

Hub. Hermans

Ballingschap, burgeroorlog en beeldende kunst in Spanje

In dit artikel schetst Hub. Hermans een beeld van de wisselwerking tussen de beeldende kunst in Spanje en die daarbuiten tijdens de Spaanse burgeroorlog.

Boekenkasten zijn er vol geschreven over de Spaanse Burgeroorlog en allerlei onderwerpen komen daarbij aan de orde: anarchisme, internationale brigades, persoonlijk engagement, militaire strategie, internationale politiek, het voorspel tot de Tweede Wereldoorlog, enzovoorts. Een onderwerp dat ook ruimschoots aan bod komt is de positie van de kunsten. Reeds in de beginjaren van de Republiek (1931-1939) was de aandacht voor beeldende kunst en literatuur opvallend toegenomen. Die kunsten zouden dan ook gedurende de oorlog zelf (1936-1939), zowel aan Republikeinse zijde, als aan de opstandige, Nationalistische zijde, een belangrijke, vaak propagandistische rol vervullen. En ook daarover is weer veel geschreven, vaak in relatie tot de ook elders in Europa bestaande botsing tussen bepaalde vormen van monumentale, totalitaire kunst en andere, 'vooruitstrevende' vormen van modernistische kunst. Achteraf bleken die verschillen dan vaak minder groot dan de ideologische tegenstellingen waren geweest, maar daarmee waren die tegenstellingen, noch de uitingvormen daarvan natuurlijk nog niet verklaard.¹

In het geval van de literatuur zijn er diverse studies verschenen waarin een poging wordt ondernomen om die verschillen en vermeende overeenkomsten te verklaren. Gezien de nauwe relatie die er in de jaren twintig en dertig bestond tussen literatuur en beeldende kunst, lijkt het dan ook verstandig om bij dit overzicht van de ontwikkelingen in de beeldende kunst, waar nodig de literatuur te betrekken. Veel van de Spaanse schrijvers die tijdens en na de Spaanse Burgeroorlog in ballingschap gingen, probeerden vanuit hun ballingsoord de eigen positie ten aanzien van de ontwikkelingen in Spanje, en ten aanzien van hun politieke engagement te belichten. Al naar

1 Dawn Ades e.a., *Art and Power. Europe under the dictators 1930-1945* (Londen 1995). Meer specifiek op Spanje gericht, en dan voornamelijk op de architectuur, is de studie van Alexandre Cirici, *La estética del franquismo* (Barcelona 1975).

gelang de censuur dat toeliet, zou de Spaanse literatuur, die verder eigen wegen volgde, openstaan voor hun kritische visie van buitenaf. Sterker nog, evenals er in Spanje zelf sprake was van een vorm van censuur (die niet alleen negatief was, maar sommige schrijvers ook dwong tot een meer dichterlijke taal) voelden de in ballingschap levende schrijvers een morele druk, bijna een soort autocensuur die hen dwong om te blijven getuigen van hun niet aflatende engagement met het verzet in Spanje tegen de dictatuur. Hoewel ze misschien anders wilden, of beter wisten, werd de oorlog voor hen de mythe van een verloren paradijs, een bewijs 'goed' te zijn geweest. Naarmate de verlangde terugkeer naar een 'bevrijd' Spanje langer duurde, groeide ook de noodzaak te integreren en zich volledig in te zetten voor het land dat nu het hunne was geworden. Veel schrijvers hebben pogingen ondernomen om in de vorm van romans, dagboeken of andere vormen van autobiografisch proza de ervaringen van hun ballingschap en van hun engagement onder woorden te brengen, van zich af te schrijven. En hoewel dat lang niet altijd in goede literatuur resulteerde, is er zeer veel documentatie beschikbaar en levert die ook een genuanceerd beeld op van hun stellingname.

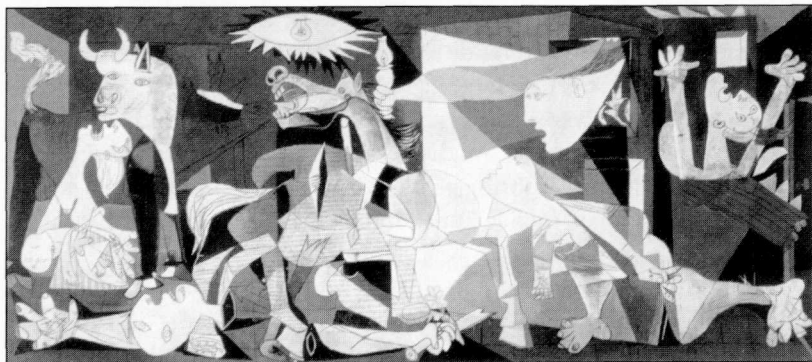
In het geval van de beeldende kunst is er wat minder duidelijkheid over die stellingname; niet alleen omdat beeldend kunstenaars zich in veel mindere mate schriftelijk hebben uitgelaten over hun artistieke bedoelingen en nog minder over hun politieke opvattingen, maar ook omdat politiek engagement over het algemeen nu eenmaal niet de meest interessante kunstwerken oplevert. En over minder geslaagde kunstwerken wordt uiteraard minder geschreven. Anders dan bij literatuur, geeft dit soort gelegenheidskunst ook slechts zelden gelegenheid tot schriftelijke debatten. Behalve dat er dus weinig documentatie is komt hier nog bij dat het, ook achteraf, lang niet altijd gemakkelijk vast is te stellen of kunstenaars die als ballingen gezien worden, gingen omdat ze moesten, omdat dat hun vrije keuze was, óf dat ze ook anders wel in het buitenland gebleven zouden zijn, en dus geen echte ballingen waren (zoals Pablo Picasso of Joan Miró).

In deze bijdrage zal gepoogd worden om de nog weinig bestudeerde relatie tussen ballingschap en beeldend kunstenaarschap zoveel mogelijk te belichten vanuit een beschrijving van de feitelijke gang van zaken. Daarbij gaat de aandacht uit naar de bekende(re) kunstenaars die bewust afstand namen van het Franco-regime. De voor de hand liggende hypothetische vraag of hun werk anders, en beter geworden zou zijn wanneer die (gedwongen) ballingschap er niet was geweest, wordt hier uit de weg gegaan. Evenmin zal getracht worden een waardeoordeel uit te spreken over de kwa-

liteit van hun in ballingschap geproduceerde werk, noch over het werk van degenen die om hen motiverende redenen in Spanje achterbleven. Voordat kunsthistorici dat soort onderzoek verantwoord op zich kunnen nemen zal er nog heel veel voorwerk verricht moeten worden. Vandaar dat hier eerst getracht zal worden de situatie te schetsen van de beeldende kunst in Spanje tijdens de Burgeroorlog zelf, en daarna die van de wisselwerking, of het gebrek daaraan, met de kunst buiten Spanje.

De periode tussen ongeveer 1870 en 1939 wordt in Spanje vaak aangeduid als die van de *Edad de plata* (het zilveren tijdperk), vanwege de grote bloei van de kunsten. Dat gold zowel de literatuur als de beeldende kunst en de architectuur. Wat de literatuur betreft, begon die periode met schrijvers als Galdós en Clarín, en vooral met een drietal opeenvolgende generaties topauteurs. Achtereenvolgens waren dat de 'Generatie van 1898' (met grote schrijvers als Unamuno, Azorín, Antonio Machado, of de Nobelprijswinnaar Jacinto Benavente), de 'Generatie van 1914' (met de dichter-Nobelprijswinnaar Juan Ramón Jiménez en de filosoof Ortega y Gasset) en vooral de 'Generatie van 1927' met dichters als García Lorca, Claudio Guillén en opnieuw een Nobelprijswinnaar: Vicente Aleixandre). Via hen had de Spaanse literatuur weer aansluiting gevonden bij wat er elders in Europa gebeurde. Datzelfde gold ook voor de beeldende kunst, de film en de architectuur, waar nieuwe ontwikkelingen op gang kwamen dank zij kunstenaars als Sorolla, Zuloaga, Antoni Gaudí, Josep Lluís Sert, Pablo Picasso, Julio González, Salvador Dalí of Luis Buñuel.

In de jaren dertig waren het natuurlijk vooral de jongere kunstenaars die van zich deden spreken. De meesten van hen waren nauw verbonden, en zelfs bevriend met de dichtende leden van de 'Generatie van 1927'. Daarbij openbaarde zich wel een verschil tussen dichters en beeldend kunstenaars. Terwijl de dichters van die generatie (met name Lorca en Alberti) pogingen ondernamen om de avant-gardistische vernieuwingen uit de jaren tien en twintig te koppelen aan de klassieke tradities op literatuurgebied en aan de rijke Spaanse folklore, waren hun artistieke vrienden Dalí en Buñuel veel meer op radicale vernieuwing gericht. Zij moesten niets hebben van wat zij als vunzig 'realisme' zagen, en benadrukten het belang van onvoorwaardelijk experiment. Maar ondanks dit soort geschilpunten, was er zowel in de literatuur als in de andere kunstvormen sprake van een interessante vernieuwingstendens, waaraan het uitbreken van de Burgeroorlog in 1936 een plotselinge wending zou geven.



Pablo Picasso, *Guernica* (1937). Uit: John Sillescu ed., *Van Picasso tot Tàpies. Hoogtepunten van de Spaanse kunst uit de twintigste eeuw uit de collectie van het Nationaal Museum voor Kunst en Cultuur Reina Sofia* (Zwolle 2001) 9.

Niet alleen de schrijvers, maar ook veel beeldend kunstenaars vonden nu dat zij zich niet langer afzijdig konden houden van dit ideologische conflict, en kozen in woord en daad, en soms ook via hun artistieke werk, partij. Vaak werd dit werk realistischer, gemakkelijker van karakter, en ook werd vaak gekozen voor procédés waarmee kunst een ‘nuttige’ functie kreeg, zoals affiches en fotomontages. Dit gebeurde niet alleen onder aanhangers van de Republiek, maar ook onder Nationalistische kunstenaars. De grafiek van de laatsten is vaak wat traditioneler en braver van karakter, maar los van de gebruikte leuzen, attributen en andere symbolen, is er veel gelijkenis.

Tijdens de Burgeroorlog hadden de bekendste kunstenaars vrijwel zonder uitzondering openlijk van hun sympathie voor de Republiek getuigd. Picasso deed dat ook actief, onder andere als directeur van het Museo del Prado, als stimulator van geldinzamelingen, maar vooral door het schilderen van de *Guernica* (1937) – een kunstwerk dat voor velen het levende bewijs vormt dat geëngageerde kunst niet per se slechte(re) kunst is. De *Guernica* was een van de pronkstukken in het door Josep Lluís Sert en Luis Lacasa ontworpen Paviljoen van de Spaanse republiek op de Wereldtentoonstelling in Parijs, in 1937. Mede omdat dit paviljoen zeven weken te laat openging trok het minder de aandacht dan het verdiende, want vanuit artistiek en politiek oogpunt was het zeker zo interessant als de veel grotere, en uiterst monumentale paviljoens van landen als Duitsland en de Sovjet Unie. Behalve werk van Picasso waren hier ook beelden en schilderijen te zien van kunstenaars als Alberto (Sánchez), Julio González, Ramón Gaya, Joan Miró en andere (latere) ballingen. Veel werk was geïnspireerd door de

Burgeroorlog zelf, in een stijl die nu eens surrealistisch of kubistisch was, dan weer (neo)realistisch en klassiek van aard. Opvallend was eveneens de aandacht die er was voor volkskunst en voor kunst uit de regio's: Baskenland en Catalonië.² Picasso had de *Guernica* geschonken aan de Spaanse republiek, en zwoer dat het schilderij pas ná de dood van Franco naar zijn geboorteland mocht terugkeren. Nadat het eerst een tournee had gemaakt door verschillende Europese landen (als propagandamiddel, om geld in te zamelen voor de Republiek) werd het uitgeleend aan het Museum of Modern Arts in New York. Vandaar zou het in 1981, na lang getouwtrek, terugkeren naar Spanje, dat zes jaar voordien weer een monarchie was geworden. En daarmee kwam, acht jaar na de dood van Picasso, een einde aan de ondanks alles, zo succesvolle ballingschap van dit schilderij.

De 'ballingschap' van kunstwerken vormt eigenlijk een onderwerp op zich. Reeds aan het begin van de Burgeroorlog, tijdens hevige nationalistische bombardementen op Madrid, besloot de republikeinse regering de kunst uit Madrid en omgeving in veiligheid te brengen. Daarmee werd een commissie belast onder leiding van de kunstenaar Josep Renau, die was benoemd tot Directeur Generaal Schone Kunsten. Veel kunstschaten werden overgebracht naar Valencia en later ook naar andere plaatsen in Spanje. Beroemd zijn de woorden geworden die de republikeins president Manuel Azaña sprak, toen de onderhandelingen met de nationalistische regering over de in veiligheidsstelling van kunstschaten niets opleverden: 'Het Prado museum is voor Spanje heel wat belangrijker dan de Republiek en de Monarchie samen'. De manier waarop de republikeinen de Spaanse kunst trachtten te beschermen werd geïnspecteerd door een internationale commissie waar Jhr. W. Sandberg deel van uitmaakte, en later ook door dr. J. Kalf, directeur van het Rijksbureau voor de monumentenzorg, die daar een zeer positief verslag van publiceerde.³ Aan het einde van de oorlog, vlak voor de val van Madrid, worden, na bemiddeling van de Volkenbond, veel kunstwerken vanuit de republikeinse zone overgebracht naar Perpignan en Genève. In deze laatste stad wordt een gedeelte van deze kunstwerken tentoongesteld (juni-augustus 1939) waarna ze per geblindeerde trein (inmiddels was de Tweede Wereldoorlog uitgebroken) naar Spanje terug-

2 Josefina Alix Trueba, *Pabellón español 1937. Exposición Internacional de París* (Centro de Arte Reina Sofía, Madrid 1987). Zie ook: <http://lacucaracha.info/scw/diary/1937/may/pavillon/> may 2003.

3 J. Kalf, *Bescherming van kunstwerken tegen oorlogsgevaaren* ('s-Gravenhage 1938) 26-35 en 56.

keerden. Daar ontfermde de Franco-regering zich over deze door de 'roden' gestolen schatten.

Na de Burgeroorlog gingen de meeste grote schrijvers en dichters in ballingschap. Unamuno twijfelde aan het begin van die oorlog tussen steun aan de Republiek en de Nationalisten, maar stierf al vrij snel na de opstand. García Lorca werd ook al in de beginmaanden door de opstandelingen gefusilleerd. Antonio Machado stierf net over de grens in Frankrijk, vlak na de capitulatie in 1939. De meeste anderen gingen naar Latijns-Amerika, Frankrijk of de VS (Jiménez, Alberti, Aub, Guillén), en slechts een minderheid bleef in Spanje (Benavente, D'Ors, Diego, Aleixandre).

Heel anders was het gesteld met de beeldende kunstenaars. Weliswaar trokken ook hier de grote namen naar het buitenland (Picasso, Buñuel, Miró), maar daaraan moet toegevoegd worden dat deze ook voordien al in Frankrijk woonachtig waren geweest, waar het kunstzinnige klimaat veel stimulerender werd geacht. Dit houdt in – het zij terzijde gezegd – dat de bijdrage (voor wat betreft de beeldende kunst) aan het in Spanje bestaande idee van een 'Zilveren tijdperk', vooral uit het buitenland kwam. Bij deze groep van de *exilio* (ballingschap) voegden zich in 1939 de 'nieuwe' ballingen, waarvan Maruja Mallo, Ramón Gaya, Francisco Bores en Óscar Domínguez de bekendsten waren. Ook voor sommigen onder hen betekende de ballingschap een terugkeer naar Frankrijk, waar zij eerder een rol hadden gespeeld in de zogenoemde Spaanse School van Parijs. Deze groep zou na de Tweede wereldoorlog aangevuld worden met andere, jongere kunstenaars die het culturele klimaat in Spanje al te verstikkend vonden, zoals de beeldhouwer Chillida en de schilders Carlos Saura en Antoni Tápies. Tot ongeveer 1960 was het voor deze jongere kunstenaars vrijwel onmogelijk geweest om naar het buitenland te reizen, en zo kennis te nemen van de avant-garde van vóór de oorlog, of van de ontwikkelingen sedertdien. Een aantal van al deze kunstenaars zou overigens, toen het regime wat minder star werd, weer terugkeren naar Spanje, zoals bijvoorbeeld Joan Miró.

Bij terugkeer sloten zij weer aan bij andere kunstenaars die zich afzijdig hadden proberen te houden van alle politieke gekrakeel, en die in een vrijwel volledig isolement vernieuwend waren blijven werken, met meer of minder succes. Voor deze categorie kunstenaars wordt wel de term 'interne ballingen' gebezigd: zij waren beperkt in hun bewegingsvrijheid, maar werden getolereerd wanneer zij zich niet al te zeer roerden. En wanneer ze voornamelijk landschappen schilderden, zoals Benjamín Palencia of Rafael Zabaleta, was er weinig aan de hand. Achteraf is moeilijk na te gaan in



Julio González, *Schreeuwend masker van Montserrat* (1938/1939). Uit: John Sillescu ed., *Van Picasso tot Tàpies. Hoogtepunten van de Spaanse kunst uit de twintigste eeuw uit de collectie van het Nationaal Museum voor Kunst en Cultuur Reina Sofia* (Zwolle 2001) 27.

hoeverre hier sprake is van autocensuur. Een frappant voorbeeld van wat 'interne ballingschap' kon inhouden is de reeds genoemde Miró, die na zijn vroege terugkeer in Spanje vrijwel onbekend bleef, totdat hij daar in 1968 voor het eerst kon exposeren. Na die tijd werd hem, ook wanneer hij

prenten maakte die het regime minder welgevallig waren, weinig meer in de weg gelegd. Een gevolg van deze cultuurpolitiek is dat Spaanse musea pas na de dood van Franco – en vaak tegen hoge prijzen – werk van in het buitenland beroemde Spanjaarden konden aanschaffen. Overigens heeft Spanje, mede dankzij een aantal legaten, en door kunstenaars zelf gestichte musea, die inhaalslag uiterst voortvarend ter hand genomen.

Een derde groep kunstenaars wordt gevormd door hen die vol overtuiging in Spanje bleven. Onder hen bevond zich o.a. Salvador Dalí. Hoewel ook hij zich niet geheel afzijdig had kunnen houden van de (dreigende) oorlog, en enige daardoor geïnspireerde werken had gemaakt, was hij tijdens de Burgeroorlog niet politiek actief. Pas jaren daarna zou hij opzichtig met het Franco-regime koketteren. Daniel Vázquez Díaz, José Caballero en José Gutiérrez Solana (die aanvankelijk de Republiek had gesteund) waren drie andere, oudere avant-gardistische kunstenaars die met het regime sympathiseerden, evenals de meer propagandistische maker van vele hard-zoete fascistische illustraties, Carlos Sáenz de Tejada. De meeste ander kunstenaars die tot deze, naar verhouding kleine kunstenaarsgroep behoorden, maakten werk in een meer klassieke, academische trant, die het regime zeer welgevallig was.⁴

In 1939 zouden 440.000 personen Spanje ontvluchten, onder hen 170.000 vrouwen en kinderen. Het totale aantal permanente ballingen wordt geschat op 200.000. Onder de Spanjaarden die in ballingschap gingen was het aantal kunstenaars en intellectuelen te verwaarlozen. Toch hebben dezen, mede door eigen toedoen natuurlijk, de meeste aandacht getrokken. Voor velen brak na 1939 een ongelukkige periode aan, met name voor hen die in Zuid-Frankrijk in opvangkampen terecht waren gekomen, en vervolgens alle miserie van de Tweede Wereldoorlog over zich heen kregen. Maar zelfs degenen die elders, als helden of vluchtelingen, met open armen ontvangen waren, kwamen er naar verloop van tijd achter dat medelijden en solidariteit gemakkelijk omsloegen in argwaan en onbegrip, en dat ze zouden moeten leren leven als 'gast', met een onbestemd verlangen naar het moment van terugkeer. De heimwee en de nostalgie werden groter naarmate de taal en cultuur van het gastland verschilden van wat men gewend was.

4 Miguel Cabañas Bravo, *El arte posicionado. Pintura y escultura fuera de España desde 1929* (Madrid 2001). Een aardig Nederlandstalig overzicht van de Spaanse kunst in de twintigste eeuw wordt geboden door Kees van Dooren, *Spanje. Handboek over land, cultuur en bevolking* (Bussum 2000) 236-294.

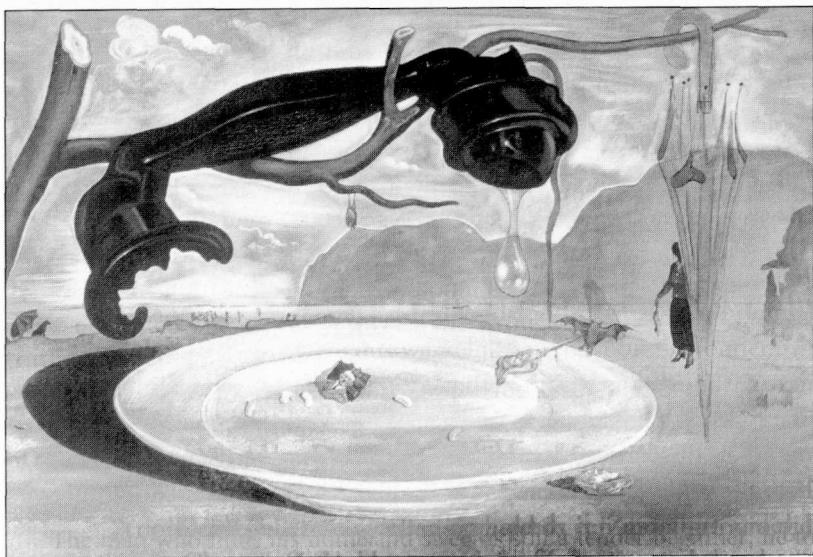
Een van de meest gastvrije landen was Mexico. Ongeveer tien procent van de permanente ballingen zou hier uiteindelijk terechtkomen; onder hen opvallend veel kunstenaars en intellectuelen. Vandaar dat we ons verder op deze groep zullen concentreren. Al vanaf 1937 had de progressieve president Cárdenas de grenzen van zijn land opengesteld voor Spaanse vluchtelingen. In 1940 schonk hij aan alle republikeinen die daar prijs op stelden de Mexicaanse nationaliteit. Van de ongeveer 20.000 Spaanse 'vluchtelingen' die naar Mexico gingen zou ruim 70 procent van dat aanbod gebruik maken.⁵ En evenals dat elders het geval was, traden de kunstenaars en intellectuelen hier nadrukkelijk op de voorgrond. Veel is er geschreven over de gunstige invloed die uitging van de aanwezigheid van die vertegenwoordigers van het 'Zilveren tijdperk' op het kunstklimaat in Mexico, met name door Spanjaarden zelf.⁶ En het is ontegenzeggelijk waar dat Spaanse kunstenaars en intellectuelen als de filosoof José Gaos, de cineast Luis Buñuel, de schrijvers Max Aub en León Felipe, of beeldend kunstenaars als Ramón Gaya en Josep Renau, behoorlijk aan de weg timmerden in Mexico. Zij zorgden voor een nieuw elan, sloten aan bij de ontwikkelingen op het gebied van kunst en politiek die in Mexico reeds op gang waren gekomen tijdens de periode van de Mexicaanse revolutie (1910-1917) en van de avant-garde. Zo richtten zij een cultuurcentrum op, de *Casa de España*, en de uiterst succesvolle onderzoeksinstituten *El Colegio de México*. Ook promootten zij het intellectuele debat buiten de universiteiten, richtten tijdschriften op, zoals bijvoorbeeld *Las Españas*, uitgeverijen als het Fondo de Cultura Económica, boekhandels enzovoorts. Kortom, initiatieven die alle een enorme impuls betekenden voor het Mexicaanse culturele leven.

De Mexicanen zijn graag bereid de positieve gevolgen van de Spaanse inbreng te onderkennen, met name voor de ontwikkeling van het uitgeverijwezen en de wetenschap,⁷ maar plaatsen toch ook wel enige kanttekeningen bij het optreden van veel ballingen die er in het algemeen al te gemakkelijk

5 Julio Martín Casas en Pedro Carvajal Urquijo, *El exilio español, 1936-1978* (Barcelona 2002). Dit is het boek behorend bij een in Spanje erg populaire tv-serie over de ballingschap, en bevat 140 interviews met 140 van de overlevenden.

6 José Luis Abellán, *El exilio español de 1939*. Zes delen (Madrid 1976). Deel vijf is gewijd aan kunst en wetenschap. Interessant is <http://cervantesvirtual.com/porta/exilio/enlaces.shtml>. Specifiek op Mexico gericht is de congresbundel van José Luis Abellán, *Los refugiados españoles y la cultura mexicana* (Madrid 1998).

7 *Cincuenta años del exilio español en la UNAM* (Universidad Nacional Autónoma de México 1991).



Salvador Dalí, *Het raadsel van Hitler* (1939). Uit: John Sillevs ed., *Van Picasso tot Tàpies. Hoogtepunten van de Spaanse kunst uit de twintigste eeuw uit de collectie van het Nationaal Museum voor Kunst en Cultuur Reina Sofia* (Zwolle 2001) 73.

van uitgingen dat de Mexicanen hen in alle opzichten dankbaar zouden zijn. Een nostalgische idealisering van het land dat ze achterlieten, en onvoldoende begrip voor de eigenheid van het land dat hen opving, zullen ongetwijfeld bijgedragen hebben aan die wat kritische houding van de kant van de Mexicanen. In een indringende studie wijst Sebastiaan Faber erop dat de Spaanse bannelingen misplaatste illusies koesterden omtrent de hechte banden tussen het moederland Spanje en de voormalige koloniën.⁸ Hun panhispanistische opvatting stond haaks op de Mexicaanse opvatting dat het land, mede vanwege de indiaanse wortels en de langzaam aan gegroeide mestiezcultuur, een geheel eigen identiteit had ontwikkeld, die hemelsbreed verschilde van die van de voormalige kolonisator. Ook al was die Mexicaanse identiteit, die 'eigenheid', voor een groot deel een constructie, en had zij pas vorm gekregen tijdens en na de Mexicaanse revolutie, de Mexicaan liet zich deze niet afnemen. En zeker niet door linkse Spanjaarden die met hun panhispanistische opvattingen ironisch genoeg dicht aanleunden tegen de nationalistische retorica van hun voormalige

8 Sebastiaan Faber, *Exile and cultural hegemony. Spanish intellectuals in Mexico, 1939-1975* (Nashville 2002).

politieke tegenstanders in Spanje. Het wederzijds onbegrip werd nog vergroot door het feit dat de verschillende Mexicaanse presidenten erg gesteld waren op de Spaanse ballingen. Dat viel niet in de smaak bij de progressieve Mexicanen die maar al te goed wisten dat hun presidenten in het algemeen progressieve praat paarden aan een autoritair optreden (Cárdenas was een gunstige uitzondering geweest). Maar de Spaanse ballingen lieten zich echter, bewust of onbewust, gebruiken voor hun propagandadoeleinden. Het is de vraag of de Spanjaarden daarbij veel keuze hadden, maar feit is wel dat zij door die (dankbare?) houding, een regime legitimeerden waar linkse Mexicanen zich nu vergeefs tegen keerden. Een aantal ballingen koos tijdens de Koude Oorlog geen partij, en hield zich ook afzijdig van de hevige strubbelingen in Mexico ten tijde van de Olympische Spelen en de studentenopstanden in 1968. Met deze apolitieke houding kwamen ze in het kamp van de conservatief liberale Ortega y Gasset, die in 1955 overleed, terecht, en vervreemdden ze tegelijkertijd van de Mexicaanse intelligentsia die hen zo enthousiast had opgenomen. Maar hoe begrijpelijk de kritiek van hun Mexicaanse collega's ook is, tevens moet vastgesteld worden dat de politieke opstelling van deze Spanjaarden niet op dezelfde wijze bekritiseerd had kunnen worden wanneer zij geen ballingen waren geweest; met andere woorden, als ballingen dienden zij zich anders te gedragen dan ze als 'vrije' burgers hadden kunnen doen.

Dit anders zijn, en anders doen komt sterk naar voren in het werk van de schrijver Max Aub. Deze had in Spanje, nauw samengewerkt met André Malraux bij diens verfilming van de roman *L'espoir*, en in Mexico zou hij ook nauw betrokken raken bij de opbouw van een nationale filmindustrie, maar hij was toch vooral schrijver. Onder andere was hij auteur van de roman *Jusep Torres Campalans* (1958). Deze roman beschrijft de levensloop van een 'vergeten' en miskend lid van de Spaanse 'Generatie van 1927', de schilder Jusep Torres Campalans. In de roman worden herinneringen opgehaald van tijdgenoten, en ook zijn er reacties opgenomen van vrienden en collega's op zijn werk, alsmede een aantal afbeeldingen in kleur. Pas na publicatie zou duidelijk worden dat het hier om een mystificatie ging, en dat zowel de afbeeldingen (in de trant van Picasso) als de reacties op leven en werk van de schilder, van de hand van Aub waren. Een van de vele andere mystificaties van Aub betreft zijn inaugurele rede ter gelegenheid van zijn lidmaatschap van de Spaanse Koninklijke Academie. Het onderwerp van die rede, gedateerd in 1956, was het Spaanse toneel van de laatste decennia. Extra pikant daarbij is dat de geschetste ontwikkeling van het Spaanse

toneel niet de werkelijke ontwikkeling is, maar de mogelijke gang van zaken wanneer de Burgeroorlog niet was voorgevallen, en er ook geen einde was gekomen aan het 'Zilveren tijdperk'. Dit hield in dat de kunsten bloeiden als nooit tevoren, dat sommige slachtoffers van het oorlogsgeweld nog leefden, en dat er ook geen politieke tweedeling was.⁹ Welnu, het heeft niet zo mogen zijn: die grote bloei en de erkenning voor het werk van ballingen die wellicht tot de Academie hadden kunnen toetreden is er niet, of in onvoldoende mate gekomen. Ze werden in hun ontwikkeling geremd, waren in hun geboorteland onder jongeren ook niet meer gekend, en kwamen er met het verstrijken der jaren achter dat zij zowel in het 'eigen' land, als in het gastland vreemden waren geworden. Overal zijn zij 'de ander' geworden, en daardoor gedwongen zich ook anders te gedragen. Dat nu is precies de dramatiek van ballingen als Max Aub, en misschien wel van elke balling.

Hoewel veel ballingen, al dan niet door heimwee gedreven, terugkeerden naar Spanje zodra de situatie dat toeliet, hebben vele anderen gewacht tot de dood van Franco in 1975, of tot het officiële herstel van de democratie drie jaar later. En uiteraard heeft lang niet iedereen die bijna veertigjarige ballingschap overleefd. Pas in 2002 werd er in Spanje een monument opgericht ter nagedachtenis van de ruim 200.000 Republikeinse ballingen. Het is een glazen gordijn in het *Palacio de Cristal* in Madrid, waarop de namen gegraveerd zijn van 500 van hen, beroemde zowel als onbekende Spanjaarden, allemaal slachtoffers van een ideologische strijd, en van idealen waar de vergetelheid aan knaagt.

9 Voor een artikel over deze rede zie Hub. Hermans, 'Max Aub: académico comprometido o lúdico posmoderno' in: Rosa Maria Grillo ed., *La poetica del falso: Max Aub tra gioco ed impegno* (Salerno 1994) 117-131.