valencia en 1937 (II Congreso Internacional por la Defensa de la Cultura), que asinaron escritores e artistas como Ramón Gaya, Arturo Souto, Lorenzo Varela, Miguel Prieto, A. Serrano Plaza, Miguel Hernández, J. Herrera Petere, A. Sánchez Barbudo, Ángel Gaos, Antonio Aparicio, Emilio Prados, Eduardo Vicente e Juan Gil Albert. No texto afirmase a existencia anterior ao 18 de xullo do 36 dunha dupla vangarda: a artística e a política, finalmente conciliadas no proceso iniciado coa guerra e a revolución:

Una serie de contradicciones nos atormentaban. Lo puro, por antihumano, no podía satisfacer nos en el

fondo; lo revolucionario, en la forma, nos ofrecía tan solo débiles signos de una propaganda cuya necesidad social no comprendíamos y cuya simpleza de contenido no podía bastarnos... En definitiva, cuanto se hacía en arte no podía satisfacer un anhelo profundo, aunque vago, inconcreto, de humanidad, y, por otro, el de la Revolución no alcanzaba tampoco a satisfacer ese mismo fondo humano al que aspirábamos, porque precisamente no era totalmente revolucionario (Bozal 1973: 151).

Unha contradición que a guerra viría resolver dando lugar a un verdadeiro humanismo revolucionario, cunha hexemonía estética do realismo.

Días de vento e fame

Días de viento y hambre é o título dun debuxo do pintor Antonio Rodríguez Luna (Montoro, Córdoba, 1910-1985) realizado no campo de prisioneiros de Argelès-sur-Mer, no Rosellón. Frío, fame e morte foron parte da paisaxe vital de miles de republicanos que en xaneiro de 1939, perante o avance das tropas franquistas, atravesan a fronteira francesa, sendo conducidos aos campos de concentración que o goberno francés deseña como destino dos refuxiados españois. Como sinala con precisión no seu diario o fotógrafo Agustí Centelles (El Grau, Valencia, 1909 - Barcelona, 1985) estaba “reclòs en un camp de concentració en qualitat de ‘refugiat’ segons les autoritats franceses. De presoner per les característiques del camp, l’ambient que s’hi respira, la disciplina i el comportament emanat d’ordres superiors donades als gendarmes que en vigilen l’ordre interior” (Centelles, 2009: 15).

Un número significativo de artistas deixou testemuño desta estarrecedora vivencia. Entre eles imos sinalar, alén dos xa citados Antonio Rodríguez Luna e Agustí Centelles, algúns que elaboraron tamén unha obra relevante realizada nos mesmo campos, como Ángel López-Obrero, Josep Bartolí, Carles Fontseré, Enrique Climent, Eugenio F. Granell, Francisco Vázquez *Compostella* ou Uxío Souto.

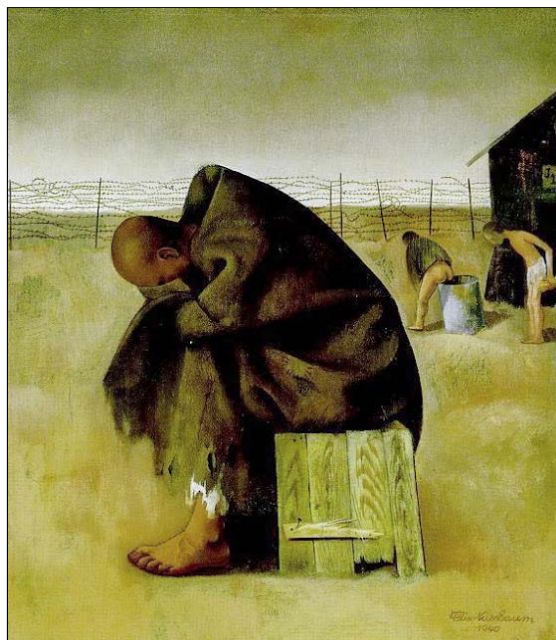
As desacougantes condicións do confinamento encontraron o mellor testemuño na obra documental de Agustí Centelles, un dos grandes fotógrafos da Guerra Civil, defensor dunha estética fotográfica baseada na reportaxe, antirretórica e radicalmente contraria ao pictorialismo (Gasca, 2014: 18). As fotografías que realiza no campo de Bram (Carcasona) documentan a humillación das persoas que queren ser reducidas polo poder a non-humanos adscritos a un non-lugar, velái as súas fotografías das latrinas, metonimia do propio campo de concentración. As súas fotografías son o reverso de imaxes como as de Leni Riefenstahl do filme *O triunfo da vontade* (*Triumph des*

Willens (1934), coas concentracións nazis. Ambos os testemuños son como faces enfrontadas que delatan a visión do fascismo que só entende o rol das persoas como masa —véxase *Masa e poder* (*Masse und Macht*) de Elias Canetti—, mecanicamente controlada e orquestrada ou como infrahumano —ese é o rol e o sentido do propio campo de concentración—. Centelles, evidenciando esta situación, permite crear un contradiscurso de rotunda dignificación do perseguido.

Un fotógrafo tan achegado formalmente a Centelles como Robert Capa (Budapest, 1913 - Thái Bình, Vietnam, 1954) tamén testemuñou as condicións de vida nos campos. Capa, que entrara en Francia en xaneiro de 1939 logo de seguir a guerra no bando republicano, realizou reportaxes para a prensa sobre os campos en marzo dese mesmo ano e nelas amosa a situación de penuria en que sobreviven os republicanos. A diferenza, que é ben perceptíbel, é que Capa non está internado neles. O seu traballo conservouse na famosa “maleta mexicana”, obxecto de recentes exposicións e publicacións (Young, 2011).

Nas mesmas datas, no campo de concentración de Argelès-sur-Mer (Argelers, en catalán) Antonio Rodríguez Luna realiza uns dantescos debuxos de enorme calidade. Rodríguez Luna, un notábel artista logo exiliado en México, desenvolvera durante a guerra unha figuración cun fondo expresionista e con toques surrealistas, unha estética do “desagradable-espeluznante” (Brihuega, 2009: 27), aspectos que se poden percibir nalgúns dos debuxos de Argelès, igual que a influencia da obra de Goya, que, como é ben sabido, tivo unha pegada moi intensa na arte da Guerra Civil, desde o *Guernica* de Picasso até a obra Arturo Souto ou Castelao.

En 1944, a revista *Correo Literario*, que dirixían en Buenos Aires os exiliados galegos Arturo Cuadrado, Luís Seoane e Lorenzo Varela, edita sete debuxos de Rodríguez Luna, que o propio pintor lle enviara a Norberto A. Frontini, amigo dos directores da revista e do secretario, Javier Farías, que escribiría un texto sobre os debuxos (Farías, 1944: 5). Os debuxos están datados con precisión de diario, inserindo títulos elocuentes e mesmo algunha anotación de certa extensión como a seguinte: “Argelès-sur-Mer 18/2/39.- Por fin he conseguido unas cuantas cañas burlando la vigilancia de los senegaleses [tropas colonias que vixiaban aos campos]. He tenido que ir de madrugada, vadear un lago y exponerme a un balazo. Pero de todas maneras no hubiera podido dormir más noches cayéndome la escarcha en la cara y con el temor de quedarme dormido y amanecer muerto de frío, como tantos camaradas”. A tenda de canas que reproduce Rodríguez Luna responde ao documentado por Capa poucos días despois no mesmo campo de internamento.



Felix Nussbaum.
No campo (campo de prisioneros/St. Cyprien), 1940



Felix Nussbaum, *Autorretrato no campo*, 1940

Nos debuxos domina certo estatismo enmarcado nuns fondos desolados que lembran a estética da Escola de Vallecas, á que o pintor estivo vinculado. Os títulos reforzan a dureza do representado: *El Dante no vio nada*; *La lucha contra los piojos... y otro que no tendrá que luchar contra nada*; *Días de viento y hambre (aquí siempre hace viento y siempre tenemos hambre)*; *Muerto por colitis*. Este último é quizais o máis estarrecedor co morto en primeiro plano e ao fondo figuras defecando. Novamente a degradación escatolóxica que testemuñaba Centelles nas súas fotografías e esa figura deitada morta, que tanto lembra algún dos debuxos que realizou o pintor Zoran Mušič (Bukovica, Eslovenia, 1909 - Venecia, 2005) seis anos máis tarde en Dachau. As cabezas de Rodríguez Luna comparten coas de Mušič esa privación do ollar e dos trazos distintivos. Estamos perante os mesmos mortos que logo os SS —como nos lembra o filósofo Giorgio Agamben— se negaban a denominar “cadáveres” ou “corpos”, reducíndoos á condición de *figuren*, figuras, manequíns (Clair, 2008: 24).

No campo de Argelès-sur-Mer estivo tamén o pintor cordobés Ángel López-Obrero (1910-1992). A súa obra *En el campo de concentración de Argelès-sur-Mer* (1939, colección particular) expresa, nunha linguaxe de enorme sinxeleza, outro perfil da vivencia dos perseguidos: a vontade de fraternidade solidaria e saudosa entre as vítimas (Brihuega, 2009: 97). Non esquezamos que na arte do exilio a saudade será un elemento dominante (Bernárdez, 2005: 44) e nesta evocación do espazo vital e afectivo deixado atrás xoga un papel fundamental a vontade de resistencia en tempos de negación e saqueo do país.

Nesta liña, outro notábel testemuño é o do pintor Josep Bartolí (Barcelona, 1910 - Nova York, 1995), que realiza unha obra de debuxo esquemático e trazo fino que conecta co traballo satírico e corrosivo xermano ao xeito de George Grosz. Neles denuncia os opresores —caricaturizados— e mantén unha forte carga expresionista ao testemuñar a vida nos campos (Nos Aldás, 2014). Os debuxos foron reunidos recentemente nun volume *Campos de concentración (1939-194...)*, ACVF Editorial, Madrid, 2007.

A unha fonda tristeza e soidade remiten os apuntamentos de Carles Fontserè (Barcelona, 1916 - Girona, 2007), un sobranceiro cartelista que estivo preso no campo de Les Harás (Perpignan) (Perpinyà, en catalán). Son debuxos descritivos, que priman a comunicación sobre a experimentación.

Con escenas moi semellantes, o valenciano Enrique Climent (Valencia, 1887 - México D. F., 1980) presenta nos seus *Dibujos del éxodo* (1939, colección da Diputació Provincial de Alacant),

figuras ensimesmadas, vítimas dunha tristeza paralizante.

Artistas galegos nos campos

Tres importantes artistas galegos tamén deixaron obra realizada ao seu paso polos campos de internamento franceses; trátase de Eugenio F. Granell, Francisco Vázquez *Compostela* e Uxío Souto.

Eugenio F. Granell (A Coruña, 1912 - Madrid, 2001) estivo internado no campo de Barcarès, no Rosellón (Rosselló). Prisioneiro, realiza un caderno de debuxos, que conserva a Fundación Granell de Santiago de Compostela. Son tintas que abalan entre os ecos do Picasso clasicista e as referencias ao lirismo surrealista á moda nos anos 30; conforman o seu primeiro traballo plástico, transmitindo un ar saudoso e abonecado (Bernárdez, 2005: 41). Unha parte do caderno presenta o bosquejo dunha historia de ficción narrada en primeira persoa e presentada como un relato de banda deseñada (*Colección Granell*, 1995: 170-171). É, de todas as obras tratadas neste traballo, a que menos referencias, por non dicir ningunha, ten coa experiencia de encarceramento.

Ben distintos son os debuxos do escultor Francisco Vázquez, coñecido artisticamente como *Compostela* (Santiago de Compostela, 1898 - San Juan, Porto Rico, 1988). O artista realiza no hospital de La Corniche, Sète, Herault unha serie de debuxos médicos de mutilados (Acuña, 2007: 366-367) de enorme carga emotiva paradoxalmente polo seu carácter clínico friamente descritivo.

A diferente inspiración responde o traballo doutro escultor galego, Uxío Souto (Cuntis, 1905 - México, 1990), que realiza en 1939 durante a súa estadia no campo de Saint-Cyprien (Perpinyà) retratos e outras obras que reflectían o momento persoal e político. Por testemuño do seu fillo (Souto, 1993: 12) sabemos que parte destes traballos foron vendidos nunha mostra que coincidiu coa súa chegada a México. O artista nunca soubo quen adquiriu as obras nin tampouco quen as cobrou no seu nome, tendo noticia da venda por unha revista, cando xa moraba en México. Do período de Saint-Cyprien o escultor conservou un debuxo: *Campo de concentración* (1939, colección da Familia Souto Aliseda) e catro augatintas intituladas: *Paso dos Pireneos* (1939, Museo de Pontevedra. Depósito da Familia Souto Aliseda); *Noite no campo de concentración* (1939, colección da Familia Souto Aliseda); *Véspera no campo de concentración* (1939, Museo de Pontevedra. Depósito da Familia Souto Aliseda) e *Campo de concentración en Francia* (1939, colección da Familia Souto Aliseda).

Uxío Souto foi unha figura sobranceira da escultura galega anterior á Guerra Civil, cabo de

nomes como Asorey, Eiroa, Camilo Nogueira ou Narciso Pérez. Con este último, autor do famoso *Guerreiro celta* (1928, Museo de Pontevedra), mantiña fortes afinidades. Uxío Souto desenvolve unha obra dunha figuración expresiva de carácter temático nacionalista: *Galicia nai e señora (Druidesa)* (1926, Museo de Pontevedra), mantendo unha ligazón evidente coa arte dos *Novos*, Maside, Souto, Eiroa, Colmeiro...

Estaba de viaxe en Madrid cando comezou a Guerra Civil, pasando a Cataluña en 1937, traballando como profesor no Instituto Nacional de Igalada até 1938. En 1939, como miles de refuxiados, atravesa a fronteira e é internado en Saint-Cyprien, onde realiza as augatintas conservadas, en canto esperaba unha posíbel saída, que chegaría, como para moitos republicanos, grazas ao goberno mexicano de Lázaro Cárdenas.

As augatintas salientan pola volumetría escultórica, que ten moito das receitas clasicistas afíns á “volta á orde” de boa parte da arte europea de entreguerras e, como xa foi destacado (Martínez Vilanova, 1993: 26), con fortes afinidades coa galega estética do granito. Vilanova subliña a proximidade á pintura de Laxeiro. Chama a atención o elaboradas que están as obras, non froito dunha simple captación inmediata, aínda que si ligadas intimamente á situación que se vive; compárese, por exemplo, o *Paso dos Pireneos* con fotografías dos feitos como as que tirou Robert Capa: *Entre Argelès-sur-Mer e Le Barcarès, Francia, Marzo, 1939*, tamén coñecida como *Republicanos conducidos a un campo de internamento en Francia* (MNCA Reina Sofía, Madrid). Uxío Souto cruza a experiencia captada coa tradición artística de temática heroica e colectiva, como a que vai do helenístico *Galo moribundo* a Delacroix (*Liberdade guiando o pobo*), pasando por David (*Xuramento dos Horacios*), monumentalizando o sufrimento.

Este carácter monumental é igualmente perceptíbel en *Noite no campo de concentración*, nel aparece un refuxiado de costas e unha parella — de composición moi clásica — en primeiro plano e un panorama desde arriba como a vista de paxaro ou ollo de Deus. A escala humana fica establecida por pequenas figuras de costas a ollar o mar e o luar. Todo ten un ar de romántica saudade coa luz da esperanza ao fondo, lembrando algo as composicións de Caspar David Friedrich.

En *Véspera no campo de concentración* de novo temos unha composición moi elaborada coas figuras de carácter escultórico situadas a carón do lume.

A escena máis dura é *Campo de concentración en Francia*; novamente estamos perante unha representación de homes defecando, que xa viramos en Centelles e Rodríguez Luna, nesta ocasión

sen latrinas nin barracóns. Uxío Souto constrúe unha composición moi elaborada, que lembra creacións renacentistas, como o gravado *O xuízo de París* (1615, National Gallery of Art, Washington), inspirado nunha obra de Rafael e realizado por Marcantonio Raimondi. Uxío Souto sitúa no centro tres figuras lavándose, como unha alegórica fonte da vida que xorde entre a miseria e a descomposición. Presenta unhas figuras dotadas dun ar monumental, que dignifica unha situación infrahumana e degradante. Xa exiliado, o artista realizou unha acuarela que simplifica a escena conservando a monumentalidade: *Campo de concentración* (1944, Museo de Pontevedra. Depósito da Familia Souto Aliseda).

O interese do traballo de Uxío Souto alicérzase non só no valor do documento experiencial, senón na súa capacidade de levar a esa experiencia a memoria cultural, de xeito que podemos percibir nas súas obras camadas culturais; podemos, daquela, recoñecer o ollar renacentista no ámbito compositivo e no alegórico, trasladado ao desacougo da modernidade; ao tempo tamén se manifesta a subxectividade romántica, ligada á mesma experiencia de opresiva reclusión.

Camiño do xenocidio

Como indicamos ao comezo, desde a primavera de 1940 os mesmos campos de concentración franceses que ocuparon os republicanos éñchense de estranxeiros, xudeus e perseguidos políticos diversos, establecéndose, *de facto*, un elo entre a persecución ás vítimas da Guerra Civil e ás da Segunda Guerra Mundial que vai ter o clímax do terror co Holocausto nazi.

O goberno francés vai utilizar estes campos como prisión para calquera “étranger ennemi” (*Felix Nussbaum*, 2010: 150), o que vai levar aos campos a numerosos artistas, maioritariamente disidentes políticos xermanos e xudeus. Como xa pasara cos republicanos españois, superando o ambiente mortífero da reclusión, moitos deles van realizar unha variada actividade cultural, en non poucas ocasións auténticas obras de grande altura creativa (Doléac, 2013: 38-39). A mostra *Arte en guerra. Francia 1938-1947. De Picasso a Dubuffet*, realizada en 2013 no Musée d’Art Moderne de la Ville de París e no Museo Guggenheim de Bilbao, permitiu unha visión global desta actividade.

Desde o punto de vista estético, as obras realizadas por este variado conxunto de creadores é moito máis aberta ca a vista entre os exiliados republicanos, entre os que a hexemonía de figuracións realistas era claramente maioritaria.

Entre os artistas sobranceiros que pasaron por este campos están figuras importantes das van-



Uxío Souto, *Campo de concentración en Francia*, 1939. Colección da familia Souto Aliseda

gardas plásticas de preguerra, como os alemáns Max Ernst, Hans Bellmer, Anton Räderscheidt, Felix Nussbaum ou Otto Freundlich, os dous últimos serán logo vítimas do exterminio nazi. Ao tempo sufriron prisión neles pintores que desenvolverán unha obra extremadamente orixinal nos campos, ou a partir deles, como Wolfgang Schulze *Wols*, Boris Taslitzky ou Charlotte Salomon, esta última excepcional artista que acabaría en Auschwitz. Os creadores de orixe xudía, como Jacques Gotko, Felix Nussbaum, Otto Freundlich ou Charlotte Salomon morrerían nos campos de exterminio, aos que sobreviviría Boris Taslitzky. Testemuño da represión sobre os artistas xudeus que moraban en Francia foi a mostra *Montparnasse déporté* (Musée du Montparnasse, París, 2005); nela presentaron a máis de cento vinte creadores, case todos xudeus, dos que cen desapareceron por mor da persecución (Doléac, 2013: 284).

O mesmo que acontecía cos republicanos españois —que como xa comentamos, en ocasións estiveron nos mesmos campos—, na práctica totalidade o tema da persecución pasa a un primeiro plano. Vexamos algúns exemplos, loxicamente lonxe de esgotar o tema.

Max Ernst (Brühl, Alemaña, 1891 - París, 1976), internado en Les Milles. Aix-en-Provence, realiza *collages* e *frottages* surrealistas como *Les*

apatrides (1940), un título que delata a situación de incerteza e prisión.

No mesmo campo Hans Bellmer (Katowice, 1902 - París, 1975) retrata a Ernst (1939, colección particular) e fai debuxos surrealistas como *Autorretrato con boina militar* (ca. 1940-42, colección David e Marcel Fleiss, Galerie 1900-2000, París) que transmiten o desacougo da situación en que vive.

Alí tamén está detido *Wols* (Wolfgang Schulze) (Berlín, 1913 - París, 1951). En *Les Milles* desenvolve unha obra interesantísima achegada ao surrealismo de Yves Tanguy e André Masson, intensamente vivenciada. Exemplos son *L'homme terrifié* (1940, colección particular) ou o impactante *Le Petit bar du camp* (1940, colección particular, Alemaña), debuxo cunha figura rodeada por botellas de alcol, unha delas coa sinatura do artista, que “afogaba en alcol a súa esperanza” (Doléac, 2013: 38). En 1942, refuxiado no sur de Francia, vai realizar pinturas sen ningún sentido figurativo, trazos de estrutura lineal complexa, raíando a tea e borrando as contornas. Unha obra, sen dúbida, debedora da súa experiencia límite, visceral. Son superficies fregadas, ficando a mancha como un refugallo do trouseado ou defecado (Maderuelo, 2012: 38). Un tema moi propio dos campos da morte: a existencia como defecación.



Agustí Centelles, *Latrinas no interior do campo de concentración, Bram* (Carcasona), 9-III-1939

En Les Milles estivo igualmente detido un dos grandes nomes da *Neue Sachlichkeit* (A Nova Obxectividade), Anton Räderscheidt, artista que tamén pinta *Campo de mulleres* (*Gurs*) (1940, colección particular, Colonia).

O campo de Gurs (Pireneos Atlánticos), moi ligado ao exilio vasco, serviu de tránsito cara aos campos de exterminio para moitos xudeus. Alí estivo a filósofa Hannah Arendt —que conseguiu fuxir— e unha artista excepcional e pouco coñecida, Charlotte Salomon (Berlín, 1917 - Auschwitz, 1943), autora dun estarrecedor libro iluminado intitulado *Vida? ou Teatro? [Leben? oder Theater?]* (Charlotte Salomon Foundation, Joods Historisch Museum, Amsterdam). Está composto por 784 augadas con elementos textuais, gráficos e melódicos. Trátase dunha obra de enorme singularidade na que a autora constrúe non só unha autobiografía visual e escrita senón, en palabras de Griselda Pollock, unha “liturxia artística moderna para a conmemoración” producida por “unha moza en dó, nunha situación histórica, e que recompón un mundo perdido” (Doléac, 2013: 423).

Por Gurs e outros campos franceses tamén pasa Otto Freundlich (Slupsk, Pomerania, 1878 - Majdanek, 1943), pintor e escultor de vangarda, cuxa obra servira para a capa da mostra de “arte dexenerada” (*Entartete Kunst*) realizada polos nazis en Múnic en 1937 coa finalidade de

ridiculizar a arte moderna que eles perseguían e prohibían. En 1943 morre no campo de exterminio de Lüblin-Majdanek.

Boris Taslitzky (París, 1911-2005), pintor xudeu, de pais rusos e militante comunista, pasou polos campos de Melun, Rion e Saint Sulpice-la-Pointe para logo acabar en Buchenwald, sobrevivindo a todas estas duras experiencias. O seu é un variado e amplo testemuño artístico que marcaría a súa produción posterior, como acontecería con Zoran Music, ao que xa citamos. Os debuxos directamente realizados por el nos campos recollen a dureza da vida —e da morte—, aparecendo os mesmos motivos que vimos nos prisioneiros republicanos, en Centelles, Rodríguez Luna ou Uxío Souto: *A disenteria [La dysenterie, 1940]* (Musée de la Résistance Nationale, Champigny-sur-Marne); *Un acabado de chegar francés [Un arrivant français, 1944]* (Fondation Alberto et Annette Giacometti, París). Temas que se repiten noutros artistas, como France Hamelin, pintora que estivo detida no campo de La Petite Roquette ou Jacques Gotko (Odessa, 1899-Birkenau, 1944), autor da tinta *Frontsallang 122 Compiègne, Siluetas de internos [Frontsallang 122 Compiègne, silhouettes d'internés]* (1941, París, Mémorial de la Shoah/CDJC), obra moi semellante a algúns dos *Dibujos del éxodo* realizados por Enrique Climent dous anos antes.

Finalizamos este sucinto repaso coa figura de Felix Nussbaum (Osnabrück, 1904 - Auschwitz, 1944). Pintor dunha obra de enorme calidade ligada á figuración xermana da Nova Obxectividade, que foi detido en Bruxelas en maio de 1940 e enviado ao campo de Saint-Cyprien — onde estivera, por exemplo Uxío Souto — na súa condición de emigrante alemán. En setembro, cando vai ser repatriado a Alemaña, foxe a Bruxelas, onde levará unha vida clandestina até que en 1944 é arrestado xunto coa súa esposa pola Wehrmacht e son deportados a Auschwitz no derradeiro tren que saíu de Bélxica.

Os meses pasados por Nussbaum en Saint-Cyprien darán pé a un conxunto de obras, realizadas entre 1940 e 1942, que son, cabo do traballo de Zoran Music en Dachau, as realizacións pictóricas máis valiosas do Holocausto. De todos os xeitos, cómpre salientar que estes cadros foron realizados en Bruxelas, coa memoria do campo e non directamente internado. Estas obras tan acabadas e elaboradas serían imposíbeis nas condicións de internamento á que estivera sometido o artista.

En *A sinagoga do campo* [*Lagersynagoge*] (1940, Osnabrück, Felix-Nussbaum-Haus) podemos ver un fato de xudeus de costas nun ambiente desolado. En primeiro plano, e con carácter simbólico, aparecen uns arames, un óso, un bote e unha bota, representando a vida reducida aos seus elementos máis miserábeis (*Felix Nussbaum*, 2010: 102). As mesmas botas que tamén debuxa outra vítima dos campos Stella Gumuchian: *Par de borceguíns e latrinas* (*Besançon*) [*Paire de Godillots et latrines* (*Besançon*)] (1941, París, Mémorial de la Shoah/CDJC).

Estes mesmos elementos simbólicos en primeiro plano reaparecen en Nussbaum nun dos cadros deste período máis elaborados, *Saint-Cyprien* (*Prisioneiros en Saint-Cyprien*) [*St. Cyprien* (*Gefangene in Saint-Cyprien*)] (1942, Osnabrück, Felix-Nussbaum-Haus), lembrando as escenas relixiosas — Última Cea — da pintura do *quatrocento*. O cadro, co aramado ao fondo, conforma un espazo que semella unha transposición do *hortus conclusus* ao mundo do terror, transmutado o espazo da pureza en espazo infernal.

Capítulo á parte merecen os seus autorretratos *Autorretrato no campo* [*Selbstbildnis im Lager*] (1940, Nova York, Neue Galerie) e *Autorretrato no aramado* [*Selbstbildnis mit Schlüssel*] (1941, Tel-Aviv, Museum of Art). O primeiro, se cadra un dos mellores retratos do século XX, lembra a composición do *Retrato de Ariosto* de Tiziano (1510, National Gallery, Londres) e o *Autorretrato aos 34 anos*, de Rembrandt (1640, National Gallery, Londres). Na tradición do retrato, os elementos que acompañan a figura humana adqui-

rían un valor fundamental na definición social do retratado, Nussbaum recorre á mesma estratexia reproducindo ao fondo o universo carcerario co aramado como límite; á nosa dereita dúas figuras coa palidez da morte lembran a degradación da condición humana, reaparecendo as latrinas que vimos nos republicanos, en Centelles, Rodríguez Luna ou Uxío Souto. Á esquerda figuras escuras e desesperadas. Mais o que salienta é a face do artista, de ollar impenetrábel e indómito, que é o ollar da dignidade humana fronte aos que queren converter os perseguidos en *figuren*, como lembraba Giorgio Agamben (Clair, 2008: 24). Nussbaum retrátase reafirmándose fronte á morte. A través do seu destino persoal, o artista reflicte, como testamento do seu tempo, a sorte idéntica de millóns de seres humanos durante o período nazi.

Nussbaum formula unha concepción da imaxe que remite a un mundo agónico, unhas imaxes que teñen moito de receptáculos da memoria humana, no sentido que lle outorgaba Aby Warburg (1866-1929) —véxase o seu *Atlas Mnemosyne*—, tamén con ese fondo espectral que estaba presente no pensamento do historiador de arte xermano —e xudeu, como o pintor.

En Nussbaum a creación das imaxes ten lugar entre a memoria e o terror presente, ceibe e prisioneiro ao tempo, un ámbito en que está en xogo a consciencia e a liberdade do home. O humano decídese, daquela, nesa terra de ninguén, nese momento cargado de enerxía en que o artista acepta confrontarse coas imaxes que as vivencias lle transmiten. O acto creador ten lugar nesa zona central entre os polos opostos do humano, entre a cultura e a barbarie.

A imaxe devén, xa que logo, en *vanitas*, transmitindo o conturbante horror da experiencia vivida no campo de internamento, sen excluír nunca a experiencia cultural. Estamos, pois, perante un horror que é ao tempo o da experiencia, o da historia e o da modernidade.

A latrina, metonimia deste horror e dos propios campos, e que nos acompaña desde as fotografías de Centelles até os cadros de Nussbaum: *No campo* (*campo de prisioneiros/St. Cyprien*) [*Im Lager* (*Gefangenenlager/St. Cyprien*)] (1940, Berlín, Stiftung Deutsches Historisches Museum), representa o burato negro ao que se quixo reducir estes non-lugares. A resistencia cultural, presente en todos os campos, defende o valor da consciencia, da liberdade e mais da dignidade humana, como nos lembra o poema “Latrina” do escritor Günther Eich (Lebus, 1907 - Salzburgo, 1972), soldado alemán que estivo preso no campo de prisioneiros creado polos norteamericanos en 1945 en Goldene Meile, Renania.

Latrine

*Über stinkendem Graben,
Papier voll Blut und Urin,
umschwirrt von funkelnden Fliegen,
hocke ich in den Knien,*

*den Blick auf bewaldete Ufer,
Gärten, gestrandetes Boot.
In den Schlamm der Verwesung
klatscht der versteinte Kot.*

*Irr mir im Ohre schallen
Verse von Hölderlin.
In schneeiger Reinheit spiegeln
Wolken sich im Urin.*

*Geh aber nun und grüße
die achöne Garonne
Unter den schwankenden Füßen
schwimmen die Wolken davon.*

Latrina

*Sobre a foxa fedorenta,
papel cheo de sangue e ouriños,
moscas escintilantes zumban ao meu redor,
eu fico axeonllado,*

*a ollada na ribeira boscosa,
hortas, un barco varado.
Na lama da podremia
estrala a bosta petrificada.*

*No ouvido resóanme
versos de Hölderlin.
Con nívea pureza reflectense
as nubes nos ouriños.*

*Marcha entón e saúda
a fermosa Garona!
Baixo os pés abaneantes
foxen as nubes a nadar.*

(Publicado por primeira vez en 1946 na revista
Der Ruf e posteriormente no volume *Abgelegene
Geböfte*. Tradución de María Arce Barreiro).

Günther Eich fai rimar “Hölderlin” —poeta
divinizado polo pensamento nazi— con “Urin”
(ouriños). “Non hai ningún documento da cul-
tura que non sexa tamén documento de barba-
rie”. Benjamin dixit (Benjamin, 1992: 161) ■

Bibliografía

- Acuña, Xosé Enrique (ed.) (2007). *Memorial da liberdade. Repre-
sión e resistencia en Galiza 1936-1977*. Santiago de Compos-
tela: Xunta de Galicia, Consellería de Cultura e Deporte.
- Benjamin, Walter (1992). *Sobre arte, técnica, linguagem e polí-
tica*. Lisboa: Relógio D'Água Editores.
- Bernárdez, Carlos L. (2005). *Diáspora. 10 artistas galegos no exi-
lio latinoamericano 1930-1970*. Vigo: MARCO-Fundación Luís
Seoane.
- Bernárdez, Carlos L. (2011). *Do idílio á diáspora. Modernidade e
compromiso na pintura galega de Castelao a Seoane*. Sabarís
(Baiona): Nigratreia.
- Bozal, Valeriano (1973). *Historia del arte en España. Desde Goya
hasta nuestros días*. Madrid: Ediciones Itsmo.
- Brihuega, Jaime (2009). *Después de la alambrada. El arte espa-
ñol en el exilio 1939-1960*. Madrid: Sociedad Estatal de Con-
memoraciones Culturales.
- Centelles, Agustí (2009). *Diari d'un fotògraf. Bram, 1939*. Barce-
lona: Columna Edicions/Destino.
- Clair, Jean (2008). “Un viaje con el verdugo”, en *Zoran Music.
De Dachau a Venecia*. Barcelona: Fundació Caixa Catalunya.
- Colección Eugenio Granell (1995). Santiago de Compostela: Fun-
dación Eugenio Granell.
- Dorléac, Laurence Bertrand; Munck, Jacqueline (dirs.) (2013).
Arte en guerra. Francia 1938-1947. Bilbao: Museo Guggen-
heim Bilbao.
- Fariás, Javier (1944). “Argeles-sur-Mer, febrero de 1939”, en
Correo Literario 11, Buenos Aires, 15-IV.
- Felx Nussbaum 1904-1944 (2010). París: Musée d'art et d'histoi-
re du Judaïsme. Catálogo exposición Skira Flammarion.
- Gasca, Joaquín (2014). “La mirada transversal de Centelles”, en
Todo Centelles. Madrid: Fundación Pablo Iglesias.
- Llorens, Tomàs (1997). “Le mouvement moderne au moment de
la synthèse”, en Pagé, Suzanne, *Années 30 en Europe. Le
temps menaçant, 1929-1939*. París: Musée d'Art moderne de
la Ville de París.
- Maderuelo, Javier (2012). *Sucinta historia del Arte Contemporá-
neo europeo*. Heras, Cantabria: Ediciones La Bahía.
- Martínez Vilanova, Fernando (1993). “O escultor Uxío Souto”, en
Uxío Souto. Pontevedra: Museo de Pontevedra.
- Nos Aldás, Eloísa (2014). “El exilio español en Francia a través
de los trazos de Josep Bartolí: Los campos”. Consultado o 23-
XII-2014 en
<http://clio.rediris.es/exilio/loscampos/los%20campos.htm>.
- Pagé, Suzanne (1997). *Années 30 en Europe. Le temps mena-
çant, 1929-1939*. París: Musée d'Art moderne de la Ville de
París.
- Souto Aliseda, Eugenio (1993). “Uxío Souto Campos (1905-
1990)”, en *Uxío Souto*. Pontevedra: Museo de Pontevedra.
- Young, Cynthia (ed) (2011). *La maleta mexicana*. Madrid: La
Fábrica.