

MIGUEL ANGELO GAMONAL TORRES

IMAGEN, PROPAGANDA Y CULTURA EN LA  
ZONA REPUBLICANA DURANTE LA GUERRA  
CIVIL ESPAÑOLA

Tesis Doctoral dirigida por el  
Profesor Dr. D. Ignacio REBOLLO  
CUELLAR.

UNIVERSIDAD DE GRANADA  
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS  
DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE  
NOMEXXIV

## SIGLAS UTILIZADAS

A.E.A.S.:	Asociación de Escritores y Artistas Sociales.
A.E.R.C.U.:	Asociación Española de Relaciones Culturales con la U.R.S.S.
A.H.N.-S.G.C.:	Archivo Histórico Nacional Sección Guerra Civil (Salamanca).
A.I.A.:	Alianza de Intelectuales Antifascistas.
A.I.D.C.:	Alianza d'Intelectuals per a Defensa de la Cultura.
A.U.S.:	Asociación de Amigos de la Unión Soviética.
B.O.J.D.D.M.:	Boletín Oficial de la Junta Delegada de Defensa de Madrid.
C.E.N.U.:	Consell de l'Escola Nova Unificada.
F.U.E.:	Federación Universitario Escolar.
M.C.:	Milicias de la Cultura.
M.I.P.:	Ministerio de Instrucción Pública.
S.D.P.:	Sindicato de Dibujantes Profesionales - Sindicat de Dibuidants Professionals.
S.H.M.:	Servicio Histórico Militar (Madrid).
S.I.A.:	Solidaridad Internacional Antifascista.
S.R.I.:	Socorro Rojo Internacional.
U.F.E.H.:	Unión Federal de Estudiantes Hispanos
U.E.A.P.:	Unión de Escritores y Artistas Proletarios.

"Los discursos habían sustituido a los mitos; las consignas a los dogmas". (Alejo CARPENTIER, Los países perdidos)

Las relaciones arte-política son uno de los aspectos más delicados de tratar por parte de la historiografía artística. Desde que el arte reivindicó la autonomía de su esfera de actuación con respecto a las demás actividades humanas, el problema ha sido difícilmente resuelto. Teniendo en cuenta que tanto la actividad artística como la historiografía se han movido básicamente en el ámbito del formalismo, el deslindar campos de actuación tan distintos como el arte y la política, o el intentar establecer en que medida uno de los dos ha influido en el otro, constituye un ejercicio intelectual necesario para comprender la especificidad de muy diferentes prácticas sociales. La polémica, por otro lado, es vieja, tanto como el arte moderno; pero si bien se pueden aducir multitud de ejemplos a partir de la fecha clave del inicio de la época moderna (la Revolución Francesa y la Ilustración), el hecho de que la mayor parte de la crítica e historiografía dedicadas al tema sean militantes, es una dificultad añadida a la posibilidad de un estudio razonado. A ello hay que sumar el cheque irresuelto entre la individualidad del artista y la sociedad y, después de eso, la conversión del arte de un instrumento al servicio del poder en una visión crítica y utópica.

00005

El caso de la Guerra Civil española se encuadra dentro de ese panorama histórico general. En él, recuperación histórica y valoración artística unen la discusión sobre el realismo presente en la España de los años cincuenta y sesenta con el arte comprometido de la década de 1930 y la necesidad de contrarrestar una época encarnada desde el poder. Para ello, será fundamental el recuerdo de los testigos contemporáneos -teñido de nostalgia- y la vindicación de sus proclamados herederos, por lo que la perspectiva pasa fácilmente a la mitificación. Además, la España de la época fue un campo privilegiado en el que se dirimió el predominio de dos concepciones tan opuestas como fascismo y marxismo (este en su versión comunista). Aunque soy consciente de la enorme simplificación que se hace al emitir este juicio, la apreciación sigue siendo válida en su conjunto a un nivel global. Ante esta situación, el artista -como intelectual- se convierte necesariamente, casi fatalmente, en un ser comprometido, subsumido en magma de la lucha política en la que puede intervenir (y ahí está la diferencia) con sus instrumentos privativos, esto es, la práctica artística. Desde luego existieron intelectuales y artistas que se mantuvieron (o más bien lo intentaron) al margen, convencidos de que la función del intelectual estaba por encima de la lucha política: lo que generalmente consiguieron fue el desprecio, la indiferencia (en el mejor de los casos) o el convertirse en blanco de un fuego cruzado demolidor.

Un segundo aspecto a tener en cuenta en la zona

00006

republicana durante la Guerra Civil es el papel y el valor de la cultura, transformada, en cierto sentido, en un sustitutivo laico de la religión. Su difusión y defensa fueron un lugar común hasta convertirse en un mito (aun sin negar ciertas e indudables realizaciones) y en uno de los temas más espectacularmente tratados y, por contra, más desinformados, en el estudio del período. Y precisamente la desinformación viene en gran medida de la íntima relación entre cultura y propaganda, llegando la ocasión de convertirse la primera en la más importante baza propagandística jugada por la República. Esta cultura, instrumentalizada e ideologizada, ligada directamente a las instancias políticas, es el imprescindible "background" sobre el que hay que basar el conocimiento de las actividades artísticas.

Realmente, hay que distinguir entre el arte gráfico-propagandístico y lo que se podía llamar, a la manera tradicional, "Bellas Artes". El primero está muy influido por las experiencias soviéticas (también, aunque algo menos, por las alemanas) y en él, lógicamente, hemos de prestar menos atención a criterios cualitativos para centrarnos en la creación de una "imaginerie" popular que, aplicada a la propaganda, intenta transmitir unos determinados mitos que han de demostrar su operatividad en una operación de socialización icónográfica. Por lo que se refiere a las Bellas Artes (con una explicable caída de la producción), oscilan entre la persistencia del academicismo y los intentos de crear un realismo socialista aplicable al caso español: los intentos de revitalización de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes (en su versión militante) y de los Salones de Oto

00007

no lo muestran a las claras. Porque resulta evidente una cosa: las iniciativas oficiales (dominadas generalmente por los comunistas) muestran su ortodoxia y derivación leninista; esto lo prueban los proyectos de "agit-prop", los intentos de difusión de la herencia cultural, la consideración "in toto" del arte y la cultura en función de la propaganda, la primacía de las facetas pedagógicas y semióticas de la imagen.

Por otra parte, no podemos olvidar que el caso español de interrelación arte-política se da en plena regresión estalinista y en un país que mantenía sus propias tradiciones culturales de izquierda, tanto en otros sectores obreros (anarquistas y socialistas) como republicano-burgueses. De ahí la mayor parte de las resistencias al arte al servicio de la propaganda que se irán haciendo notorias a medida que avance la guerra, aunque el carácter frentepopulista (extendido a la articulación del intelectual) hace que todas las concepciones sufran el embate de la mimetización de los modelos comunistas hasta llegar a presentar una cierta uniformidad. El mayor problema vendrá del artista tradicional, individualista en la concepción romántica, que no del grafista y publicitario (acostumbrado a trabajar por encargo) y que en buena medida construirá la imagen de la guerra civil, una imagen heroica y política pasada por el tamiz de una sintaxis, en origen, publicitaria.

La primera mitad del trabajo está dividida en tres partes muy diferenciadas. Una primera pasa revista a la

00008

cuestión historiográfica e intenta aclarar las razones por las que la guerra civil entró a formar parte de la historiografía artística española, partiendo de la atención a un acontecimiento que, por excepcional (el Pabellón de París), no es ni mucho menos, el modelo de actuación seguido habitualmente. Que haya sido uno de los escasos momentos del arte contemporáneo en que vanguardia artística y vanguardia política coincidieron, no establece una pauta a seguir: las contradicciones entre acción intelectual y utopía política política son demasiado fuertes como para que puedan ser resueltas salvo en felicísimas circunstancias. La segunda parte es la dedicada al análisis de la cultura de guerra, sobre la base de su teorización y modelo, el papel del intelectual y las distintas organizaciones de lo que se llamó Frente Cultural. La tercera, pasa revista a la problemática del estudio de las artes plásticas y manifestaciones propagandísticas: cartel (la más conocida y célebre, con sus antecedentes), organización del trabajo artístico, proyectos de "agit-prop", exposiciones, viñetas periodísticas y un género, muy influenciado por la sugestión goyesca, que cobra un extraordinario auge: las carpetas de dibujos y grabados. Una selección de textos, en la que se ha tenido en cuenta su carácter inédito y difícil acceso, y una bibliografía dividida por temas, cierran este apartado. La segunda mitad la constituye el catálogo razonado de todos los carteles existentes en el Archivo Histórico Nacional-Sección Guerra Civil y Servicio Histórico Militar-Archivo de la Guerra de Liberación. Dividido por autores, los anónimos se agrupan según las entidades emisoras. Además de los aspectos

00009

técnicos de la catalogación, se hace un análisis de contenido, ideológico-político, iconográfico, formal, lingüístico, hasta convertir el cartel -en lo que sea posible- en una pantalla en la que se une el papel de documento y testimonio histórico y su valor dentro del campo de la propaganda gráfica.

Tengo que decir que la investigación se ha desarrollado en centros públicos, fundamentalmente, el Archivo Histórico Nacional-Sección Guerra Civil, de Salamanca (antiguo Archivo de Servicios Documentales de la Presidencia del Gobierno), Servicio Histórico Militar-Archivo de la Guerra de Liberación, de Madrid, Hemeroteca Municipal de Madrid y Biblioteca Nacional. De manera secundaria, la Hemeroteca Nacional, la Sección de Estudios sobre la Guerra de España, del antiguo Ministerio de Información y Turismo (luego, Gabinete de Documentación y Estudios de Historia Contemporánea, hoy englobado en la Biblioteca Nacional), Instituto Municipal de Historia de Barcelona y New York Public Library.

Entre las personas -que son muchas- a quien tengo que agradecer su atención y estímulo, están el director de este trabajo, Profesor Dr. D. Ignacio Menares Cuéllar, D. Pedro Ruiz de Ulibarri, Secretario del Archivo de Salamanca, el personal subalterno de este archivo, donde se me concedieron las mayores facilidades que sea dado imaginar, y los miembros del servicio de microfilm de la Hemeroteca Municipal de Madrid. A todos mis compañeros y amigos que han hecho posible, con su comprensión y ayuda, este trabajo, ha de ir dirigida la mayor y más sincera de las gratitudes.

INTRODUCCION HISTORIOGRAFICA

Introducción. La actividad artística durante la Guerra Civil: revisión historiográfica.

El que la recuperación de la actividad estética y la producción artística de los años treinta en España haya coincidido con los intentos de establecer una cultura de oposición, no es en absoluto fortuito ni casual, aunque esta afirmación ha de ser matizada en alguno de sus aspectos. Esta cultura comienza a conformarse hacia el final de los años cincuenta y toma carta de naturaleza con los primeros y tímidos intentos de liberalización del Régimen a partir de la estabilización de 1959 y, sobre todo, del desarrollismo y la apertura a Europa.

La asunción de un modelo estético tenía que ir ligado a una especie de salto atrás, proponiendo como pantalla de recuperación la cultura vanguardista de la década de 1930, correlato artístico de la Segunda República. El mito se entremezcla con el deseo. Un punto de partida mítico, como éste, es casi imposible de verificar históricamente y confrontar de manera crítica, por lo que este hecho oculta las frecuentes desavenencias entre la cultura oficial republicana (teñida invariablemente de un pesado conservadurismo académico) y las puntas de lanza de la vanguardia artística (1): no hay más que re--

00012

cerdas parte de los manifiestos lanzados para una de las más conspicuas publicaciones vanguardistas: "Gaceta de Arte" (2).

La vanguardia artística y la realidad política - se unían férreamente en una alternativa que quería ser - de libertad, relacionando, no sin cierto forzado determinismo, las condiciones políticas y las artísticas y civilizando -un poco por ignorancia y otro por conveniencia- - que las raíces de la cultura artística de la modernidad en España se habían establecido en los años posteriores a la I Guerra Mundial y, más concretamente, en la Dictadura -excepcional en tantos aspectos- del general Primo de Rivera (3). De entre los problemas de orden interno, el más palpable era el de la Dictadura del general Franco, de la que se quería hacer borrón y cuenta nueva en una -inmensa -y no menos peligrosa- pirueta:

"Un intento coordinado de una cultura de oposición, ligada a la ruptura democrática, tiende a colocar entre paréntesis el franquismo y a estudiar las manifestaciones culturales desarrolladas en él bajo una nueva -óptica" (4).

La confusión aumenta con frecuencia al tener en cuenta que las incursiones historiográficas al uso suelen ser, las más de las veces, erráticas en un sentido u otro con respecto a la modernidad, cuando no exégesis personales en las que se explica el arte español - del siglo XX por medio de una serie de figuras señeras - que trabajaban en el extranjero, con una escasa o nula - relación con el ambiente artístico del país: Picasso, -

00013

Juan Gris, Miró, Borés, María Blanchard, Dalí, etc., hasta el extremo de formar lo que se llamó "Escuela Española de París" (5); mientras la expresión de "lo español" se adjudicaba a unos personajes poco clasificables dentro de los parámetros de la crítica moderna: de Zuloaga a Romero de Torres, o de Sorolla a Eduardo Chicharro (6).

La última objeción -tal vez la más difícil de abatir- para conseguir una recuperación de la actividad artística de la década en que se desarrolló la II República, pero sobre todo la de la Guerra Civil, estriba en la imbricación arte-política. Como se ha dicho, los horcos "thirties" sucedieron a los "happy twenties" (7) y -en ellos, el ascenso de los fascismos, la atracción por el comunismo soviético -todavía para muchos el paraíso -no desencantando- y lo que parecía la crisis definitiva de las democracias liberales, derivaron de una gigantesca confrontación ideológica -luego también fué bélica- que hizo a todos tomar partido. En un mundo -el artístico- dominado por un proyecto formalista, todavía en un agudo combate contra los restos de los academicismos, historicismos, etc. (con todo se carga de un emocionalismo post-romántico, contentidismo, figuración naturalista...) la nueva alianza entre figuración y temática, el partidismo, el didactismo, la "impureza" (por tomar un vocablo muy en vigor en la España de la época) sólo podrán ser contemplados como traición o desviación, partiendo de la vanguardia como concepto restrictivo.

Teniendo en cuenta que el arte de la Guerra Civil es uno de los ejemplos más relevantes de relación arte-

00014

política, de su instrumentalización al servicio de las ideologías políticas, su reprobación (caso del arte de los países totalitarios: Alemania, Italia, Rusia) o su olvido es lo único que parecía esperarle.

1.- Vanguardismo y realismo.

El reinicio de actividades en la vanguardia española tras los duros años de la postguerra, traerá también como consecuencia la apertura de una autoreflexión histórica que pretende, en primer lugar, enlazar con los restos de la vanguardia "perdida". No es este el lugar para hablar de esa nueva apertura vanguardista, aunque quede como muestra la por todos conocida relación de "Dau al Set" con un exilio interior: Miró (8).

La última etapa de la década de los 50 y los primeros años 60 supusieron el descubrimiento del Arte Español Contemporáneo: la eclosión de una de las grandes escuelas de la abstracción europea y los frecuentes éxitos internacionales auspiciados por un régimen que verá así crecer su credibilidad exterior: la ilusión de una liberalidad cultural no existente y cercenada en lo político. En este momento se inscriben los trabajos de José María Moreno Galván, uno de los hombres que más han contribuido al desarrollo del arte moderno en España; autoeducado, entrañable presencia de nuestra cultura, no ha mucho desaparecido, da al público de 1.960 un artículo (considerado por muchos como histórico) para la revista "Goya" (4), comentando una sonada exposición sobre la vanguardia

00015

de preguerra, celebrada en Madrid (10), y un libro sobre la pintura española más reciente (11).

Se abrió la polémica recuperación de las vanguardias de preguerra, atendiendo a algunos artistas activos durante la contienda: Rodríguez Luna, Solana, Mareno Villa, Albérto... y trazando una recapitulación más bien era divinatoria- en la que el arte surgido de la posguerra queda insuficientemente conectado con el mundo prebélico. En realidad, se prescinde de la erudición, siendo más - crónica que historia, por lo que el análisis del arte español anterior a 1.939 -descrito a vuelapluma- es algo - así como el eficaz punto de partida de una narración que se centra exclusivamente en un cocoso número de grandes maestros. Sin embargo lo que empezaba a ser un intento - de rastrear polémicamente los orígenes de la modernidad en España (y surgen los Ibéricos, ADIAN, La Escuela de - Vallecas...) se detiene inexorablemente ante las puertas de la guerra civil. Un muro infranqueable se levanta, un - inexcusable silencio extendía su manto sobre el período:

"Los casi tres años de guerra española desconocieron el arte casi tanto como a la vida nacional. Durante ese tiempo, el quehacer artístico, cuando no estaba voluntariamente desviado hacia los fines de la propaganda beligerante, estaba abandonado por las exigencias de la lucha o estaba sumido en el silencio del taller. No era - tiempo aquel para exposiciones y polémicas, y la trágica vanguardia de los campos de España se competecía mal con otro tipo de vanguardia que no fuese ella misma. Tres años de arte en silencio, tres años sin el cotejo voluntario del intercambio de ideas y exhibiciones que defl-

nen una auténtica situación artística.

Al final de ellos, tuvo que rehacerse la toma de conciencia. La posguerra no podía dejar de ser lo que era. La modernidad española tuvo que ir rehabilitando lentamente los viejos idearios. Pero la posguerra española coincidió casi exactamente con los casi seis años de la guerra universal. Y, después de ella, con la otra posguerra y con el aislamiento" (12).

El gozne de las décadas (50 y 60) trajo la crisis del informalismo y la paralela recuperación del "realismo" -concepto sin definir, bestia negra de las vanguardias o talismán de una utópica relación de simpatías arte-público, o más bien arte-masas (suponiendo que haya existido alguna vez). Lo que se debatían eran las relaciones entre el arte y la realidad social, más bien la posibilidad de que el primero pudiera incidir en la configuración o transformación de la segunda. Este nuevo realismo estaba ligado -aunque como casi siempre con retraso- (13) a algunas manifestaciones europeas: neorrealismo italiano, etc., y a la búsqueda de superación de los movimientos abstractos informalistas (de los que era emblemático el grupo "El Paso") y -como recuerda Bozalla la aparición de una alternativa cultural que va a condicionar la recuperación de las vanguardias artísticas directamente comprometidas con la realidad socio-política:

"La elaboración de una alternativa cultural pasaba por el seno de esta crisis. No era factible emprenderla sin tener en cuenta las necesidades del movimiento de

00017

masas, cada vez más fuerte y vivo, cada día más palpable. Desde 1.955 algunos sectores intelectuales se habían ido moviendo en este sentido. Ahora el movimiento se aceleró; apareciendo en muy corto plazo de tiempo un verdadero frente de arte realista: la novela realista, el teatro realista, la pintura realista, la comprensión del arte y la cultura como un instrumento de lucha, como un testimonio y una denuncia eran los tópicos que se enfrentaban al individualismo y el irracionalismo de los informalistas. Así surgió, en el campo de la plástica, una respuesta: "Estampa Popular" (14).

Aparte la aparición del grupo "Estampa Popular", eran datos muy a tener en cuenta los escritos teóricos de Alfonso Sastre (15) y un lukacsianismo de andar por casa, muy difundido en estos momentos y del que el propio Sastre era uno de los más claros portestandartes (16). En esta posición -aunque partiendo a menudo de posturas rigidamente dogmáticas- el volver los ojos a los productos artísticos salidos de la conflagración bélica del 36-39 era posible, y sus frutos, en los teóricos e historiadores que se reclamaban de esta tendencia, comenzaron a llegar pronto.

En 1.963, la revista valenciana "Suma y sigue del Arte Contemporáneo" (17) se unía a la polémica realista, casi el mismo tiempo -como no- que algunos ambientes españoles del exilio (18). Cabe señalar la reiterada postura de Eduardo Westerdahl (19) frente al realismo social, recordando sus argumentaciones de los años de la República en "Gaceta de Arte" (20), y, sobre todo, las primeras ar

00018

mas de Valeriano Bozal en defensa del realismo social entendido como conciencia o interpretación política del arte, atendiendo a la siguiente sentencia: "el realismo social debe medirse ante todo por su eficacia" (21). Bozal hablaba decididamente de un arte político y establecía el primer balance de la actividad artística de la contienda civil:

"Si por pericia informativa y porque nosotros no vivíamos entonces ha sido difícil reconstruir el contorno de los movimientos realistas hasta el año 36, la dificultad crece a partir de entonces. La revolución de las conciencias fue el primer resultado del estallido de la Guerra Civil, pero si los hechos militares son bastante bien conocidos, e incluso son bastante bien conocidos -- los cambios y evoluciones ideológicas en líneas generales, no sucede lo mismo en ese pequeño campo que es el arte. En lo que a esto respecta la información es mucho más pobre; ello hace que pidamos perdón anticipado por nuestros posibles errores interpretativos.

Debemos guiarnos por los hechos. El primero, incorporación a la tendencia realista de pintores que hasta entonces no habían hecho realismo social: Francisco Mateos, por ejemplo, o el caso más significativo de Rodríguez Luna, que hasta entonces era un caracterizado surrealista (22). El segundo, la presencia de tendencias dispares e incluso contradictorias en el representativo Pabellón español el año 1.937: el expresionismo "sui generis" de Picasso con su "Guernica", el realismo social de Ferrer con "Aviones negros", y la escultura abstracta de Alberto Sánchez presidiendo el Pabellón. La conclusión -

00019

que podemos deducir del primer hecho es que la revolución en las conciencias trajo consigo un cierto agrupamiento, lo que es natural en el caso de hostilidades bélicas ante la presencia de un enemigo común. La conclusión del segundo es que, en el terreno cultural al menos, existió un manifiesto deseo de concordia en una acertada subordinación a la calidad de las obras, así como el planteamiento de tendencias revolucionarias distintas del --realismo socialista, tal es el caso de Alberto y Picasso, por señalar ejemplos concretos" (23).

Como puede observarse la aproximación era bastante somera e incompleta (24); pero ahí quedaba --y en ello --radica su importancia-- como desvelamiento de un tema hasta entonces poco menos que tabú, silenciado durante más de 20 años en el panorama histórico-crítico del arte español (25).

Tenemos que llegar hasta 1.966 para ver dos nuevas aportaciones que no dejaban de ser meros esbozos interpretativos. Vicente Aguilera Cerni publicaba su Panorama del Nuevo Arte Español. El crítico valenciano hacía, en la primera parte de su en muchos aspectos esclarecedor estudio, un breve resumen de la actividad artística hasta 1.936, donde se hablaba de los Ibéricos, A.D.L.I.N., G.A.T.E.P.A.C., "Gaceta de Arte" y terminaba con un breve párrafo: "Entonces llegó la interrupción. Llegaron las armas y la sangre. Entre tantos clarísimos corazones españoles que dejaron de latir, el arte español perdió para siempre, entre otros, al noble escultor Emiliano Barral y al bravo arquitecto José Torres Clavé. En ambas --

zonas hubo un arte de urgencia, puesto al servicio de la contienda, del que recordaremos las flamantes idealizaciones bélicas con tinte alegórico de Carlos Saez de Tajaia, los carteles de José Renau y Bardasano, los dibujos de Ramón Gaya, Pujol y Arturo Souto, así como unos aguafuertes netamente goyescos de Castelaos" (26). Si Bozal había atendido "las -para él- inflexiones artísticas de Mateos o Rodríguez Luna o al emblemático Rabellón de París, Aguilera nos recordaba el mundo de la gráfica, de senterrando el concepto de arte de urgencia, acuñado por Rafael Alberti para aplicarlo al teatro (27).

Quando Valeriano Bozal publica El realismo entre el desarrollo y el subdesarrollo (28) y El realismo plástico en España de 1.900 a 1.936 (29), está colocándose en el centro de la polémica sobre el realismo en la España de los 60, de la que la traducción de Vanguardismo y realismo (30), de Piero Raffa (título parafraseado en este epígrafe), en 1.968, tal vez sea su momento culminante. Jaime Brihuega le ha reprochado su indefinición al utilizar el concepto de vanguardia que -para él- "se utiliza como arma arrojadiza de una sanción ideológica" (31) y, a pesar de reconocerle que fue "durante varios años la única aportación documental ponderable y, a pesar de sus innumerables limitaciones, el primer intento de acercamiento científico a la producción española del siglo XX" (32) califica de "triángulo logomáquico tendente a un callejón historiográfico sin salida" (33) la triple división sobre la que establecía su análisis de la producción artística española anterior a 1.936: academicismo cristá

00021

lizado en los distintos regionalismos, renovación formal y realismo. La importancia de su primera aportación radicaba en dos aspectos -dejando de lado su amplia introducción metodológica-; ya que si, por un lado, se trataba de historiar las relaciones arte-política con un evidente matiz polémico (34), por otro, se hacía un claro esfuerzo por amortiguar el carácter de la vanguardia como único horizonte legitimador del devenir artístico contemporáneo (35). Al individualizar el periodo 1.931-1.939 -dentro de lo que él llamaba realismo (36) (saco sin fondo en el que cabe todo), testificaba aquella masiva irrupción de la política en el terreno de la actividad estética, ya teorizada por autores contemporáneos como José Díaz Fernández (37) o Ramón J. Sender (38); antes y mejor estudiado en el terreno literario que el artístico, a través de la insatisfacción por la "poesía pura" y los ejercicios esteticistas en los poetas vanguardistas pertenecientes o cercanos a la generación del 27 (39).

Las figuras de Renau -como introductor del fotomontaje-, Monleón, Puyol, Bartolozzi, Helios Gómez, Rodríguez Luna, Miguel Arieto, etc., eran prácticamente desamparados. Se recordaba a Arteta, Quintanilla, R. Gaya, ... Silenciados por la muerte, el exilio, la incompreensión o la marginación, llamaban tímidamente a la puerta, reclamando el puesto que les correspondía -para algunos muy pequeño- en la Historia del arte español de nuestro siglo.

Para el periodo 1.936-1.939, Bozal veía una agudización del realismo -y, en cierto sentido, desde su particular óptica tenía razón- hacia una dirección expre

00022

sionista. La guerra era realmente la culminación de todas las tendencias que destacaban lo político e informacional; ante la guerra las actividades artísticas "normales" (pintura de caballete, escultura, exposiciones, mercado artístico en general....) quedaban paralizadas, electrocutadas y advenía el reino del artista comprometido, el grafista profesional, el viñetista y caricaturista, e todos aquellos que cambiaban las investigaciones formales -bien que muchos pensaban que momentáneamente- por el lenguaje desgarrado, el pincel por la plumilla o el lápiz litográfico. Intentaba, además, el autor, pergeñar una sistematización, a saber: 1) las incorporaciones al movimiento realista (40); 2) El expresionismo como dirección hegemónica; 3) La diversidad de tendencias -lógica y personal- dentro de la uniformidad producida por la propaganda y el militatismo y 4) la articulación de una teoría del arte comprometida (41). La síntesis de Bozal seguía siendo banal y desinformada, aproximativa y genérica, pero suponía un primer paso hacia el estudio de la franja nodal de la imaginaria, gráfica, dibujo de guerra, etc. -- que se transformaba --al margen de la operación de prestigio exterior que supuso el Pabellón, con unos logros innegables que oscurecen cualquier otra realización de la época-- en el núcleo básico, cuantitativamente y atendiendo el impacto popular, de toda la obra surgida al calor de la contienda.

La segunda entrega de Bozal dedicada al arte -- "engagé" anterior a la cesura bélica, culminaba la labor investigadora que ocupó a este autor durante los años 60, y bien se puede decir que, prácticamente hasta hoy, no ha dejado de ser uno de sus intereses historiográficos y crí

00023

ticos habituales (42). Su publicación se arropaba en una serie de artículos previos (43). Frente a intentos -no muy brillantemente conseguidos- de establecer una base teórica que coinciden con los momentos más álgidos de un cierto lukacsianismo al que nos referimos antes, el matiz fundamentalmente diacrónico y casi "événementielle", se agradecía. No se le puede negar el desarrollo de las propuestas metodológicas asentadas, pero sí la búsqueda desahogada, puntual y detectivesca de una "esencia" del realismo que hace pasar a artistas de denostados a ensañados (44), y de prodigiosas metamorfosis que cambian a surrealistas, o expresionistas, en realistas de pura cepa, debidas a la confusión -creo que querida- entre realismo y compromiso.

Hay una serie de logros que no se pueden negar a Bozal. Uno de ellos, sin duda el más importante, es el rastreo (necesariamente incompleto) por las publicaciones de la época: revistas artísticas y políticas, periódicos, textos programáticos de las vanguardias y los artistas comprometidos...; todo un "corpus" hemerográfico, bibliográfico y textual cuyo definitivo estudio y sistematización, hará posible el desentrañamiento de todos los puntos oscuros (y hay muchos) en la historia de la producción artística de nuestro siglo (45). La labor hemerográfica es también imprescindible para la detección de un "realismo" que, al no estar apoyado en los poderes públicos y las plataformas artísticas dominantes, tenía que refugiarse -en una postura muy cara al arte de izquierda- en la reproducción múltiple, en las publicaciones de ti-

00024

raza más amplia, para romper con la obra de arte única e incidir directamente en capas sociales más amplias (46).

El corte cronológico que Bozal se había impuesto -1.936- le impide, sin embargo, trazar el tema en profundidad, encontrando solo afirmaciones de pasada sobre artistas de la época de la República a las que resultaba -artificioso cortar su labor en 1.936: casos de Renau, Rodríguez Luna, Souto, Puyol, Bardasano, etc. A excepción de un apéndice, necesariamente genérico, que despacha la actividad de 1.936-1.939 con estas palabras:

"Este apéndice quiere hacer una referencia a la situación del realismo a partir del mes de julio de 1.936 .

Ya indicábamos que por la Guerra muchos adheridos al surrealismo pasaron a engrosar las filas surrealistas. En algunos casos -el más ejemplar es Joan Miró- este paso fue efímero. En otros -Enrique Climent- duró bastante más tiempo. Pero no sólo surrealistas notorios, es decir, artistas rebeldes, sufrieron esta evolución. Otros que no parecían tener nada de rebeldes, aún más, que producían una obra típicamente conformista, siguieron su ejemplo. Los casos más conocidos son los de Eduardo Vicente, Bardasano, Martínez de León, Sáiz de Morales o, quizás el más significativo de todos, Victorio Macho, que desde una escultura típicamente nacionalista pasa a realizar una estatua de Dolores Ibarruri o ese Labriego que tanta aceptación tuvo.

00025

En lugar de colapsar la actividad artística, la contienda la animó con nuevo y más profundo ímpetu. Las necesidades de la propaganda y las exigencias culturales, cada vez más agudas y fecundas, dieron lugar a un desarrollo creciente de las artes plásticas. Artistas apartados se incorporaron con brío: Gabriel García Maroto, Ramón Gaya, Moreno Villa, etc. Entre todos cabe destacar la actuación de algunos: Josep Renau, que realizó por entonces sus mejores fotomontajes y contribuyó al desarrollo de un cartelismo de gran calidad; Arturo Souto, que realizó numerosos dibujos y dirigió la publicación de colecciones inestimables actualmente muy difíciles de encontrar, García Maroto, Ramón Gaya -desde las páginas de "Hora de España"- Aurelio Arteta, etcétera.

Esta actividad discurrió por cauces muy diversos, desde asociaciones como la Alianza de Intelectuales, hasta publicaciones como "El Mono Azul", "Ayuda", o las distintas hojas periódicas que publicaban los distintos regimientos y agrupaciones militares. Naturalmente, el número de viñetistas aumentó desmesuradamente, sin que algunos llegasen a alcanzar la calidad media que para ser considerados es necesaria. Un estudio de los cauces por donde discurrió el arte de guerra es cosa que está aún por hacer. Esperemos que alguien se ponga en tan costosa tarea.

Desde el punto de vista doctrinal o teórico, la idea dominante sobre el arte y su función -que en aquel momento es tanto como decir sobre el realismo y su función- se compendió en la Ponencia Colectiva ante el --

00026

II Congreso Internacional de escritores celebrado en Valencia en 1.937. Dicha ponencia -publicada en la revista "Hora de España"- iba firmada por A. Sánchez Cerbudo, - Angel Gacs, Antonio Aparicio, A. Serrano Plaia, Arturo - Souto, Emilio Prados, Eduardo Vicente, Juan Gil Albert, J. Herrera Petere, Lorenzo Varela, Miguel Hernández, Miguel Prieto y Ramón Gaya. Su estudio puede ser un buen punto de partida para la comprensión del arte de este -- tiempo" (47).

Aunque suponga un aparente corte con respecto al análisis crítico de la obra de Bozal, hemos de reseñar la publicación -aún sin aportar nada respecto a lo que nos interesa-, por parte de V. Aguilera Cerni, de su Iniciación al arte español de la postguerra (48), una suerte - de segunda edición, más accesible, de su Panorama del -- nuevo Arte Español (49). El <sup>postguerrero</sup> crítico valenciano presentaba la historia contemporánea del arte español como una serie de aperturas hacia la modernidad -que hay que buscar fuera- con una cesura traumática en los años 1.936-1.939. Su interpretación, por común, no deja de ser interesante. Principalmente porque reconocía como apertura decisiva la de la anteguerra española, entrando en el análisis de la labor, descolante en este sentido, de dos personalidades tan dispersas como Ortega y D'Ors (50). La preguerra iniciaba la posibilidad de una cultura abierta de la burguesía liberal, radicalmente abordada, en sus posiciones intelectuales, por un sector de la burguesía abocado al reaccionismo más atroz. Ese intento desesperado de creación de una vanguardia artística, desmochada pero muy beligerante, a la que faltaba sin du

00027

da el "humus" socio-cultural, en el que podía haber crecido, y que, tempranamente, quedó atravesada entre el -- fuego cruzado del arte comprometido y el academicismo -- reaccionario, dándose la mano en un abrazo mortal. La situación de los años 36-39 la resumía Aguilera de este modo:

"El proceso anterior a 1.936 -cuyo esquema para al menos intentarlo resumir señalando algunos datos significativos- quedó interrumpido. Pero la interrupción -- entendámonos- no era la muerte, ni podía serlo. Fué, -- eso sí, un traumatismo terrible, un 'shock' que extremó las definiciones borrando las medias tintas. Así Ortega y Gasset llegó al límite de sí mismo, exiliándose para -- demostrar una neutralidad que nadie quiso aceptar, tanto por lo que encerraba de discrepancia con las polaridades existentes, como por lo que pudieran tener de "superioridad" ante el martirio del pueblo español; Eugenio D'Ors tomó partido, alistado con los vencedores; Unamuno, sufrió de dolor, de angustia, de desesperación; fue segada la vida de García Lorca; Miguel Hernández y Rafael Alberti llevaron su poesía hasta las trincheras; Antonio Machado ya tenía reservada una tumba, triste y humilde, para su muerte de emigrado; con el millón de españoles heroicos que dieron su preciosa vida en ambos bandos, cayeron no pocos artistas: Francisco Pérez Mateos, Emiliano Barral, el arquitecto José Torres Clavé (íntimo colaborador de Sert e impulsor de la renovación arquitectónica)... Todo lo cual es historia. E historia bien conocida. Sin embargo, estos testimonios simbólicos no fueron los únicos.

00028

Durante la Guerra Civil, el arte español tuvo -- considerables enriquecimientos al lado de tantas pérdidas. Aunque hoy sea difícilísimo localizar aquellos trabajos, es imposible omitir que José Renau elevó el cartelismo al rango de arte grande, hallando fórmulas eficaces e innovadoras -- técnicas, estéticas, comunicativas -- para el persistente problema de la función social del hacer artístico. El año 1.937, en la Exposición Internacional de París, el Pabellón del Gobierno Republicano (...)

El impacto de la guerra civil interrumpió las -- evoluciones de la primera apertura del arte español. Por otra parte, tal como demuestran algunas obras maestras, el drama, con todas sus urgencias y apasionamientos, precipitó experiencias y produjo hondas mudanzas, cuyo exponente puede ser el nuevo Pablo Picasso -- tan diferente como igual a su propio ritmo creador -- nacido de la impresión producida por el trance doloroso de su pueblo. Pero el arte de la posguerra -- el que ahora estamos intentando perfilar -- ya no sería hecho fuera de España, por muy fundamentales que fueran las tareas desarrolladas en el extranjero. Iba a iniciarse su continuidad. Un recomienzo con una gama específica de problemas. Algo distinto" (51)

El olfato crítico de Vicente Aguilera no vacilaba en desvelarnos la trampa de la operatividad crítica -- del renacer del realismo social a principios de los 60. Su carácter ecléctico en el campo lingüístico, la artificialidad de la recuperación del realismo social de los -- años 30 (tarea en la que Bozal está empeñado), son vistas

00029

acertadamente como exponente de un conflicto no superado, con una diversidad idiomática que va de Estampa Popular de José Ortega a Alcaín, Urculo, Agustín Ibarra o los introductores de un cierto "pop" (52).

"Todo esto forma parte de una dialéctica. En el plano artístico, ha sido la reacción contra lo infernal. En orden a las tensiones socio-culturales, ciertos intentos como los de Estampa Popular no son ajenos a un conflicto no superado. Dentro del deseo de intervencionismo social -y conviviendo con la repudiación de lo ambiguo e indeterminado- puede existir un trasfondo que, al ser analizado, quizás contenga ingredientes hostiles a la acumulación de las experiencias aportadas por la cultura moderna. En algún caso, el retorno realista -crítico, sarcástico, descriptivo, alegórico, sentimental- parece demasiado indiferente hacia el reconocimiento de la civilización técnica, sus problemas y consecuencias. De este modo, se establecen involuntarios contactos con el funcionamiento cultural del reaccionarismo histórico, aunque las finalidades declaradas sean diametralmente opuestas" (53).

El año 1.972 trae, con la publicación de La Historia del Arte en España, (54) de V. Bozal, la primera sistematización, sometida a las limitaciones de su inclusión en un manual de amplio uso, de la actividad artística realizada durante la contienda; constituyendo además, una continuación -prácticamente la culminación- de sus estudios sobre el realismo entendido como arte de tenden

00030

cia, comprometido o político. Para él, lo más significativo de estos años, era -como es lógico- la conversión -del realismo en estilo dominante y, más correctamente a mi entender, el proceso -ya iniciado con la República, pero ahora hipertrofiado- de la politización de la cultura. De la mano de Bozal, pasamos -bien que con errores- por los organismos y colectivos directamente relacionados -- con la emisión de arte de propaganda, las revistas y publicaciones periódicas a través de las que se establece el debate cultural, por las que se lanzan las directrices políticas, etc.; además de la importancia dada a los álbumes de dibujos y grabados o a las exposiciones como instrumento propagandístico, con el hito de la parisina de 1.937. Mas adelante, bajo el título equívoco de Estilo y evolución. Artistas y obras, (55) V. Bozal traza -- una clasificación de los, para él, más importantes géneros: el cartel, con las figuras de Renau, Bardasano o -- los cartelistas satíricos al estilo de las "Ventanas" de la ROSTA; la ilustración satírica, lanzada predominantemente en revistas -monográficas o, más frecuentemente, -político-militares-, que tiene su caracterización más -- plena en los libros de ilustración satírico-pedagógica -dedicados a los soldados del Ejército Popular; el grabado y dibujo, en ediciones aparte, donde se encuentran, -- sin duda, los ejemplos más sólidos realizados por artistas "de oficio" (56), identificados -más o menos entusiásticamente- con la nueva situación sociopolítica, a los -- que sus inclinaciones artísticas personales -unidas casi siempre al expresionismo- le habían llevado a la amplia utilización de la gráfica: Scuto, R. Puyol. E. Vicente,

00031

V. Macho, A. Rodríguez Luna, Etc., La última división geográfica estaba dedicada a la escultura, la menos importante cuantitativamente, pero a la que se le añaden, la elevación al martirologio revolucionario de dos escultores: P. Pérez Mateos y E. Barral, junto a la evolución personal de dos autores cuya obra era trascendental en la labor escultórica española y europea del siglo XX: Alberto Sánchez y Julio González. Mención aparte merecen los intentos -poco valorados por su escasa constancia, si acaso gráfica- de "agit-prop" monumental en la línea leninista del Decreto sobre los monumentos de la República - (57). En definitiva, siempre quedaba claro en Bozal, el carácter eminentemente operativo (58) de su labor crítica e historiográfica, cuando, al concluir sus breves páginas, dice: "En líneas generales toda la actividad artística del periodo estuvo totalmente integrada, en mayor o menor grado, a la vida cotidiana. En momentos como los presentes, cuando la cuestión de la funcionalidad del arte empieza a ser un problema de difícil solución, los planteamientos de 1.936 a 1.939, ofrecen incuestionable interés" (59).

Las reivindicaciones nacionalistas, nunca apagadas en lugares como Cataluña, tenían lógicamente como consecuencia los afanes por enlazar culturalmente con la República, recordada por la concesión del Estatuto de 1.932. El papel de la Generalitat -recobrada para ellos- en el terreno cultural fue muy amplio, y el puesto de Cataluña como avanzada de la vanguardia artística fue muy pronto recogido. De 1.969, es la exposición, celebrada en el Colegio de Arquitectos, en homenaje a Josep Dalmau

00032

(60); desde su Galería, una de las figuras clave en la introducción y desarrollo de las vanguardias históricas. Alexandre Cirici sintetizaba, en 1.970, el arte catalán contemporáneo (61), cuando ya en fecha tan temprana como 1.962, había advertido lo que llamó "dissociació plàstica del 36 al 39", esto es, el contraste entre el revolucionarismo intelectual y el conservadurismo -incluso -- reaccionario- ante situaciones artísticas precisas (62). Mientras, el Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares continuaba su labor con la Exposición Homenaje a -- A.B.L.A.N. (63) y, poco más tarde, el número monográfico de "Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo" dedicado al -- G.A.T.E.P.A.C., al que, junto al resto de la arquitectura de la II República, Oriol Bohigas dedicará un estudio -- que marcó profunda huella (64).

Así, cuando Enric Jarif dirige L'Art Català Contemporani,<sup>(65)</sup> se podrá establecer un intento de síntesis, - con capítulos dedicados a la guerra civil, pese a que el carácter de obra de varios autores y su rígido esquema - interno, dan lugar a reiteraciones y dislocaciones, más patentes por los distintos enfoques aplicados (66).

Un último lugar no puede dejar de ser dado al re descubrimiento de la labor por la que algunos hombres hi cieron posible -pese a lo adverso de las circunstancias y los condicionantes propagandísticos y políticos- que - no se periese la parte más importante del patrimonio ar tístico español. Casi definido por negación -la conserva ción-, es tal vez uno de los aspectos más espectaculares de toda la contienda y si bien se hicieron tempranas re-

00033

membranzas en el exilio, por parte de dos de sus responsables políticos -Josep Renau (67) y María Teresa León - (68)-, el rol jugados por técnicos, artistas y voluntarios fue desvelado -más tardíamente- por José Llino Vaamonde (69), Miguel Josep i Mayol (70) o el propio Josep Renau (71). El trabajo de José Alvarez Lopera ha venido a revelar -(separando toda la hojarasca de visiones interesadas, deformaciones propagandísticas, etc., muchas veces dadas como contraréplica a la desinformación y en ocasiones mentiras lanzadas por el bando contrario)- todos los aspectos humanos y técnicos de tan ingente labor, llevada las más de las veces por sus principales actores en un discreto silencio (72).

## 2.- Propaganda, publicística, cartelismo.

Nuestro objetivo básico, esto es, el estudio de la gráfica -y el arte en general- producida en torno al desastre bélico del 36-39, puede encuadrarse en el interior de una corriente común de estudio: la propaganda o, para ser más exactos, la inmensa cantidad de papel impreso surgido como una auténtica avalancha en estos años, y no sólo entre los contendientes, sino en los lugares más alejados en el tiempo y el espacio. La guerra civil española no dejó indiferente. No en vano se trató para muchos del primer acto de la tragedia que en breve tendría como escenario el mundo entero, enfrentando fascismo y democracia, revolución y contrarrevolución. Produjo todo un periodo literario en la literatura británica y anglosa

00034

jona en general (73) y convirtió en el acontecimiento --  
puntual sobre el que más se ha escrito en todo el siglo  
XX, más que de toda la historia española anterior y pos-  
terior, como muy bien nos ha expresado Juan Marichal: --  
"La bibliografía internacional sobre la guerra civil de  
1.936-1.939 y sus antecedentes desplaza actualmente igual  
volumen que el de la historia de España desde 1.492 a --  
1.931" (74).

El impreso es el vehículo de todo medio de expre-  
sión realizado por procedimientos gráficos. En él cabe --  
desde la hoja volante hasta el cartel, desde el estudio  
académico --pasando por todos los terrenos de lo litera--  
rio-- al más desvergonzado panfleto propagandístico, y --  
dentro de la propaganda se halla ubicado, casi con exclu-  
sividad, nuestro estudio.

No vamos a hablar aquí del papel desempeñado por  
escritores e intelectuales en la guerra propagandística.  
Desde un primer momento, se desencadenó una auténtica --  
guerra de manifiestos, de la que daremos rendida cuenta  
en su momento, en la que por el mayor número y más desta-  
cada relevancia de los intelectuales firmantes, los na-  
cionalistas tenían todas las de perder, aunque ya temprana-  
mente la reacción de Ortega al salir de España pudo po-  
ner en entredicho esta supuesta uniformidad y marcar la  
tragedia de un neutralismo imposible (75). En verdad, la  
propaganda republicana, más abundante y mejor dirigida,  
trajo un mayor índice de simpatía, sobre todo en los paí-  
ses, más cercanos, de Europa Occidental.

00035

La decartación de los intelectuales hacia el campo republicano nunca fue perdonada por la derecha, y fueron sus publicistas los que antes entrevistaron, de manera obsesiva, el carácter propagandístico de una guerra en la que se dirimían dos concepciones diferentes del mundo. Desde su punto de vista, su enfermiza obsesión por la propaganda encajaba en una necesidad perentoria de tratar - de amortiguar los efectos de una labor mejor orientada y más fácilmente asimilable en sus contenidos al liberalismo democrático occidental, al contrario de lo que ocurría con la propaganda nacionalista, fácilmente identificable -aunque sin su intensidad ni virulencia- con los moldes totalitarios nazi-fascistas (76). Francis Mac Cullagh (77), Douglas Jerrold (78) o Arnold Lunn (79) se deban cuenta de ello en los mismos años de la guerra, al tiempo que - desde filas españolas salían textos -que no me privaría en calificar de sonrojantes- en los que el odio por el intelectual se manifestaba palmariamente; recordemos: -- Los intelectuales y la tragedia española de Enrique Suñer (80) o Una poderosa fuerza secreta: La Institución Libre de Enseñanza (81). Esta enorme confrontación en papel impreso, que llevó a Salvador de Madariaga a denominarla "guerra civil de la tinta" (82) quedó casi cortada con la derrota de los fascismos en 1.945, por lo que mantener los mitos sobre los que se había cimentado y justificado la sublevación franquista en 1.936, resultaba patéticamente insostenible en los libros de Vicente Marrero (83) y Rafael Calvo Serer (84), produciendo la desmesurada, inmisericorde -y sin embargo pasmosamente erudita- réplica de Herbert R. Southworth (85).

00036

Cuando Vicente Palacio Atard empieza a fundamentar el estudio de las fuentes impresas de la Guerra Civil, las tesis franquistas (estamos en los años 60) eran difícilmente defendibles. Sin embargo, se quería justificar -pero sólo para consumo interno- que las mayores simpatías por la República en Europa y los países democráticos era directamente proporcional a los medios empleados en propaganda. Un teorema de Arquímedes enunciado así: -- "toda causa política experimenta un empuje de simpatía externa hacia arriba, igual al volumen de propaganda desplegado"; afirmación formulada satíricamente, pero que esconde una falacia radical. La labor del profesor Palacio Atard al frente de los Cuadernos Bibliográficos de la Guerra de España (1.936-1.949) (86) era, pese a sus defectos, muy valiosa en su intento de ordenar el enorme material documental impreso en el que buscar la "última ratio" propagandística, ya que en gran parte estaba emitido por servicios de propaganda diversos. Un dato que nos proporciona, es, sin duda, de alto interés: "Los talleres o imprentas principales que radicaban en Madrid, Barcelona o Valencia, quedaron en zona republicana hasta el final mismo de la contienda. La institución de los comisarios políticos en el ejército republicano se justificaba por el activismo propagandista y era una especie de incansable máquina de edición de revistas militares, --- opúsculos y folletos" (87).

La reivindicación de la propaganda como objeto de estudio, llevaba a recordar en la segunda entrega de los "cuadernos", dedicada a los periódicos de guerra ---

00037

(sin duda la más amplia recopilación editada hasta el presente), al dirigente socialista José Prat que ya en 1.938 demandaba la creación de un museo de la propaganda: "Ahora bien, en sí misma la propaganda de guerra es un objeto de interés histórico, que debe y puede ser analizado. Estamos inmersos ciertamente en la época de la propaganda; y no sería ninguna locura el crear aquel museo de la propaganda que reclamaba un publicista del tiempo de nuestra guerra" (88). Si hacemos caso al tópico, los extremos se tocan. Un historiador, Palacio Atard, obsesionado por la propaganda como todos los historiadores de la derecha, citaba a un publicista de la izquierda (socialista) de un momento en el que parecía que la propaganda iba a cambiar el mundo: y veremos hasta qué punto la izquierda quiso teorizar y optimizar la organización de la propaganda. Treinta años más tarde los argumentos franquistas de una "verdad" oscurecida por la propaganda contraria, se habían convertido en la búsqueda de una "objetividad" que llevaba a calificar lo escrito sobre la Guerra Civil -abrumadoramente pro-republicano- de deformado por una propaganda que no dejaba ver la auténtica "historiografía"; por asares desconocidos batiéndose en retirada. Todo esto llevaba a Palacio a decir cosas como la que sigue: "No se debe perder de vista que estos lectores se hallan necesariamente sometidos a la presión de unas explicaciones tendenciosas, surgidas de las maquinarias de la propaganda, que establecieron unos esquemas interpretativos muy simples durante el tiempo mismo de la guerra y que en gran parte se conservan e se renuevan aún. Por otro lado, este público lector de ahora y el que se incor

pora desde su juventud de hoy, resulta más fácilmente — vulnerable en su buena fe por cualquier explicación que se exprese en términos de nuestros días o que dé razón a aquel pasado según las líneas convencionales de moda en el mundo en cada caso o circunstancia, puesto que estos lectores no se hayan sensibilizados por sus propias condiciones de edad para captar el anacronismo y rechazarlo" (89). Más adelante, además de hacer una digresión abisológica, casi rompía una lanza en favor de la conjunción nazi-fascista: "Al poco de concluirse esta (la guerra civil española) sucedió el comienzo de la II Guerra Mundial. Como consecuencia de esta última conflagración y de la victoria de los aliados sobre las potencias del eje quedó modificada por completo la situación anterior del mundo, de que se dedujo la óptica histórica con que generalmente se enfoca el examen de nuestra contienda, óptica — que por su aplicación inadecuada en este caso produce — con frecuencia algunos efectos de distorsión, o bien puede darnos una imagen deformada por aberraciones derivadas de esa óptica" (90). No cabe duda de que, de triunfar el fascismo, la óptica hubiese variado; lo que sí pudo más seriamente es que se hubiese podido seguir haciendo, simplemente, historia.

La consideración de la propaganda como medida de todas las cosas lleva a Ricardo de la Cierva a titular — un epígrafe de su Historia Ilustrada de la Guerra Civil, Información y propaganda: la guerra de las imprentas (91). Al partidismo de todo el libro, se une, en el terreno del estudio de la propaganda, la parcialidad más absoluta con la

00639

ignorancia para lograr una explosiva mezcla, en la que, si bien se reproduce una significativa serie de carteles, los aciertos o males de la propaganda republicana (despachados en pocas líneas) se deben exclusivamente a la influencia comunista, entendida como soviética. como si no hubiesen existido artistas gráficos, cartelistas, o propagandistas españoles, analizando las memorias de Koltsov y Ehrenburg que no se molesta en citar debidamente. Una vez ajustadas cuentas con la nefanda propaganda republicana, se extiende en cantar las excelencias de la franquista que, a pesar de sus menores posibilidades económicas y organizativas, demostró -según La Cierva- una muy superior efectividad; cosa que no entiendo cuando a lo largo de todo el libro se ha dedicado puntualmente a rebatir cualquier opinión desfavorable a sus tesis, calificándola de propaganda y ha realizado una lamentable manipulación de los pies de ilustraciones -fotografías mayoritariamente-, de las que su obra está considerablemente provista. Esta manera de ver las cosas no es, por supuesto, privativa de la derecha. Podríamos sacar a colación multitud de obras, unas de divulgación y otras de testimonio histórico, que están a medio camino entre la desinformación, la manipulación y las explicaciones candorosas (por llamarlas de alguna manera) en las que las fuentes históricas -muchas de ellas propagandísticas- no han sido convenientemente contrastadas. Vamos a centrarnos en Guerra y Revolución en España 1.936-1.939 (92) de Georges Soria, periodista francés de "L'Humanité" que cubrió con su trabajo la Guerra Civil española. El capítulo IV, Un éxito: el esfuerzo cultural (93) es todo un --

00040

alegato, en exceso optimista y teñido de un claro partidismo, de la labor de difusión cultural y creación artística en el bando republicano durante la Guerra Civil -- (94).

El "affiche" político de la Guerra española va ocupando un puesto en la historiografía del cartel, aunque en realidad, más que de esto último, cabría hablar de una literatura no muy rigurosa ligada a textos de amplia divulgación o a los clásicos libros-álbum que basan su atractivo en la respetable cantidad y en ocasiones calidad de las ilustraciones. Ya Rafael Alberti y María Teresa León -directos conocedores de los hechos- prologaban hacia 1.970 Manifesti della Guerra Civile in Spagna (95), recogido por Mario de Micheli (96) en una de las primeras historias del cartel en la que -como resulta lógico, con apresuramiento, ligereza y algunos errores- un capítulo habla al cartel español carta de naturaleza, "celebrándolo" con las muestras más preclaras del arte político de nuestro siglo: el ejemplo soviético, el cartelismo húngaro de la república de los consejos, las producciones artístico-políticas de la Alemania pre-nazi; sobre las que las exposiciones más diversas de arte revolucionario de esta centuria han vuelto sus ojos. Es precisamente a finales de la década de los sesenta y primeros setenta, cuando están en todo su auge el cartelismo cubano revolucionario (97), las obras de protesta en los países capitalistas en el seno del debate anti-imperialista (Vietnam...) y el asalto de la calle y el muro como medio de comunicación alternativa en el 68 francés; con la re-

00041

valorización de lo casual, del anti-arte y comunicación anti-conventional de los "graffitti", etc. (98).

La normalidad en este aspecto se conduce por la proliferación de libros para coleccionistas que no dejan de ser una serie de láminas, a veces unidas a algún trabajo esclarecedor como Posters: advertisement, art, political, commodity, de Susan Sontag (99). Y es que -siguiendo a la ensayista norteamericana- el deslizamiento de funciones y significados nos lleva a la aprehensión de un medio, en principio sólo comprensible si lo unimos a los conceptos modernos de espacio público como teatro de la persuasión y a la masa como destinatario; trasladado sin embargo -por medio de estos álbumes de reproducciones- a la estricta esfera de la intimidad, como signo distintivo (una posición progresista ....), homologados a los sistemas de signos de la cultura de masas del capitalismo desarrollado: en cierto sentido, por medio de un simple acto, se compra en trozo de revolución.

Una vez accedido al "status" de prestigio, el cartel político español de la guerra civil, era reproducido, expuesto o comentado en un gran número de publicaciones, entre ellas las muchas historias generales del cartel -- que no vamos a citar aquí; pero sí queremos dejar constancia de algunos que colocan el cartel político en el centro de su interés histórico: las obras de Maurice Rickards (100), Gary Yanker (101), e la mucho más reciente de Robert Philippe (102). Desde luego, esto no es así en la -

00042

aún no escrita historia del cartel español, donde un precedente como el de Rafael Santos Torroella (10<sup>3</sup>) o podía ocuparse de él por obvias razones políticas en virtud de su cercanía a la contienda en la España de los primeros años del franquismo. Si pudo ocurrir en el posfranquismo, cuando los vientos de la recuperación histórica convirtieron el cartel político del desastre bélico español en un ícono diferenciador en el sentido dado por Susan Sontag. Pero de eso nos ocuparemos más adelante.

3.- Desde la Bienal veneciana de 1.976: recuperación histórica y artística en la España de la transición y la democracia.

Claro punto de inflexión tras la muerte del general Franco en los procesos de recuperación histórica (histórico-artístico en este caso), la Bienal va a funcionar durante el verano-otoño de 1.976 como caja de resonancia en los intentos de la oposición política por establecer una alternativa cultural; encuadrándose, por lo demás, en un rito repetido en los ambientes culturales europeos: las periódicas revoluciones y las liberaciones (ante la imposibilidad de la revolución en Europa), llevan a los intelectuales occidentales a vivir caminos de adhesión y desencanto. En 1.976 le toca a España: el fin de un régimen que tenía que haber desaparecido treinta años antes, con la caída de los fascismos europeos. De alguna manera, España, el proceso político español de cambio de una dictadura a la democracia estaba de moda; pe-

00043

ro antes había sido Grecia; antes, Portugal...

El Pabellón presentado en Venecia de 1.976 estaba hecho al margen de los circuitos oficiales españoles. -- Resultaría prolijo dar a conocer las circunstancias por las que los representantes oficiales pasaron a perder el control del pabellón (104), lo cierto es que, muerto el dictador, la operación recuperación estaba en marcha. Se quería enlazar con situación anterior al 1 de Abril de 1.939 o del 18 de Julio, tres años atrás, lo que los organizadores dejaron claro desde un principio.

Dos publicaciones vinieron a fijar los términos de la cuestión (105). Las dos están hechas por los organizadores, por lo que su visión es la que prima, si bien en la segunda de ellas, un amplio "dossier" pretendía -- traer la máxima objetividad. No obstante, algunas calas en la prensa de la época pueden mostrar otros puntos de vista diferentes, aunque la mayoría de los textos -- aquí aportados sean favorables, de forma mayoritaria, a los organizadores (106).

El mismo título España. Vanguardia artística y realidad social 1.936-1.976 era toda una declaración de principios, y así nos lo manifestaban dos de los principales autores, Valeriano Bozal y Tomás Llorens. Se trataba de romper con la imagen, interesadamente defendida -- por el régimen franquista, de que en España existía una vanguardia "normal", semejante a la de los demás países europeos, con el fin de confundir las relaciones entre -

00044

arte y cultura y entre ideología y clase social. Por contra, el arte, neutral en "condiciones normales", podría convertirse en cuestión política en circunstancias excepcionales (107).

Presentada la exposición como denuncia política de una situación cultural extraordinaria, "anormal" (des de un punto de vista claramente politizado, ya que es difícil establecer una relación unívoca entre las vanguardias artísticas y la situación política española), la vuelta al pasado era vista -creo que certeramente- como un punto de partida referencial (sobre todo por la relación política), sin el cual es difícil de comprender la evolución de las actividades artísticas críticas desarrolladas durante el franquismo. Lo importante era que no había que partir de cero: los restos de la "vanguardia perdida" y el exilio constituyeron siempre un puente efectivo; el problema era -y en parte es- las evocaciones no verificadas históricamente:

"La función de este "prefacio" era ilustrar ostensiblemente una de las principales tesis de nuestra interpretación histórica; la de que el desarrollo de las vanguardias en España durante el periodo abierto por la narración (1.939-1.976) había encontrado una fuente permanente de estimulación, una guía o marco de referencia, - en la imagen de una vanguardia artística asociada a la República y que se había perdido como consecuencia de la Guerra Civil; una imagen que se había cargado de connotaciones emotivas, casi míticas, gracias en parte al trauma mismo de la Guerra Civil y a la despiadada, meticulosa

00045

e inmensamente larga represión que siguió a la derrota - del ejército gubernamental en 1.939" (108).

Los propios Bozal y Llorens, con mayor amplitud, exponían de esta manera el significado del arte de la -- Guerra Civil en su discurso historiográfico:

"Nuestro proyecto se basa en una serie de hipóte- sis históricas de una cierta complejidad, que podrían ca- racterizarse por una imagen de fuite en avant de la van- guardia.

Primero, asumimos que, durante la Guerra Civil - (1.936-1.939), se alcanzó una situación culminante en -- términos de fructificación (y popularidad) histórica del Arte y la Cultura. De acuerdo con ese supuesto, era natu- ral situar, como "prefacio" para nuestra exposición, los dos aspectos que mejor pueden representar la consistencia entre producción cultural y necesidades sociales: el Pa- bellón de la República Española en la Exposición Interna- cional de París de 1.937, y los carteles y la obra gene- ral gráfica producida por diferentes organizaciones re- publicanas durante la guerra. En el caso del Pabellón, - un gobierno español dió por primera vez total apoyo a la vanguardia (y lo recibió también de ella). Fue, asimismo, una ocasión enteramente política y es, precisamente, el contexto político lo que constituye la clave principal de obras tales como Guernica, Montserrat de Julio González, Camperols de Miró, etc.

00046

La atención dedicada a los carteles y otras formas de arte propagandístico demuestra hasta qué punto - las organizaciones republicanas comprendieron la importancia de la imaginaria visual como un instrumento de la estructuración de una cultura militante. Fueron convocados artistas de toda clase, junto con profesionales y trabajadores de las artes gráficas, para tomar parte en la empresa común.

Desde luego, el carácter excepcional de las circunstancias hizo posible, en cierto sentido, este cambio tan profundo en el rol de la cultura. Por otra parte, la misma urgencia de la situación y la acuciante brevedad - del tiempo disponible - ¿cómo iba a construirse una cultura enteramente nueva en menos de tres años? - no permitieron una auténtica maduración de que permanecía, en gran medida, en estado de promesa.

No obstante, aunque cancelada en la memoria por la extraordinaria violencia, crueldad y meticulosidad y la gran duración de la represión que siguió a la derrota de 1939, la imagen del esfuerzo cultural realizado durante el periodo republicano siguió vigente, míticamente, como punto de referencia sin el cual toda comprensión de la recuperación del vanguardismo bajo la dictadura sería -- imposible" (109).

Lo significativo no es, simplemente, que se aluda al Pabellón o a la gráfica, sino que por vez primera se estudiaban de una manera contrastada y sistemática: -

00047

por Víctor Pérez Escolano, Vicente Lleó Cañal, Antonio González Gordon y Fernando Martín, (110), de un lado, e Inmaculada Julián (111) de otro. Los primeros, sobre la base del trabajo de Fernando Martín -sólo recientemente editado en forma de libro- (112) analizaban en contenido y contenido el célebre edificio, calificado como -- obra maestra del "agit-prop" o inmenso panfleto. Pasemos por alto la igualación programática entre la Ponencia Colectiva del Congreso de Escritores de 1.937 y la política artística oficial republicana, cosa que, como veremos en su momento, dista mucho de ser cierta; incluso errores -luego denunciados por Renau- en el extrañamente resbaladizo tema de las organizaciones de intelectuales (113), y dejemos constancia de la utilización de archivos (Salamanca y C.O.A.C.B.) que permitían por vez primera salir de los discursos míticos para entrar en la -- tal vez más prosaica, pero más incuestionable labor de confrontación histórica.

Las aportaciones de I. Julián forman parte de -- su tesis doctoral, que dos años después presentará en la Universidad de Barcelona (114); Sin duda, la primera -- aproximación sería a la gráfica propagandística de la -- Guerra Civil española, centrada en Cataluña, su carácter partidista fue criticado por Fontseré (115), siendo resaltable la creencia desmesurada en la efectividad e influencia social del cartel en una situación de guerra -- -vale decir en cualquier situación particular, además de considerarlo como un caso a tener en cuenta en el posible estudio de las relaciones arte-revolución. La excesi

00048

va prolijidad en sus propuestas clasificatorias, la muy estrecha conexión en la descalificación del expresionismo y de los cartelistas no técnicos con respecto a Renau, la magnificación del realismo, cercano a Bozal, y casi social-realista, el desconocimiento casi absoluto de lo acontecido fuera de Cataluña que la lleva a afirmaciones peligrosamente tajantes, la visión no suficientemente contrastada de la labor republicana en algunos campos (defensa del patrimonio, educación popular...), se contrapone con la delimitación de una metodología, que va de la catalogación razonada, atendiendo a los aspectos técnicos, estilísticos, iconográficos, simbólicos, etc. al uso de fuentes hemerográficas (con abundancia de textos), documentales (no nos dice cuáles) y testimoniales (entrevistas, etc.).

Con la operación recuperación en marcha (de la que hemos visto sus motivaciones políticas), es la historiografía -sobre todo la académica- la más reacia a volver sobre el periodo. Sin embargo, a través de la publicística y de las "mass media", la gráfica de la Guerra Civil, el arte y la literatura del periodo republicano - en general, se van a convertir en iconos representativos del rescate de significativas parcelas de libertad.

En el mismo año de la muestra veneciana, 1.976, Fernando Torres reedita un texto mítico, tal vez la más importante reflexión teórica que sobre el cartelismo, -- primordialmente político, se ha realizado en España: nos

00049

estamos refiriendo a Función social del cartel publicitario (116) de Josep Renau. Publicado en 1.937, por primera vez en las páginas de "Nueva Cultura" y luego en forma de libro, se enriquece ahora con la adición de la polémica que en el seno de "Hora de España" desarrollaron Renau y Gaya, más algún texto posterior del cartelista valenciano. Vicente Aguilera no podía ser más explícito en el prólogo de los intereses de esta recuperación cultural cuando dice: "Lo referente a la Guerra Civil, - además de ser documentación histórica es testimonio artístico y, por consiguiente, dato cualitativo. Entonces, casi resulta innecesario subrayar que, sobre cualquier otra consideración, ahora está el gran acuerdo histórico reconciliador cuyo primer supuesto es la conquista pacífica de la plena democracia. La violencia -cuya culminación histórica se alcanzó durante la guerra civil- no solo ha de ser descartada de la vida española, sino que ha de ser explícitamente repudiada a la hora de las mediciones culturales. Por consiguiente, la evocación histórica, la reinsertión y la reconquista de los valores proscritos desde la postguerra no pueden retrotraernos a unas discordias que, además de beneficiar a una reacción que no quisiera saltar la tranca, comportaría un grave anacronismo al confundir y entremezclar situaciones objetivas y radicalmente distintas". (117).

La muestra veneciana es traída a España, donde se expone, en el marco de la fundación Miró, a finales de 1.976. La selección de carteles, lo más significativo desde nuestro punto de vista, es tempranamente individual

00050

lizada. Los carteles de la colección del C.E.H.C. (Centre d'Estudis d'Historia Contemporània) son presentados monográficamente en el Palacio de la Virreina de Barcelona en el verano de 1.977 (118). Poco antes, José Ma Carandell (119), reivindicando la figura de Carles Fontseré, era la primera voz disonante al recordar el poco interés prestado a los autores de los carteles, al ser presentados estos casi siempre de manera temática o atendiendo a los coleccionistas. La crítica se expresaba en toda su justeza, la prueba es que algunos autores empezaban a salir de las tinieblas, otros, del olvido para el gran público, ya que hacía tiempo que eran conocidos por los especialistas. En realidad el recuerdo sólo les llega a la mayoría con su muerte, aunque algunos aún podrán disfrutar de una efímera popularidad. Valgan los nombres de Manuel Mcnleón (120), Antonio Rodríguez Luna (121), Arturo Ballester (122), el ya mencionado Carles Fontseré y, sobre todo, Josep Renau (123), que tiene el honor de verse expuesto, reconocido por la cultura oficial, en el Museo Español de Arte Contemporáneo, al mismo tiempo que Josep Lluís Sert.

Empiezan a proliferar las diferentes muestras, seminarios, mesas redondas, etc., sobre actividades artísticas relacionadas con la guerra civil, algunas de las cuales ya habían sido incluidas en la Bienal de Venecia: cine, fotografía de guerra (124). Intervenciones efímeras y de "Agit-prop" tarjetas postales, cartel.... ocupan, al tiempo, un espacio entre las publicaciones más dispersas (125).

00051

Un año después, entre el 23 de Octubre y el 17 de Noviembre de 1.978, se presentaba en el Centro Cultural de la Villa de Madrid (126) una exposición similar a la colgada en el Palacio de la Virreina: que con sus 280 carteles era más amplia que la veneciana de 1.976. - Sus características dominantes: la participación mayoritaria del cartel catalán -lógica si tenemos en cuenta el origen de las colecciones- y una presentación didáctico-visual, a medias temática, cronológica y geográfica, que enfrenta en los distintos apartados las distintas posiciones políticas en un principio, centrándose luego en el cartel de la zona republicana, con un pequeño apartado dedicado a la gráfica producida por el bando nacional. Los breves textos que acompañan el catálogo son de Josep M. Figueras (127), que da una "dilettante" e informal introducción, José Mario Armero (128), reconociendo la labor del C.E.H.C. con J.M. Figueras al frente, y Josep Termes (129) con una brevísima enumeración aproximativa de grafistas, organismos emisores e intenciones político-sociales de los carteles. El "happening" se completaba con una serie de conferencias a cargo de Josep Renau, Federica Montseny y Josep Termes, Ramón Salas Larrazábal, Paul Preston, Ricardo de la Cierva, Jaume Miravittles y Justino de Azcárate (130).

A raíz de esta exposición se publica Carteles de la República y de la Guerra Civil (131), hasta ahora el testimonio gráfico más importante de que disponemos, - 590 carteles (132), de ellos 135 anteriores al 18 de Julio y 16 franquistas, según el esquema temático desarro-

00052

llado en la Exposición madrileña, abundando los errores, frecuentes omisiones y confusiones en la catalogación, - (denunciados más tarde por Cales Fontseré), a lo que hay que unir la ausencia de una serie de instrumentos (índices de autores, editores, iconográfico, etc.) que lo hicieran mínimamente operativo (133). Los actores de los hechos intervenían -al margen de las someras explicaciones, históricas más que artísticas, que Josep Termes casi repetirá en un apéndice a la edición popular de La Guerra Civil Española, de Hugh Thomas (134)-: Jaume Miravittles, con alusiones a su labor al frente del Comissariat de Propaganda de la Generalitat (135) y Carles Fontseré en una <sup>avocación</sup> de primera mano sobre el Sindicato de Dibujantes Profesionales (136), documento importantísimo en el que no faltan los reproches retrospectivos a los comunistas, enemigos políticos de entonces, que se convertirá en un "tête à tête" con Josep Renau en la entrevista que les hizo María Ruipérez por estas fechas (137).

El 19 de Junio de 1980 sale a la luz por vez -- primera el fondo de carteles del Archivo de San Ambrosio de Salamanca; sin dudar, el más importante de los conservados. En la Escuela de Nobles y Bellas Artes de San Eloy, de Salamanca, se expusieron 90 ejemplares entre el 19 y el 26 de Junio (138). Fue atacada acremente por Manuel García desde las páginas de "El País" (139) por esas mismas fechas, criticando los criterios de selección respecto a calidad, significación ideológica y política, etc. Cierta es que la ausencia de autores tan significativos como Renau o Melendreras era palpable, --

00653

pero hay que reconocer que la primera catalogación seria publicada, con inclusión de índices onomásticos y temáticos, era la de Paloma Jiménez Buendía, a la que acompaña un breve prólogo de Eugenio de Bustos.

A estas alturas, el cartel y la gráfica habían alcanzado un cierto estatuto. Eran presentadas algunas muestras en la Exposición Cien años de Cultura catalana 1.880-1.980, entre junio y octubre de 1.980, era reconocido internacionalmente con la inclusión de algunos ejemplares en la Exposición Les réalismes del Centre Georges Pompidou (140), institución cultural que se hacía eco de la repercusión de la guerra civil y el Sabeñón español. de la Exposición del 37 sobre la pintura francesa en particular, y europea en general, en la muestra París-París (1.937-1.957), que cerraba la histórica serie de exposiciones que intentaban demostrar las relaciones de París con los grandes centros de la producción artística mundial (141). Hasta tal punto que un libro tan aparentemente extraño al tema como la Aproximación a una bibliografía de la pintura española de José E. García Melero (142) incluía en su introducción, amplio espacio, en relación a lo considerado normal hasta entonces, dedicado a la Guerra Civil. Mientras, continuaban las recuperaciones, que no han cesado. Recordemos las de Luis Quintanilla (143) o Ramón Gaya (144), la de Arturo Ballester y Ramón Puyol (145), esta última casi coincidente con su muerte, lo nada menos que 12 artistas catalanes de 1.937, curioso "remake" de la Manifestación de arte catalán pro víctimas del Fascismo, que jamás llegó a su destino, Buenos Aires,

00054

al ser interceptada por un buque franquista (146), la -- de Francisco Carreño Prieto y los artistas valencianos -- de la vanguardia de los años 30 (147); las más recientes de Pérez Mateos y Barral (148), Bartolozzi (149), Bagaría (150), Penagos (151), Fernández Mazas, (152), Gaspar -- Camps (153)....

Septiembre de 1.981, con la llegada a España del Guernica, supone el punto más álgido de todo este proceso: jamás en acontecimiento artístico había alcanzado tal repercusión en la vida española y resultaría casi tan banal recordar todo el cúmulo de connotaciones políticas -- añadidas, como excesivo rememorar aquí las vicisitudes -- acontecidas desde que el cuadro salió del Pabellón de -- los Jardines del Trocadero hasta su --creemos-- definitiva instalación en el Casón del Buen Retiro. Algún --creo -- que enfáticamente le llamó "el último exiliado"; valga -- como muestra de lo que en sí el cuadro significaba para la nascente democracia española, aún perdida parte de su virulencia originalmente política (154).

Si no mayor repercusión política y popular, la -- Exposición de La Guerra Civil Española, que tuvo lugar -- en el Palacio de Cristal del Retiro Madrileño, entre Octubre y Diciembre de 1.980, para luego ser llevada, en -- forma itinerante, por distintas ciudades españolas, sí -- que fue fundamental en la repercusión histórica en el -- imaginario popular y la conciencia colectiva. En un principio debió haber sido una Exposición de cartones (155); más tarde se concibió como una muestra en la que, con --

00055

cierto aire "camp", se presentaban iconografía, objetos cotidianos, etc, en una "mise en scène" que denotaba sus aspectos evocativos y escenográficos. Desde la historiografía se aporta poco, aunque no se puede negar el interés de los artículos de Manuel García (156), presentando un estado de la cuestión con un breve repaso de la actividad artística de las dos zonas, y Carles Fontseré (157), dedicado a la propaganda gráfica, con un recuento de los estudios sobre el tema en la que no faltaba un reproche a Inma Julián junto a la reivindicación del autor -el cartelista- en los futuros estudios sobre el cartel, criticando de paso los principios metodológicos (tema, cronología, etc) en función del papel de la iconografía como fuente -muy mediatisada y tergiversada, pero fuente al fin- de la historia: "De lo anteriormente expuesto se deduce que una lectura estrictamente temática que prescindiera del orden cronológico en que los carteles fueron publicados resulta confusa en gran manera. Con ello se pierde la dinámica interna que la propia Guerra Civil -- fue generando a través de las necesidades que la revolución y la contienda le plantearon. Dinámica histórica -- que en una ordenación racional de los carteles quedaría reflejada. Pues, como sin duda se ha dicho ya en alguna otra parte, a través del universo expresivo de los carteles pueden seguirse las vicisitudes que la revolución y la contienda le plantearon. Dinámica histórica que en una ordenación racional de los carteles quedaría reflejada. Pues, como sin duda se ha dicho ya en alguna otra parte, a través del universo expresivo de los carteles -

00056

podan seguirse las vicisitudes de la revolución y de la guerra. Cosa que hoy por hoy todavía no es posible" (158).

A tono con el ímpetu globalizador de la exposición el catálogo reunía una serie de significativos artículos sobre cine, fotografía, filatelia, prensa, etc., y entrevistas con personajes representativos del momento: Agustí Contelles, Miravittles, Giménez Caballero....

Lo más chocante es que Fontseré ignoraba el primer trabajo monográfico de amplitud editado sobre el cartelismo republicano: el de Carmen Grimaud (159). En él se analiza el cartel político a la vista de sus antecedentes estético-políticos, negando desde el principio la validez de criterios exclusivamente estilísticos a la hora de estudiarlo, clasificándolo y extrayendo de sus significados y su papel (el cartel nace con una voluntad de intervención) en un contexto histórico concreto. Estimo como acertado el análisis partiendo de los organismos emisores, aunque no esté de acuerdo con algunas de sus interpretaciones (creo que el cartel anarquista mayor variedad que la aquí apuntada) y me parezcan tautológicas algunas de sus divisiones. De otro lado, sin quedar claros los canales de transmisión, la influencia soviética, comunista en particular, es absolutamente determinante si queremos comprender el desarrollo del cartelismo español, que no debía de ser tan escasa entidad cuando alcanza tal eflorescencia, aún reconociendo la falta de un tono medio — que no creo sea tan achacable a la no adecuación de los técnicos publicitarios a las exigencias de la publicidad

00057

política, opinión esta extraída directamente de Renau, - muy tendente a calificar de acuerdo con los fines explícitos (políticos). El cartel realista español no deja de ser un concepto forjado que estaba muy bien en la polémica mantenida por Renau con R. Gaya, lo mismo que ocurre con la constante referencia a Goya, creo que no correctamente entendida. Es importante el estudio de contenido -o temático- esencial para el cartel; aquí, reclamándose de la iconología, en cierto sentido penofskiana, a pesar de las constantes implicaciones en otros epígrafes (cartel militar) que casi le privan de sentido. Algunos errores de bulto en cuanto a la denominación de ciertos organismos casi me atrevería a achacarlo a la imprenta, mientras que determinadas informaciones de testigos <sup>presencia-</sup> demuestran las limitaciones de estas fuentes evocadas que incluso parecen haber contagiado una cierta visión optimista del tema.

La Exposición La Guerra Civil, celebrada en Valencia en Octubre de 1.981 es tal vez -al menos por el momento- la última dedicada al tema (160). Su importancia radica en la salida al exterior de un fondo poco conocido: el de la Biblioteca de la Universidad de Valencia. La catalogación es aceptable, los estudios que le acompañan, en concreto el de Pacundo Tomás (161), introducen un enfoque de tipo cuantitativo.

La posterior muestra de los fondos anarquistas - depositados durante años en el International Institut voor Sociale Geschiedenis de Amsterdam (162) no ha traí-

00059

do nada nuevo que no sea la clásica consideración de la iconografía, en este caso libertaria, como ilustración. Llegados a este punto es de primordial interés el haber seguido, punto por punto, el largo camino plagado de dificultades provocadas fundamentalmente por condicionantes políticos por el que se ha establecido la delimitación de un campo de estudio que tiene ya un estatuto historiográfico. Los primeros intentos tenían que partir ineludiblemente de consideraciones políticas; creo que en muy pocas ocasiones a lo largo de nuestra historia, el arte ha sido un arma arrojadiza de tal entidad. Se le quiso silenciar, se le reivindicó con tan excesiva pasión que hay que colocarlo en sus justos términos, pero queda como un momento único claramente ligado a un periodo de progresiva politización de la cultura. Acompañó siempre a la República, con ella murió frente a una politización de signo distinto, que poco produjo porque junto a ella no estaban los autores más significativos. Después de Abril de 1.949 había que partir de cero; contra los nuevos definidores de un poder ideológico que pronto dejó de dirigir la cultura; incluso contra el propio recuerdo de un pasado (la tradición vanguardista) -- que la guerra hizo trizas. Por eso queda como casara no fácilmente relacionable con ninguno de los periodos anterior y posterior a él, y por eso hay que estudiarlo para comprender el arte de nuestro siglo. Sí, pero desde unos presupuestos distintos a los que requiere la historiografía artística tradicional, como muy bien ha sabido ver J. Brihuega:

00059

"Socavada la infraestructura de la producción artística y desbordados en su totalidad los planteamientos ideológicos a los que este hubiera podido servir de base, a partir de 1.936 y hasta el final de la guerra, nos encontramos con un conjunto de fenómenos de cultura visual con una independencia suficiente como para constituir un capítulo aislado de nuestra historia cultural. Carteles, ilustraciones de prensa, murales, álbumes de dibujos, manifiestos, textos, exhibiciones de todo tipo, etc., producidos durante el conflicto bélico, son un conjunto de objetos, sucesos y, más aún, de géneros visuales que requieren para su estudio incluso una metodología propia, tanto para su fase de producción como para su proceso de consumo" (163).

La división tripartita del arte español del siglo XX, tomando como punto de partida la irrupción de las vanguardias y como línea medial y divisoria el periodo - 1.936-1.939, es hoy aceptada sin discusión, se ha convertido en una base metodológica eficaz. Así lo hacen, con mayor o menor fortuna e intensidad, los autores del último volumen de la Historia del Arte Hispánico (164); de la misma manera, Francesc Miralles, en L'Època de les Avantguardes, séptima -y sin embargo primera entrega de una Historia de l'Art Català<sup>(165)</sup> en curso de publicación, - nos ofrece una buena síntesis del discurrir histórico-artístico del principio de los años de la contienda. Los productos artísticos salidos de ella deben ser estudiados como se merecen, sin sobrevaloraciones políticas ni subvaloraciones esteticistas. Nuestro trabajo, en sí, -

00060

pretende ser una aportación basada en el terreno gráfico y en el establecimiento de una iconografía, surgida de toda una serie de medios de expresión, comunicación y -- propaganda en los que a veces es tarea harto complicada el discriminar con criterios de calidad artística o intención estética; en definitiva, con la aplicación de -- una metodología no tradicional porque el eterno conflicto entre calidad y cantidad tendrá que ser resuelto casi siempre en favor de la segunda, ya que de lo que se trata --en gran medida-- es de establecer los criterios por los que el arte se transformó en un instrumento de lucha y la comunicación visual ayudó a la creación de un ambiente bélico y revolucionario por medio de su acción sobre las conciencias.

## NOTAS

- 1.- Pido perdón por los símiles militares; pero ya el término vanguardia es, en origen militar, a pesar de -- como ha demostrado D.D. EGHERY-- sus raíces saint-simonianas (Cfr. Donald Drew EGHERY, El Arte y la Vanguardia en Europa (De la Revolución francesa a Mayo de 1.968). Barcelona, Gustavo Gili 1.961, pp. 123-128.
- 2.- Vid. 82 Manifiesto de G.A. Tema: la expresión plástica de la República; 89 Manifiesto de G. A. Tema: La República y la estética; Agustín ESPINOSA Ars Republicana. Iconos del ochocientos y músicas de ta-ran-tan-tan, "Gaceta de Arte" (Tenerife), nos 18, 21 y 20 (Julio, Octubre y Septiembre de 1.955). Reproducidos por Jaime BRIHUEGA, La Vanguardia y la República, Madrid, Cátedra, 1.982, págs. 152-157 y 317-321.
- 3.- Así lo ha demostrado taxativamente, entre otros Jaime BRIHUEGA: Manifiestos, Proclamas, Panfletos y textos doctrinales (las vanguardias artísticas en España) - Madrid, Cátedra, 1.979; Las vanguardias artísticas en España 1.909-1.936, Madrid, Istmo, 1.981 y La Vanguardia y la República... op. cit.
- 4.- Valeriano BOZAL, Venecia: una nueva Biera!. Una nueva participación española, "Triunfo" (Madrid) año XXXI, nº 700 (26-VI-76), pp. 52-55.

00062

5.- Mercedes GUILLET, Artistas españoles de la Escuela de París, Madrid, taurus, 1.960.

6.- La historiografía artística española apenas ha superado el estadio descrito. No vamos a hablar del debate artístico de la preguerra, donde son más visibles las marcas del "militantismo", entre otras cosas por que será más detenidamente analizado en uno de los capítulos del presente estudio. Si queremos hacer notar el carácter escasamente discursivo de la historiografía de posguerra: también militante y, con frecuencia, de una absoluta falta de rigor histórico. - Es más fácil lanzarse a la exégesis del genio que intentar explicar el trasfondo cultural y artístico del que ha surgido. Al margen, la vanguardia española no se convirtió hasta los años 50 en la secuencia historiográfica dominante. Sólo por citar algún ejemplo, los textos de Juan Antonio GAYA NUÑO están entre lo más significativo: La escultura española contemporánea Madrid, Guadarrama, 1.957; Arte del siglo XX. -- Vol. XXII de Ars Hispaniae (Historia Universal del Arte Hispánico), Madrid, Plus Ultra, 1.977, La pintura española del siglo XX. Madrid, Ibérico-Europea de Ediciones, 1.970 (2ª Ed., 1.972). También: José MARIN-MEDINA: La Escultura Española Contemporánea -- 1.800-1.978 (historia y evaluación crítica), Madrid Edecon, 1.978. Lo habitual es el texto casi circunstancial surgido de críticos ligados al periodismo y la práctica artística, que pueden ser base de elaboraciones posteriores, dada su información de primera

00063

mano. Los nombres de Carlos Arán, A.M. Campoy, Cesáreo Rodríguez Aguilera, José María Moreno Gaiván... pueden servir de modelo ejemplar.

7.- Vid. MAINER, La Edad de Plata 1.902-1.939 (ensayo de interpretación de un proceso cultural), Madrid, Cátedra 1.981, pág. 181. (Una edición anterior a esta obra, de 1.975, retrotraía su término cronológico a 1.931).

8.- Es muy difícil llegar a considerar que toda la vanguardia (o por decirlo más ampliamente, todas las actividades artísticas de signo no conformista) producidas en España después de la Guerra Civil haya tenido como signo de distinción su oposición al franquismo, entre otras cosas porque es muy difícil establecer una relación dialéctica entre la vanguardia artística y su medio que siempre se manifestará de una manera ambigua. Si hacemos caso a J.M. Ronet y G. Ureña, hemos de hacer notar que el régimen, a excepción de los primeros años con un intento de arte fascista, se replegó rápidamente, al menos en el terreno artístico, e incluso llegó a servirse de la vanguardia para sus propios fines de prestigio, llegando el segundo autor mencionado a atribuir buena parte del éxito del arte abstracto español de los años 50 a la estrategia de la administración cultural franquista. (Vid. I. de SOLÁ-MORALES, "Arquitectura española contemporánea: balbuceos y silencio", en España. Vanguardia artística y realidad social, Barcelo-

00064

- na, Gustavo Gili, 1.976, pp. 190-191; J.M. BOYET, --  
"De una vanguardia bajo el franquismo" en Arte del -  
franquismo, Madrid, Cátedra 1.981, pp. 205-206 y 223  
y G. UREÑA, "La nueva pintura de la España eterna" -  
en: Arte del franquismo, op. cit. pág. 188 y Las van-  
guardias artísticas en la posguerra española 1.940-  
1.959, Madrid, Istmo, 1.982, pp. 16-17, 19, 21, 118-  
-119, 121, 173-174).
- 9.- El arte español entre 1.925 y 1.935. "Goya", (Madrid),  
75, (Mayo-Junio 1.960).
- 10.- El arte español entre 1.925 y 1.935. Entre la Exposi-  
ción de Artistas Ibéricos y A.D.L.A.N., Madrid, Gale-  
ría Darro, Abril, 1.960. Vid. el Catálogo de la Ex-  
posición conmemorativa de la Primera Exposición de  
Artistas Ibéricos (Mayo-Junio 1.925) Madrid, Club  
Urbis, Junio, 1.975.
- 11.- Introducción a la pintura española actual, Madrid, -  
publicaciones españolas, 1.960.
- 12.- Ibid. p. 69.  
En puridad no es este el primer intento de ligar las  
vanguardias de la época con las anteriores a la Gue-  
rra Civil. En los diez años anteriores a los traba-  
jos de Moreno Galván, se da una amplia serie de in-  
tervenciones -generalmente muy limitadas-, entre las  
que es dado destacar las de Juan Antonio GAYA NUÑO:

00065

Medio siglo de movimientos vanguardistas en nuestra pintura, "Dau al Set", Barcelona, Diciembre 1.950, y La pintura española del medio siglo, Barcelona, Omega, 1.952.

Dejamos conscientemente la parcela literaria que ha generado una bibliografía de mayor fuste y más extensa.

- 13.- Por supuesto que no es mi intención resucitar aquí la teoría de los "frutos tardíos" de Menéndez Pidal.
- 14.- "La imagen de la postguerra", en España. Vanguardia artística, op. cit. p. 107.
- 15.- Vid. Arte como construcción, "Acento cultural" (Madrid), 2 (1.958), recogido más tarde, en Anatomía del realismo, Barcelona, Sòix Barral, 1.965 (2ª ed. 1.974) pp. 26-35.
- 16.- "Y, sin embargo, lo que los demás intelectuales de izquierda requerían en esos momentos de los artistas plásticos era, por ejemplo, que respondiesen a las acusaciones de idealismo burgués, decadentismo, etc... que tan fácilmente se deducían de la lectura de los libros de Lukács -lectura favorita, semiclandestina y semimitificada, alrededor de 1.960 en España-. -- Cuando la poesía, sector-guía a lo largo de los años cuarenta y cincuenta de la evolución cultural española, el teatro y el género cada vez más pujante de la novela, se orientaban programáticamente hacia unas -

00066

formas directas de comunicación, un lenguaje coloquial y áspero, unos contenidos cada vez más ligados a la denuncia de la injusticia social o a la expresión de la indignación ética del autor, etc., lo que para el artista plástico era, en una palabra, que justificase su testimo io" (T. LLORENS, "Vanguardia y política en la dictadura franquista: los años sesenta", en: España. Vanguardia artística, op. cit. p. 148, el subrayado es del autor).

17.- Valencia, Abril-Mayo-Junio 1.963. Dirigida por Vicenta Aguilera Cerni, en su consejo de redacción figuraba Tomas Llorens, José María Moreno Galván y Cesáreo Rodríguez Aguilera.

18.- Recordemos textos como los de Arturo SERRANO PLAJA El arte comprometido y el compromiso del arte, "Cuadernos del Congreso para la libertad de la cultura" (París), 41, (Marzo-Abril, 1.960) recogido por su autor en El arte comprometido y el compromiso del arte y otros escritos, Barcelona, Ajmá, 1.967 y Fernando CLAUDIN, La revolución pictórica de nuestro tiempo, "Realidad" (Roma), 1, (1.963), pp. 23-47; Recogido por Adolfo SANCHEZ VAZQUEZ, Estética y Marxismo, México, Era, 1.975, 2ª ed. II, pp. 113-131.

19.- Realismo social y etótera del año 50, "Suma y sigue..." cit. pp. 2-8.

Hemos de lamentar la desaparición física del animador del grupo surrealista tinerfeño, que tuvo lugar

00067

el 29 de Enero de 1.983 en Santa Cruz de Tenerife, su ciudad natal (vid. Carmelo MARTÍN, Murió Eduardo Westerdahl, crítico e impulsor del surrealismo en España, "El País", Madrid 31-1-83 y P. CALVO SERRALLIER, Un homenaje universitario al crítico Eduardo Westerdahl, "El País", Madrid, 24-III-83).

20.- R. WESTERDAHL, Tendencias horribles y bárbaras en la pintura social y Croquis conciliador de arte -- puro y social, "Gaceta de Arte" (Tenerife), nos. 6 y 25 (Julio 1.932 y Abril 1.934). Recogido el primero de ellos por J. BRINUEGA, La Vanguardia y la República... op. cit. pp. 336-346 y Ch. H. COBB, La cultura y el pueblo (España 1.930-1.939), Barcelona Laia, 1.981, pp. 311-320.

21.- El realismo social en España "Suma y sigue..." op. cit. pp. 9-12.

Hay artículos anteriores del propio Bozal: El realismo plástico en los últimos años, "Acento Cultural", (Madrid), nº 11 (Abril 1.931), recogido por V. ACUÑERA CERNI, La postguerra (Documentos y testimonios), Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, - 1.975, I. pp. 247-261.

22.- No debemos olvidar que Bozal identifica, en la práctica, el realismo a una adecuación a fines políticos e ideológicos, las más de las veces puro contenido.

00068

23.- Ibídem p. 12.

24.- A señalar el inicio de la mitificación del Pabellón en la Exposición de París de 1.937, punto de partida de la controvertida muestra en la Bienal de Venecia 76. Más adelante veremos sobre la cuestión.

25.- De unas miras más amplias que Bozal, a pesar de su localización exclusivamente catalana y su sociologismo vulgar, hemos de recordar el artículo de A. - CIRICI-PELLICER, La disociació plástica del 36 al 39, "Serra d'Or" (Montserrat), (Octubre 1.962), pp. 50-52.

26.- Madrid, Guadarrama, 1.966, pp. 33-34.

27.- Rafael ALBERTI, Teatro de urgencia "Boletín de Orientación Teatral", nº. 1, 15 de Febrero de 1.938; recogido en Rafael Alberti, Prosas encontradas, recogidas y presentadas por Robert MARRAST, Madrid, Ayuso, 1.973, 2ª ed. pp. 193-196 y R. MARRAST, El teatro durant la Guerra Civil espanyola (Assaig d'Historia i Documents). Barcelona, Publicaciones de l'Institut del Teatre Edicions 62, 1.978, pp. 277-278. - El concepto, aplicado a las artes plásticas, fue también utilizado por Santiago ONTANÓN, Francisco Ma-teos y su arte, "El Mono Azul", nº 47, Madrid, Febrero de 1.939, pp. 17 a 29 (Vid. J. MONLEÓN, El mono Azul (Teatro de Urgencia y Romancero de la Guerra Civil), Madrid, Ayuso, 1.979, pp. 97-113.

00069

- 28.- Madrid, Ciencia Nueva, 1.966
- 29.- Barcelona, Península, 1.967.
- 30.- Barcelona, Cultura Popular, 1.968.
- 31.- Las vanguardias, op. cit. p. 55.
- 32.- Ibid.
- 33.- Ibid. p. 56.
- 34.- La sugestión de hacer un paralelismo con la situación de los años 60 era a mi entender bastante manifiesta.
- 35.- Conste que no trato de defender un criterio cuantitativo (bien sabemos que los lenguajes artísticos - críticos y no convencionales han sido hasta hoy claramente minoritarios) y, aunque se defienda y reclame el papel dominante y trascendental de las rupturas y anticipaciones lingüísticas, creo necesaria la búsqueda de un estatuto que escape a la ideología, que ha llegado a ser dominante, de las vanguardias. Jaime Ribuega es consciente de esta necesidad cuando dice, refiriéndose a la vanguardia: "Hemos intentado sugerir como la noción funciona simultáneamente, como elemento sistematizador, como criterio reductor, y como cuadro categorial de valores estéticos, económicos, historiográficos, etc., es decir sistematiza el conjunto de la cultura visual, pro--

00070

voca una elección y la correspondiente descalificación del resto no valorado" (Las vanguardias, op. cit. p. 33; Resulta interesante la lectura del epígrafe Vanguardia y fractura epistemológica, pp. -- 22-33).

- 36.- Lo divide en: "a) realismo social propiamente dicho (José Renau, Horacio Ferrer, Carlos Maside, Arturo Souto, Francisco Carreño, Luis Quintanilla -grabajos- etc.); b) realismo político (Ramón Puyol, Helio Gómez, Bartolozzi, Muñoz, Yes, Peral, Monleón, etc.); c) épico (Arteta y los murales de Quintanilla); d) crítico (Antonio Rodríguez Luna, Alberto Sánchez, Miguel Prieto y alguna obra de Francisco Mateos), y e) escultura realista (Emiliano Barral, Pérez Mateos, Francisco Lasso, Alberto, Eiroa Barral, Sobejano, - etc.)" (El realismo, op. cit. p. 167).
- 37.- El nuevo romanticismo (polémica de arte, política y literatura), Madrid, Zeus, 1.930.
- 38.- Teatro de masas, Valencia, Orto, 1.931.
- 39.- No hay que olvidar que la literatura es una más fácil transmisora de ideas políticas que el arte. Puede verse, entre la amplia bibliografía suscitada por el tema: J. LECHNER, El compromiso en la poesía española del siglo XX, Leiden, Universidad, 1.968, 2 vols. J. CANO BALLESTA, La poesía española entre pureza y revolución (1.930-1.936), Madrid, Gredos, 1.972; --

00071

P. GIL CASADO, La novela social española (1.920-1.971) Barcelona, Seix Barral, 1.973; J. ESTEBAN y G. SANTONJA, Los novelistas sociales españoles (1.928-1.936) Madrid, Hiparión, 1.977; "Letras del Sur" (Granada) nº 1 (Enero-Febrero 1.978), número monográfico dedicado a la revista "Octubre" y la literatura de la República; A. L. GEIST, La política de la generación del 27 y las vanguardias literarias: de la vanguardia al compromiso (1.918-1.936). Madrid, Guadarrama 1.980. V. FUENTES, La marcha al pueblo en las letras españolas, 1.917-1.936. Madrid, Ediciones de la Torre, 1.980; Ch. H. COBB, op. cit., en particular la introducción, y un larguísimo etcétera. Una síntesis aceptable, aunque somera, y con una buena bibliografía, es la que hace J. C. MAINER, op. cit. especialmente los capítulos VI y VII, pp. 228-340.

40.- Climent, Mateos, M. Angeles Ortiz, Martínez de León, Ramón Gaya, F. Briones y E. Vicente.

41.- Sacando a la luz la Ponencia Colectiva leída por Arturo Serrano Plaça en el II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas (Vid. V. Bozal, El realismo, op. cit., pp. 183-186).

42.- Es un hecho que iremos verificando a lo largo de todo este capítulo.

- 43.- El escultor Alberto Sánchez y la renovación artística de 1.925 en España, en: "Cuadernos Hispanoamericanos" (Madrid), Septiembre 1.965 y nº 194 (1.966).
- 44.- Un párrafo dedicado a Victorio Macho es sumamente significativo: "La escultura realista acaba aquí. Con la guerra adquiere cierto impulso, pero tampoco muy grande. Un escultor nombrado se incorpora a sus filas -Victorio Macho, que realizó un busto de Dolores Ibarruri-..." (V. BOZAL, El realismo plástico, op. cit. p. 177).
- 45.- Las aportaciones de Jaime Brihuela han supuesto un considerable avance.
- 46.- No olvidemos que es precisamente en los años 30, y desde un punto de vista inequívocamente marxista, cuando Walter Benjamín planteará la repercusión de la reproductibilidad técnica sobre la obra de arte única (Vid. W. BENJAMIN, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en Discursos interrumpidos I, Madrid, Taurus, 1.973, pp. 15-52).
- 47.- El realismo plástico, op. cit. pp. 191-192.
- 48.- Barcelona, Península, 1.970
- 49.- Op. cit.

- 50.- Recuérdese al mismo autor: Ortega y Gasset en la cultura artística española. Madrid, Ciencia Nueva, - 1.966.
- 51.- Op. cit. pp. 40-41. El subrayado es nuestro.
- 52.- Tomás Llorens veía la relación de Renau con una etapa de la evolución del arte de nuestro siglo -a partir de 1.960-, en la que primaba lo que llama la -- "dimensión iconográfica de la pintura" (Vid. T. -- LLORENS, "El ciclo de fotomontajes 'The American -- Way of life': Reflexión introductoria escrita en -- 1.977", en: Josep Renau (Catálogo). Sala de Exposiciones del Museo Español de Arte Contemporáneo. Madrid, Mayo-Junio 1.978, pp. 16-17.
- 53.- V. AGUILERA CERNI, op. cit. p. 116.
- 54.- Madrid. Istmo, 1.972, Cap. 24, El arte en la Guerra Civil, pp. 358-368.
- 55.- Ibid. pp. 364-368.
- 56.- Empleo aquí la terminología que Serge SALAÜN utilizó refiriéndose al Romancero de la Guerra Civil (Vid. S. SALAÜN, "Poetas "de oficio" y vocaciones incipientes durante la guerra de España", en Creación y público en la literatura española, Madrid, Castalia, 1.974, pp. 181-214; "La expresión poética durante la guerra de España", en Los escritores y la guerra

00074

de España. Barcelona, Monte Avila, 1.977, pp. 143 y ss.

57.- Vid. A. V. LUNACHARSKI, "Lenin y el arte", en : Las Artes plásticas y la política artística en la Rusia revolucionaria, Barcelona, Seix Barral, 1.966, pp. 222-223; La Flamme d'Octobre (Art et Révolution) -- Texte de Mikhaïl Guerman, Léningrad-París, Aurore-Cercle d'Art, 1.977, pp. 8-13.

58.- En el sentido dado por Manfredo Tafuri: "Por crítica operativa se entiende comúnmente un análisis de la arquitectura (o de las artes en general) que tenga como objeto no una advertencia abstracta, sino la "proyección" de una precisa orientación poética, anticipada en sus estructuras y originada por análisis históricos dotados de una finalidad y deformados según un programa" (Teorías e historia de la Arquitectura (hacia una nueva concepción del espacio arquitectónico), Barcelona, Laia, 1.973, 2ª ed., p. 177).

59.- V. BOZAL, op. cit. p. 368.

60.- Exposición homenaje a J. Dalmau, Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares. Barcelona, Febrero-Marzo, 1.969.

61.- A. CIRICI, L'Art català contemporani. Barcelona, Ed. 62, 1.972.

00075

62.- A. CIRICI, op. cit.

Donde relaciona muy estrechamente, las manifestaciones artísticas y las mentalidades políticas, desde los liberales de la Lliga a los marxistas, trotskistas y stalinistas.

63.- "Cuadernos de Arquitectura" (Barcelona) 79 (4º trimestre 1.970).

64.- "Cuadernos de arquitectura y urbanismo" Serie Archivo Histórico (Barcelona), 2-3 (Diciembre, 1.972, Enero-Febrero 1.973).

O. BOHIGAS, Arquitectura española de la Segunda República, Barcelona, Tusquets, 1.970. El capítulo dedicado a la Guerra Civil es el último: La Guerra Civil y los exilios, pp. 109-114.

En 1.975 reeditará la revista del G.A.T.E.P.A.C., "A.C." (A.C.) G.A.T.E.P.A.C. al F A.C., Idem, pp. 9-18.

I. de SOJÁ-MORALES RUBIO, G... E.P.A.C.: vanguardia arquitectónica y cambio político, Idem, pág. 19-28).

Es interesante el testimonio sobre el Comité de Reforma, Reconstrucción y Saneamiento de Madrid, por parte del entonces Ministro de Comunicaciones y Obras Públicas, Bernardo Giner de los Rios, arquitecto él mismo: B. GINER DE LOS RIOS, Cincuenta años de arquitectura española (1.900-1.950), México, Patria, 1.952, reeditado en Madrid, Adir, 1.980, pp. 158-157.

00076

- 65.- Barcelona, Proc., 1.972.
- 66.- Les Artes Plàstiques (1.936-1.939), por E. JARDI, pp. 181-182, L'Arquitectura. La dissociació, por O. BOHIGAS, pp. 287-288 y Les Arts decoratives, el disseny industrial; el grafisme. La Revolució i la guerra, por J. MAINER, pp. 354-360.
- 67.- La defensa del tesoro artístico español durante la guerra, "Ars" (México), 1-2, (Enero-Febrero, 1.942) y Los comunistas españoles ante los llamamientos de su tradición histórica, "Nuestro Tiempo", 2ª época, nº 1, Septiembre, 1.951.
- 68.- La historia tiene la palabra (Noticia sobre el Salvamento del Tesoro Artístico), Buenos Aires, Patronato Hispano-Argentino de Cultura, 1.944, Reeditado - en Madrid, Hispamerca, 1.977, con prólogo, selección del apéndice y notas de Gonzalo SANTONIA.
- 69.- Salvamento y protección del Tesoro Artístico Español durante la guerra 1.936-1.939, Caracas-Venezuela, 1.933.
- 70.- El salvament del Patrimoni artístic català durant la guerra civil, Barcelona, Fòrtic, 1.971.
- 71.- Arte en peligro, 1.936-1.939, Valencia, Fernando Torres, Ayuntamiento, 1.980.

00077

- 72.- La política de Bienes Culturales del Gobierno Republicano durante la guerra civil española, Madrid, Ministerio de Cultura, 1962, 2 vols.
73. Son muy significativos los libros de Allen GUTTMAN, The wound in the heart: America and the Spanish Civil War, Nueva York, The Free Press, 1962; Frederick BENSON, Writers in arms. The literary impact of the Spanish Civil War, Nueva York, University, 1967; Stanley WEINTRAUB, The last great cause. The intellectuals and the Spanish Civil War, Nueva York, Doubleday and Talley, 1968; recíprocamente, la antología en castellano de poesía inglesa de la Guerra Civil Española, preparada por Berná DIAZ: Un país donde lucía el sol, Madrid, Hiperión, 1981.
74. En: Manuel AZANA, Obras Completas, Edición a cargo de Juan Marichal, México, Oasis, 1956, tomo IV, p. XI.
75. Recordense sus manifestaciones en Londres, en 1938: "Un caso concreto. Mientras que en Madrid los comunistas y sus aliados obligaban con graves amenazas a los hombres de letras y a los profesores de Universidad a autenticar con sus nombres manifiestos redactados por los mismos comunistas..." (Concerning pacifism, "The Twentieth Century and after", Londres, Junio 1938), refutadas por José Bergamín (Contestando a José Ortega y Gasset. Un caso concreto y Un caso concreto (final), "Frente Rojo", 12 Agosto y 13 Noviembre 1938. Recogido por Fernando DIAZ-PIAJA, Si mi pluma valiera tu pistola, Barcelona, Plaza y Janés, 1979, pp. 704-709). El texto fue recogido por Ortega en el "Epílogo para ingleses" de La Rebelión de las masas.

0007o

- 76.- Cfr. Jean-Marie DOMENACH, La propaganda política, Prólogo de J.A. González Casanova, Barcelona, Ediciones 62, 1.962, en particular las pp. 43-52.
- 77.- From the Spanish battlefields (An open letter to Mr. President de Valera), Lisboa, Tip. Inglesa Ltd. (s.a.)
- 78.- The Issues in Spain, New York, The American Review, 1.937. Contiene el artículo Red propaganda from --- Spain, publicado en "The American Review" Vol. IX, 1.937 y traducido en español con el título Propaganda Roja de España, s.l., s.i.s.a.
- 79.- The unpopular Front. (S.L.: Londres), Burns Oates and Washbourne Ltd. (s.a.)
- 80.- s.l. Edit. Española, 1.938.
- 81.- San Sebastián, Ed. Española, 1.940.
- 82.- España. Ensayo de Historia Contemporánea. Buenos Aires, Sudamericana, 1.967, 3a ed., p. 489
- 83.- La Guerra española y el trust de los cerebros. Madrid, Punta Europa, 1.961.
- 84.- La literatura universal sobre la guerra de España, Madrid, Ateneo, 1.962.

00079

- 85.- El mito de la cruzada de Franco, París, Ruedo Ibérico, 1.963.
- 86.- Hay 8 números publicados. Folletos e impresos menores del tiempo de la guerra. Serie 1, fascículo 1, Madrid, 1.967; Memorias y reportajes de testigos. Serie 3, fascículos 1-3, Madrid, 1.967-1.969. Vicente PALACIO ATARD, Ricardo DE LA CIERVA, Ramón SALAS IARRAZABAL, Aproximación histórica a la guerra española (1.936-1.939) "Anejos de Cuadernos de Bibliográficos de la Guerra de España (1.936-1.939)" nº 1, Madrid, Universiad, 1.970 y María José MONTES, La Guerra Española en la creación literaria (Ensayo -- Bibliográfico) "Anejos", op. cit., nº 2, 1.970.
- 87.- V. Palacio Atard, "La guerra de folletos", en Folletos fasc. 1, op. cit. p. XVIII.
- 88.- "Se prestaría un interante servicio a la futura investigación histórica creando un gran museo de la propaganda, que conservara para las generaciones futuras el recuerdo documentado de tan enorme esfuerzo" (José PRAT, La propaganda de Partido y la propaganda de Estado "Norte" (Revista teórica socialista) Barcelona, nº 1, Agosto, 1.938 Apud. V. PALACIO ATARD, "Los periódicos de la Guerra", en Periódicos, op. cit., p. Xj.

89.- V. PALACIO ATARD, "La literatura histórica sobre la guerra de España" en Aproximación, op. cit., pp. 14-15.

Por supuesto, todos exigimos y buscamos una máxima objetividad, incluso en un campo como el que hemos elegido en el que la aproximación histórica es meramente resbaladiza: estamos estudiando los medios por los que se crearon determinadas imágenes que hoy perviven poderosas en la dimensión casi universal del mito. No podemos olvidar -y este trabajo lo continúa- que las fuentes hemerográficas han sido casi las únicas utilizadas en la Historia contemporánea española como ha denunciado Pierre VILAN ("Historia e historiografía de la Guerra Civil Española. Algunas reflexiones metodológicas", en Metodología histórica de la guerra y revolución española. Barcelona, Fontanars, 1.980, p. 72).

A pesar de todo, nosotros no buscamos una "verdad" histórica, nuestro trabajo se basa en las experiencias que han ensuciado y tergiversado la realidad.

90.- Ibid, p. 16.

91.- Madrid, Danae, 1.970, vol. II, pp. 350-359.

92.- Madrid, Grijalbo, 1.978, 5 vols.

93.- Vol. 5 pp. 210-215.

00081

- 94.- Es frecuente que los análisis críticos sobre la producción de guerra se basen en opiniones políticas. Así lo ha demostrado Maryse BERTRAND DE MUÑOZ: La pluma y la espada (La literatura del conflicto --- 1.936-1.959) en Hugo THOMAS, La Guerra Civil Española, Madrid, Orbión, 1.980, vol. VI, pp. 86-88.
- 95.- Roma, Editori Riuniti, s.a.
- 96.- Manifesti rivoluzionari (Europa, 1.900-1.940), Milán, Fratelli Fabbri, 1.973. Puede verse también, a cargo del propio de Micheli, los capítulos dedicados al arte político en el volumen Naturalismo e Realismo nella prima metà del secolo, en la colección L'Arte Moderna (a cargo de P. RUSSOLI), Milán, Fratelli Fabbri, 1.975, 2ª ed.
- 97.- Dugald STERNER, The art of Revolution (96 posters - from Cuba), Introductory essay by Susan SONTAG, Londres, Pall Mall, 1.970; Cubaanse Affiches, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1.971, Culture et Revolution: --- l'affiche cubaine contemporaine, Centre Georges Pompidou /C.C.I., París, 1972.
- 98.- Les murs murmurant, ils crient, ils chantent..... Photographies de Burhan Dogansay, París, C.C.I. -Centre Georges Pompidou, 1.982, También: Peiro GEMPERE, Los muros del posfranquismo, Madrid Castellote, --- 1.977, en particular las pp. 7-47; Fernando ARIAS -

00082

Los "graffiti": juego y subversión, Valencia, Edic. Culturales, Difusión de Cultura, 1.977.

99.- En D. STERMER, op. cit, pp. VII-XXIII.

100.- Posters of Protest and Revolution, Bath Somerset, Adams and Dart, 1.970 (Hay edición italiana: Manifesti della protesta e della rivoluzione, Milán, 1.970.)

101.- Prop Art (Over 1.000 Contemporary political posters), Londres, Studio Vista, 1.973.

102.- Political Graphics (Art as weapon), Oxford, Phaidon Press, 1.982, desde un epígrafe muy corto con el título de "The start of a lexicon of war", analiza muy someramente, y solo con dos ejemplos, la producción cartelística de la guerra civil española - (pp. 246-247).

103.- El cartel, Barcelona, Argos, 1.949.

104.- Tras las crisis políticas culturales posteriores - al 68, la Bienal cambia por una ley aprobada en el Parlamento italiano el 26 de Julio de 1.973. En -- 1.975, Eduardo Arroyo, miembro de la comisión de Artes Visuales, propone la oportunidad de una Exposición temática española, en la que, siguiendo la ley anteriormente mencionada, los países bajo dic-

00083

tadura quedaban excluidos -en su representación -- oficial- de la Bienal, entre ellos, obviamente, España. La aportación española quedó a cargo de una comisión no oficial, formada por, Antoni Tapies, - Antonio Saura, Equipo Crónica, Agustín Ibarrola, Alberto Corazón, Tomás Llorens, Valeriano Bozal, - Oriol Bohigas, con la asistencia de Josep Renau, - Victor Pérez Escolano, Inmaculada Julián, José Miquel Gómez y Manuel García... (Vid. V. BOZAL, Venecia: una nueva Bienal, op. cit.; Vicente VERDU, España estrena nueva Bienal, "Cuadernos para el -- Diálogo" (Madrid), nº 167, 2ª época (10 a 16-VII-76), pp. 62-63; Biel MESQUIDA, Bienal Venecia 76 o cómo 40 años de franquismo envenenan los verdes prados..., "El Viejo Topo" (Barcelona), nº 2 (Noviembre, 1.976), pp. 14-17 y V. Bozal, La polémica. Documentos para una cronología, "Comunicación XXI" - (Madrid), nº 31-32, pp. 93-112; especialmente; las pp. 96-99.

105.- España. Vanguardia artística, op. cit. y Dossier Biennale Venezia 76. Vanguardia artística y realidad Social en el Estado Español 1.936-1.976, "Comunicación XXI", op. cit. pp. 23-112.

106.- El punto de vista de los organizadores lo da V. -- BOZAL, en Venecia: una nueva Bienal op. cit. cuando ya en Junio de 1.976 la revista "Ozono" (de -- ciertos matices ácratas) recogía el debate con el

título de Arte y política en la Bienal de Venecia. El punto más espinoso es, desde un principio, la exclusión del Comité organizador de Vicente Aguilera Cerni y José María Moreno Galván, como nos recuerda Ramón Chao, en la entrevista mantenida con Antonio Saura (Venecia, una nueva Bienal. Una exposición desmitificadora, dice Antonio Saura, "Triunfo", Madrid, año XXXI, nº 700 (26-VI-76), y Vicente VERDU (España estrena nueva Bienal..., op. cit.). Por su parte, V. Aguilera Cerni responde puntualmente a las declaraciones de Saura, poco después, --- (Bienal, Aguilera Cerni responde a Saura, "Triunfo", Madrid, año XXXI, nº 703, 17-VII-76). Las críticas vienen de parte de Juan Antonio BORMIGON, más interesado en los encuentros "Teatro y sociedad en la España de hoy" celebrados bajo la presidencia de Alfonso Sastre (La Biennale de la España democrática, "Triunfo" (Madrid), nº 708 (21-VII-76), pp. 36-39), aunque las más duras son las de Biel MESAQUIDA, op. cit., que vino a decir que la exposición, con la inspiración de Coordinación Democrática, estaba muy influenciada por el Partido Comunista, y Joaquín DOLS RUSINOL (La Bienal de Venecia 1.976 ¿nueva o puesta al día?, "Artes Plásticas" (Barcelona) nº 11 (Septiembre-Octubre 1.976), pp.62-67), que llega a acusar a los miembros-artistas del equipo organizador de autofavorecerse, calificando de paso, la muestra, de martirologio izquierdista.

No podemos olvidar que los principales problemas vinieron del criterio de selección de artistas, dado que los mismos organizadores le negaban cualquier carácter neutral (Diseño y catálogo de la Exposición, "Comunicación XXI", op. cit. p. 35). Algunas autoexclusiones vinieron informadas por el carácter nacionalista de determinados autores, si bien el episodio más vergonzoso lo constituye la discusión entre A. Saura y E. Vedova, descendida al terreno del insulto personal (Ramón CHAO, op. cit.; Emilio VEDOVA, Puntualizaciones ante la clausura de la Bienal de Venecia, "Triunfo" (Madrid), año XXXI, nº 714, (2-X-76), pp. 47-48 y Antonio SAJRA, Para Emilio Vedova, pintor veneciano, "Triunfo" (Madrid), año XXXI, nº 716 (16-X-76), pp. 52-53.

Toda esta polémica provocó un durísimo editorial, en una revista especializada, titulado Miseria artística y social del estado español (1.936-1.976), "Guadalimar" (Madrid), Año II, nº 19, --- (10 Enero, 1.977), p. 5, en la que, entre otras cosas, se decía: "El pabellón ha dado albergue al psicodrama pueril que el fascismo ayer difuminaba. Asco profundo, el nuestro, ante los espavientos de quienes debieran resultarnos más cercanos. Y la esperanza de que nuestras artes se liberen un día de su referencia enfermiza al franquismo, al gran vacío para alcanzar el murmullo de libertad que acá fue siempre despreciado. Que el nacionaloposicionismo sepa al fin renunciar a la tentación de relevo. La izquierda no es el reverso, sino lo otro".

00086

- 107.- Valeriano BOZAL / Tomás LLORENS, España. Vanguardia, op. cit. pp. XI-XIII.
- 108.- Diseño, op. cit. p. 26.
- 109.- V. BOZAL / T. LLORENS, op. cit. pp. XIII-XIV.
- 110.- "El Pabellón de la República Española en la Exposición Internacional de París, 1.937", en España. Vanguardia, op. cit., pp. 26-44 y El Pabellón republicano de 1.937, hoy, "Comunicación XXI", op. cit. pp. 41-46. sin la participación, este último, de Fernando Martín.
- 111.- "El cartelismo y la gráfica en la guerra civil", en España. Vanguardia, op. cit. pp. 45-63 y El porqué de la presencia de carteles republicanos en la Bienal de Venecia y su significación, "Comunicación XXI", op. cit. pp. 61-72.
- 112.- El Pabellón español en la Exposición Universal de París en 1.937, Sevilla, Universidad, 1.983.
- 113.- Josep RENAU, Arto en peligro, op. cit. p. 22, nota 14.
- 114.- El cartel republicano durante la guerra civil con especial referencia a Catalunya, leída en la Universidad de Barcelona, Facultad de Geografía e Historia, el 5 de Julio de 1.978. He podido consultar

00087

un resumen publicado en Barcelona, Universidad, --  
1.980.

- 115.- Carles FONTSERE, "Consideraciones sobre el cartel de la Guerra Civil", en : La Guerra Civil Española (Catálogo) Palacio de Cristal del Retiro (Madrid, Octubre-Diciembre, 1.980, p. 40).
- 116.- Valencia, Fernando Torres, 1.976.
- 117.- Ibid. pp. 12-13.
- 118.- Enric JARDI, Una interesante exposición en el "Palacio de la Virreina". Grafistas de la Guerra Civil. "El País", Madrid, 21-VII-1.977.
- 119.- Los carteles de Guerra de Carles Fontseré, "El Viejo Topo" (Barcelona), no 6 (Marzo 1.977), pp. 24-26.
- 120.- Recuerdo de un pintor. Memoria de Manuel Monleón, "Triunfo", (Madrid), año XXXI, nº 711 (11-IX-76) p. 46.
- 121.- No es un caso característico, ya que gozó de un amplio reconocimiento en el exilio, en su asentamiento definitivo de México. Aún así, puede recordarse: José María MORENO GALVAN, El retorno de Rodríguez Luna, "Triunfo" (Madrid), año XXXI, nº 723 (4-XII-76) p. 24, reseñando una exposición en la Galería Juana Mordó de Madrid, y la repercusión de la donación de

algunas de sus obras a su pueblo natal de Montoro, en la provincia de Córdoba (Sebastian CUEVAS, El artista Rodríguez Luna inaugura el museo monográfico de su obra. "El País", Madrid, 9-X-82)

- 122.- Josep-Lluís SEGUI - Ferrán CREMARES, Artur Ballester: el dibujo en el campo de batalla, "Guadalimar" (Madrid) Año 2, nº 19 (10-I-1.977) pp. 32-33; Manuel GARCIA: Un cartelista de guerra: Arturo Ballester, "Historia 16" (Madrid) Año III, nº 29 (Septiembre 1.978), pp. 129-133 y Arturo Ballester, un cartelista olvidado, "La Calle" (Madrid), nº 76 (4-10-1.979), p. 32; Manuel PERIS, Las pasé mcradas, -- "La Calle", cit. pp. 33-34; Arturo Ballester: Obra Gráfica de Guerra. Galería, Val i Trenta, Junio -- 1.979 (Textos de Josep Termes y Manuel García). -- Jaime MILLÁS, Murió en Valencia Arturo Ballester, uno de los grandes diseñadores gráficos españoles y Después de cuarenta años de silencio, "El País", 23-VI-81, así como diversos artículos en "Las Provincias", de Valencia.
- 123.- La repercusión de Renau en los "mass media" ha sido excepcional, por lo que sería excesivo mencionar aquí ni siquiera una pequeña parte de los artículos, sueltos y referencias aparecidos, multiplicados a su muerte acaecida en Berlín-Este en Octubre de 1.982.

Hitos significativos son la Exposición Josep Renau, Sala de Exposiciones del Museo Español de Arte Contemporáneo y la edición de algunos escritos, suyos, fundamentalmente la introducción -- (Notas al margen de "Nueva Cultura") a la reedición facsimil de Nueva Cultura (Información, crítica y orientación intelectual, Valencia (21 números). Enero 1.935-Octubre 1.937), Vaduz (Liechtenstein), Topos Verlag A.G., 1.977, recogida, asimismo, con otros textos en: La Batalla per una nova cultura, Valencia, Eliseu Climent, 1.978. También Josep --- RENAU: The American Way of life. Fotomontajes --- 1.952-1.966. Barcelona, Gustavo Gili 1977 o la edición del nº 1 (Julio-Agosto 1.981) de la revista Photovision (Madrid), dedicado monográficamente a Josep Renau Fotomontaje en España, con artículos significativos como los de Carole NAGGAR, Los fotomontajes de Josep Renau, pp. 5-10 y del propio J. RENAU, Homensaje a Jhon Heartfield, pp. 11-16, donde, ni que decir tiene, rinde tributo a su más directo inspirador y maestro.

- 124.- Nos referimos a la exposición: Spagna 1.936-1.939. Fotografía e informaciones di guerra y a los coloquios sobre Cine y guerra de España, El catálogo del primero fue publicado en España con el título Fotografía e información de guerra. España 1.936-1.939. Barcelona, Gustavo Gili, 1.979. Sobre el tema cinematográfico en la Bienal, las reseñas de

00090

Juan Antonio HORMIGON, op. cit. y R. MUÑOZ SUAY, - La guerra española sí tuvo lugar en Venecia "Triunfo" ("Madrid) Año XXXI, nº 718 (30-X-76) p. 8. Más tardío es Cine y guerra civil, "El Viejo Topo" --- (Barcelona) nº 25 (Octubre 1.978), pp. 55-61, con aportaciones de Domènec FONT, Ricardo MUÑOZ SUAY y Ramón SAIÀ. También Enric CANALS, Debate sobre el cine en la guerra civil, "El País", Madrid, 23-V-78.

125.- Manuel GARCIA Y GARCIA, Historia de unas fallas, "Triunfo" ("Madrid) Año XXXI, nº 738 (19-III-77), p. 38. Artículos de Josep MA LLADÓ y Santiago LOPEZ-UTREJA sobre los carteles de la guerra republicanos y nacionales ("Yes", Barcelona nºs 2 y 3 (Diciembre 1.976 y Enero 1.977); La guerra se sube por las paredes, "Interviú", Extra Navidad 1.978, pp. 90-93; José María ARMERO, Disparos epistolares (Tarjetas postales en la Guerra Civil española), "Penthouse" (Barcelona) nº 12 (Marzo, 1.979), pp. 103-105 y 144.

126.- Exposición de carteles de la República y la Guerra Civil, una aproximación histórica: 1.936-1.939.

127.- Carteles de la República y la Guerra Civil.

128.- El "Centre d'Estudis d'Història Contemporània"

129.- Una aproximación histórica al grafismo de 1.931-1.939.

00691

- 130.- Respectivamente: El cartel político (25-X-78), Criterio propagandístico del anarquismo durante la guerra (26-X-78), La propaganda militar (31-X-78), La rivalidad PSOE-CEDA, causa clave de la Guerra Civil (8-XI-78), Propaganda y moral de guerra en las dos zonas (14-XI-78), Convencimiento y superación de la Guerra Civil y Conclusión y valoración del ciclo (las dos últimas, el 15-XI-78).
- 131.- Barcelona. C.E.H.C. La Gaya Ciencia, 1.978.
- 132.- A la colección del C.E.H.C., hay que añadir las --  
personales de Josep Fornas, Josep Tarnes y Carles Fontseré.
- 133.- C. FONTSERÉ, op. cit.
- 134.- Carteles de la Guerra Civil Española. Madrid, Urbién, 1.981.
- 135.- "Carteles de guerra en España", en Carteles de la República, op. cit. pp. 7-15.
- 136.- "El Sindicato de Dibujantes Profesionales", en Carteles de la República, op. cit. pp. 353-377.
- 137.- Renau-Fontseré: los carteles de la guerra civil.  
Declaraciones recogidas por María RUFERÉ, "Tiempo de Historia" (Madrid), nº 49 (Diciembre, 1.978) --  
pp. 10-25.

00092

- 138.- Exposición de carteles de la Guerra Civil española
- 139.- Carteles de la Guerra Civil del Archivo de Salamanca, "El País", Madrid, 5-VII-80.
- 140.- Les Réalistes, 1.919-1.939. (Entre révolution et -  
réaction) Centre Georges Pompidou, Paris, Diciem-  
bre 1.980-Abril 1.981 (Los textos referentes a Es-  
paña son: María Iduisa Borrás, Les realistes en -  
Catalogne, pp. 266-275 y Eduardo HARO TEGLEN, La -  
décennie turbulente, pp. 429-435).
- 141.- Paris-Paris 1.937-1.957 (Créations en France) Cen-  
tre Georges Pompidou, Paris, Mayo-Noviembre 1.981  
(En concreto, Sarah WILSON, 1.937. Problèmes de la  
peinture en marge de l'Exposition Internationale,  
pp. 42-55).
- El tema ha sido recogido por François MOU-  
LIGNAT, "Les peintures en France face a la guerre  
d'Espagne", en L'art face a la crise, 1.929-1.939.  
Actes du quatrième colloque d'Histoire de l'Art --  
Contemporain tenu à Saint-Etienne les 22, 23, 24 et  
25 mars 1.979 et organisé par le Centre Interdis-  
ciplinaire d'Etude et de Recherches sur l'Expression  
Contemporaine de L'Université de Saint-Etienne et  
le Centre de Documentation et d'Etudes d'Histoire  
de L'Art Contemporaine, Saint-Etienne, CIEREC Uni-  
versité, 1.980, pp. 63-73.
- 142.- Madrid, Fundación Unversitaria Española, 1.978,  
pp. LXIII-CXV.

00093

- 143.- Luis Quintanilla Salas de Exposiciones de la Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, Madrid, Febrero-Marzo, 1.979.
- 144.- Ramón Gaya, Galería Multitud, Madrid, Mayo, 1.978. y Santiago AMON, Exposición Ramón Gaya. Galería -- Multitud. "El País", 26-V-78. Esta galería, hoy -- desaparecida, ha jugado un gran papel en la recuperación de los testimonios más válidos del arte -- español anterior a 1.939. Recuérdese: Orígenes de -- la vanguardia española 1.920-1.936. Madrid. Noviembre-Diciembre 1.974 o la monografía dedicada a Carlos Sáenz de Tejada.
- 145.- Ramón Puyol. Exposición antológica. Excmo. Ayuntamiento de Algeciras. Sala de Exposiciones de la Caja de Ahorros de Jerez y Casino de Algeciras, 22 -- de Mayo-7 de Junio de 1.981. También: Murió Ramón Puyol, pintor y cartelista de la zona republicana durante la guerra civil y Juan Manuel MONET, Un artista de avanzada, ambos en "El País", Madrid, --- 6-VIII-1.981.
- 146.- 121 artistas catalanes de 1.937. Obras incautadas a la Generalitat de Cataluña, Salas del Palacio de Exposiciones y Congresos, Madrid. Marzo de 1.980
- 147.- Carreño Prieto y Artistas valencianos de la vanguardia de los años 70. Salas de Exposiciones del Excmo. Ayuntamiento de Valencia, Delegación de Ar-

00094

chivos, Bibliotecas, Museos y Monumentos, 13 de Ju  
nio-10 Julio 1.981.

- 148.- Dos escultores. Emiliano Barral y Francisco Pérez Mateo, Aula de Artes Plásticas de la Universidad Complutense, Madrid, Diciembre 1.982-Enero 1.983.
- 149.- Homenaje a Salvador Bártolozzi. Fonoteca de la Biblioteca Nacional, Madrid, 7-22 Diciembre 1.982.
- 150.- Luis Bagaría (1.882-1.940). Salas de la Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Madrid, Mayo-Junio 1.983
- 151.- T.D. La obra de Rafael de Penagos, reivindicada por su hijo "El País", Madrid, 8-VII-83 y A.M. -- CAMPOY, Penagos. Madrid, Espasa-Calpe, 1.983.
- 152.- Calos GURMENDEZ Cándido Fernández Mazas, su vida y su obra. Sada - A. Coruña, Edicions do Castro, -- 1.981.
- 153.- Gaspar Camps 1.874-1.942. Exposición antológica (Catálogo) Ayuntamiento de Igualada, Septiembre - 1.980.
- 154.- Guernica - Legado Picasso, Museo del Prado, Casón del Buen Retiro, Madrid, Octubre, 1.981 (El texto de Javier TUSELL, El "Guernica" y la administración española, Ibid. pp. 32-78, es, pese al barbarismo

del título, una buena síntesis sobre los azarosos acontecimientos vividos por el célebre lienzo hasta su regreso a España.

- 155.- Marisol CASES Exposición La Guerra Civil Española "Historia 16" nº 55 (Noviembre 1.980) pp. 103-109.
- 156.- "Aproximación al Arte español durante la guerra de 1.936 a 1.939" en La Guerra Civil, op. cit. pp. -- 15-25.
- 157.- Consideraciones, op. cit.
- 158.- Ibid. p. 40.
- 159.- El cartel republicano en la Guerra Civil, Madrid, Cátedra, 1.979.
- 160.- Guía de l'Exposició La Guerra Civil (Cartells, llibres i documents), Valencia, Octubre 1.981.
- 161.- "Cartells republicans de la Guerra Civil. La Col·lecció de la Biblioteca Universitària de Valencia", en Guía .. op. cit. pp. 5-14
- 162.- Más allá del cambio. Casa de l'Ardiaca. Barcelona, Enero, 1.983.
- 163.- Las vanguardias, op. cit. pp. 148-149.

00096

164.- Carlos SAMBRICIO, Francisco PORTELA y Federico --  
TORRALBA, El siglo XX, Vol. VI de la Historia del  
Arte Hispánico, Madrid, Alhambra, 1.980. Mucho más  
en Sambricio y Torralba: "Arquitectura" en El si-  
glo XX, op. cit. en concreto el epígrafe La arqui-  
tectura de guerra, pp. 58-62 y "Pintura" en El si-  
glo XX, op. cit., ver el epígrafe Los años de la -  
guerra, pp. 277-280.

165.- Barcelona, Edicions 62, 1.983.

CULTURA Y PROPAGANDA

### 1. Cultura y propaganda. El frente cultural.

El enunciado de este epígrafe puede resultar sorprendente en nuestro tiempo. Parece que cultura y propaganda deben ser dos términos antitéticos o, al menos, - difíciles de unir en un destino común. Para los publicistas e ideólogos de nuestra guerra, apenas se había - una diferencia de matiz o de medio, en una búsqueda similar de un fin común. No olvidemos, por otra parte, -- que desde su nacimiento el estado moderno ha intentado influir de una manera u otra sobre las conciencias para crear el elemento de cohesión que produzca un conjunto diferenciador. Si admitimos que la propaganda es "el uso más o menos deliberado, planeado y sistemático de símbolos, principalmente mediante la sugestión y otras técnicas psicológicas conexas, con el propósito, en primer lugar, de alterar y controlar las opiniones, ideas y valores, y en último término, de modificar la acción manifiesta según ciertas líneas predeterminadas", siempre -- que forme parte de "un esquema deliberado de adoctrinamiento" (1), difícilmente podríamos distinguir la cultura, la instrucción, tal como se entendió en plena guerra, como un sector del conocimiento ajeno a la propaganda. - Hasta cierto punto, se puede hablar de la escuela, y de otros aparatos ideológicos, como de creadores de símbolos e incluso mitos que contribuyen a producir la cohesión necesaria de un grupo determinado (2). Además, en una cultura que no se entiende la margen de la militancia, hasta los pretendidamente más puros santuarios del saber y su difusión deben estar bajo un cierto control.

00099

Nos encontramos con un país en guerra, en el que las motivaciones han de ser más profundas con vistas a conseguir el deseado consenso sobre el que lograr que los esfuerzos queden unificados. Pues bien, ahí es donde empiezan a operar ciertos mitos muy necesarios para esa cohesión. Esto es necesario a cualquier sociedad o grupo social. El bando nacionalista creó el mito del Imperio y la defensa de la Religión y sobre él basó una cierta unanimidad. Para la República, la Cultura (así, con mayúsculas), fue la gran palabra, el gran "totem" sobre el que edificar una conciencia de unidad hasta llegar a una identificación absoluta de los términos, cultura y República, que aún hoy ejercen su fascinación.

No es extraño, por consiguiente, que Segundo Serrano Poncela (3) a la hora de buscar los mejores métodos para popularizar la línea política de su organización política (La J.S.U.), distinguiese tres pasos o escalones: la "Agitación", que es el "Factor crítico, expositivo", la propaganda, "factor constructivo" y la educación, el "campo más restringido y difícil". No creo que haya que explicar cuál es el extremo de confusión a que se podía llegar para definir un mismo concepto. En muchos textos circunstanciales del momento encontramos afirmaciones parecidas e indistinciones peligrosas.

Parece que cuando Dionisio Ridruejo llegó a Barcelona, y encontró el último ejemplar de "Hora de España", se extrañó de la enorme calidad cultural del pro-

ducto que tenía entre sus manos y no comprendió hasta - qué punto la cultura se había convertido en la base fundamental de la organización propagandística republicana, casi su razón de ser. Los miles de textos referentes al papel de la cultura -mucho más en el ejército- dieron - lugar a las descalificaciones sarcásticas de los nacionalistas, pero lo cierto es que aún descontando todo lo que de farrago publicitario tiene, jamás ningún órgano franquista llegó a considerar a la cultura en el elevado lugar en el que se tenía en la zona republicana (4).

José Luis Abellán (5), destacando certeramente el papel de frontera de la cultura española, ha indicado cual es el papel de la cultura en el arsenal ideológico de los dos bandos contendientes. Pero, si bien se puede considerar el nacimiento de una cultura franquista, que sintetiza más o menos algunas características de los fascismos y expansiona los distintos vectores tradicionalistas en el esquizofrénico rastreamiento de una esencia española que intenta hacer borrón y cuenta nueva de la brillante herencia liberal, hasta remontarse a una supuesta España imperial, será la República la que consiga sus más brillantes resultados sobre la base de una concepción ilustrada e idealista del pueblo, en la mejor vena de la ideología de la Ilustración, como destinatario de todos los bienes producidos por la inteligencia y "última ratio" de la propia producción cultural. El diseño de una tradición o esencia española que se entiende como la auténtica, frente a la bastarda del con-

trario, llegando a definir como anti-España o no-España -en esc apenas se diferencian los adversarios- todo lo que no esté en su propia línea.

Podemos hacer una tipología de la cultura de guerra republicana, descomponiéndola en sus cualidades más sobresalientes, basándonos sobre todo en la práctica por la que se desarrolla y, en menor medida, en los sentimientos programáticos de los intelectuales y escritores al servicio de la causa republicana:

- a) Una cultura militante en su antifascismo: La defensa de la cultura.
- b) El afán por la extensión cultural y la instrucción en todos sus campos.
- c) La presencia de un cierto pluralismo a pesar de la extensión del modelo soviético, que ya podemos definir como stalinista, y la implantación de la censura.
- d) La continuidad con respecto a las experiencias culturales republicanas.
- e) El concepto de frente cultural, operante en su origen leninista y en la analogía con la situación de guerra.
- f) Los proyectos de entronque con la tradición dados como respuesta al tradicionalismo del adversario.

El que hablemos de una cultura militante en el caso español viene sobre todo por su carácter antifascista. Aunque la intelectualidad republicana no parecía

tener conciencia del peligro que suponía el ascenso de los fascismos, las plataformas culturales de influencia comunista pronto poirán dar como "leit-motiv" el anti-fascismo entendido como defensa de la cultura. No hay más que recordar el congreso de 1.935 y el celebrado en España en 1.937 para comprender el afán puesto en esta cuestión por los propagandistas e intelectuales comprometidos (6). Las sesiones celebradas en Valencia, Madrid y Barcelona, pese a la escasa calidad y altura de pensamiento exhibidos, incidirán machaconamente en este tema concebido, además, como fundamental. En definitiva, la ecuación establecida en torno a la defensa de la cultura la hacía igualar a la República. Si partimos de una causa a defender, la de la República, es lo mismo defender la cultura que defender la República. La dicotomía democracia o barbarie empezaba a ser una de las fórmulas o "slogans" más aducidos en todas las campañas de concienciación emprendidas en esta época.

Dos van a ser los factores que van a llevar a considerar válida esta ecuación y a invalidar la opuesta visión dada al mundo por los servicios de propaganda contrarios (porque -no lo olvidemos- la batalla estaba planteada sobre todo de cara a la opinión internacional). Primero -y seguramente más importante- la labor de protección del Patrimonio Artístico y Monumental del pueblo español, Aunque en los primeros meses de la guerra, las quemas indiscriminadas de iglesias pudieron presentar a los republicanos como bárbaros y hordas salvajes (en -- ello incidió mucho la propaganda nacionalista), los hom

bardeos de ciudades y la destrucción o deterioro -querido o no- de ciertos monumentos y centros de la cultura española, volvieron del revés todas las argumentaciones. A partir de este momento y de los trabajos realizados - por la República para el oportuno salvamento y protección del tesoro artístico nacional, la batalla de la --propaganda se desató sobre unas bases más o menos ciertas, pero siempre oportunamente aireadas, que se resumen en la siguiente afirmación: mientras que los nacionalistas bombardean las ciudades y destruyen las obras de arte, la República protege el patrimonio artístico del pueblo español y no sólo eso sino que, como consecuencia de esa labor, va a desarrollar una importantísima labor de catalogación y búsqueda de todas las producciones --culturales existentes sobre suelo español con vistas a acrecentar y crear un patrimonio que antes era disfrutado por unos pocos por ser colecciones privadas o porque la incultura generalizada lo hacía escasamente accesible (7).

El segundo es el modelo negativo del fascismo - italiano y alemán. Los autos de fé hitlerianos, la depuración de profesores en las Universidades por motivos - políticos y raciales, y otras circunstancias de este cariz, van a ser aireados convenientemente por los órganos de difusión republicanos comparándolo con el estado floreciente de la cultura en Alemania antes de la subida - del fascismo al poder y correlacionando la ayuda de alemanes e italianos a Franco con las consecuencias que --tendría para la cultura.

Sin embargo, no se puede decir que por su militancia la cultura vaya a ser definida como una cultura de clase. En esta dirección de una cultura que quiere heredar y desarrollar todo lo que de bueno tenía la cultura --burguesa, van a coincidir los grupos republicanos --en definitiva era su propia cultura-- y los comunistas, que --siguiendo a Stalin y a Lenin (no hay más que ver su polémica con Bogdanov y la cultura proletaria) habían sacralizado esta postura en la Unión Soviética, frente a los grupos proletarios y a los futuristas con su recusa ción de todas las realizaciones artísticas y culturales anteriores (8). No hay más que ver como con la llegada de Hernández al Ministerio de Instrucción Pública, la --dirección comunista de la cultura --entendida al servicio de la propaganda-- se convierte en la oficial. Si bien los grupos tradicionales provenientes de la intelectuali dad burguesa republicana aceptarán siempre con preven-- ciones las directrices propagandísticas comunistas.

La única postura que se puede considerar como --defensora de una cultura específicamente de clase es la del P.O.U.M., brutalmente reprimida a partir del mayo de 1.937. En las páginas de su órgano oficial, "La Batalla", se crea una sección específicamente llamada "Cultura --Proletaria". Desde este periódico se lanzan campañas con tra la Generalidad, defendiendo dogmáticamente una edu-- cación fuertemente ideologizada, y echando de menos la falta de una educación política en los planes de ense-- ñanza al reivindicar el marxismo como guía pedagógica: "...la burguesía ha realizado como en los demás aspectos

de la vida social, una verdadera prostitución de sus -- instituciones científicas, artísticas y culturales, que se han visto reducidas a ser un producto más dentro del mercado capitalista. Ante esta degeneración se impone -- la organización de la Escuela y Universidad socialistas. SE HACE NECESARIA LA ESCUELA MARXISTA REVOLUCIONARIA, -- puesta al servicio de la clase trabajadora, que sabrá -- construir una cultura dialéctica, para hundir la dogmá-- tica burguesa...

... La revolución socialista trasciende a las cuestiones concretas del salario y de la economía, ya -- que es un nuevo concepto de vivir y de los fines de la -- vida, que la transformará de una forma radical, haciendo una verdadera revolución en los conceptos que hoy día se tienen de la moral, el arte, la ciencia, la filoso-- fía, es decir, de toda la civilización burguesa...."(9).

Los anarquistas serán la voz más disonante en -- este conjunto, poniendo en solfa con frecuencia las rea-- lizaciones y las ideas más queridas del equipo comunis-- ta del Ministerio de Instrucción Pública. Las críticas al sectarismo comunista, la denuncia del totalitarismo staliniano y sus consecuencias, la incompatibilidad entre cultura y poder, las desaverencias con la política de protección del patrimonio en aras de un mayor benefi-- cio humano, un cierto populismo obrerista, fuertemente antiintelectualista, se unen a sus proyectos (10), algu-- nos de los cuales como las Escuelas Racionalistas, entre

07106

rán en el acervo cultural oficial en el lugar en el que la influencia libertaria es superior: Cataluña. Es, además, interesante comprobar cómo para los anarquistas el apoliticismo parlamentario de su teoría política deriva en una requisitoria contra la oratoria comprendida como el vicio más nefasto de la actividad política. Para el pensamiento libertario -y en eso se distingue sólo con matices de la línea oficial- la cultura está indisolublemente unida a la revolución y al resultado de la guerra. La diferencia estribará en el sentido de la relación entre una y otra.

"Cultivar el espíritu es defender la Revolución forjando una convicción revolucionaria, muralla de almas contra la cual se estrellará el fascismo. ¡Defendamos el espíritu con el mismo entusiasmo con que defendemos la Revolución! ¡El alimento de la guerra es el fusil y el armamento; el alimento del espíritu, la cultura! Con lo cual no solamente ganaremos moralmente la Revolución sino que haremos de ella el pórtico triunfal para la etapa humanista de la cultura" (11).

En la denuncia de la situación cultural bajo -- los fascismos no se va a quedar atrás el anarquismo español que tendrá sus choques con el pensamiento de inspiración marxista a veces por criterios organizativos. Angel Gaos les va a achacar sus intentos globalizadores desde el ámbito sindical, negando el valor de estas organizaciones en el gran tema de la organización de la v

cultura: "Una conclusión se desprende irrefragablemente de toda esta lata, extensa y minuciosa disertación: el Sindicato puede y debe colaborar en la dirección de la vida nacional, pues economía y política están vinculadas en una estrecha relación dialéctica. Pero el organismo específico de dirección es el partido. Y si para la dirección y operamiento de las cuestiones de la política general el Sindicato es un instrumento insuficiente e inadecuado, resulta un útil tosco, estrecho e impreciso cuando se trata de los sutiles, complejísimos y profundos problemas de la política cultural" (12).

Desde las páginas de "Nueva Cultura", tal como se testimonia en los recuerdos de Renau, se van a dirigir las más crueles críticas contra las concepciones -- culturales del anarquismo español. Si como muestra bien vale un botón, la inmisericorde diatriba de Angel Gaos a Gonzalo de Reparaz, censurando sus artículos al tachar los de racistas, biólogos, spenglerianos y, en definitiva, fascistas, es un claro ejemplo del nivel al que -- llegan las discusiones, más si tenemos en cuenta el galimatías teórico en el que incurrieron más veces de las necesarias los escritores e intelectuales de adscripción ácrata (13). Frente al valor totémico de la cultura, -- una especie de sustitutivo laico de la religión, dominante entre republicanos y comunistas, no es un ataque directo lo que se produce desde el campo anarquista, -- sino más bien una clamorosa desmitificación del sacerdote de ese culto, el intelectual, en su papel de domine

y demiurgo. El vitalismo anarquista, en sus evidentes -- conexiones con el fascismo a través de sus raíces -- nietszcheanas, no choca con el afán de instrucción pú-- blica, pero sí pretenden el que sea desideologizada, no tecnicada, a fin de no convertir al niño en el futuro eslabón en el engranaje de la producción capitalista (14).

En el ámbito de la propaganda en su equívoca -- acepción por lo indeterminado del concepto, serán los organismos creados --que luego analizaremos-- los que van a dar el carácter básico de sus fines. La verdad es que en pocas ocasiones de la historia se ha hablado tanto de -- propaganda en un sentido positivo, dado sobre todo por su sinonimia con instrucción. Su fin básico va a ser el de la difusión de la verdad frente a la propaganda contraria, identificada como fascista, que tiene como medio la mentira, constitutiva con sus propósitos (15). Aunque los medios desplegados sean amplísimos, parece como si en ocasiones --sobre todo de cara al exterior, ya que en el interior la censura lo hacía innecesario-- se recurra a presentar los elementos mínimos. El razonamiento es que si defendemos la verdad, el enemigo sólo puede -- decir mentiras y no hay más que invitar a observadores -- imparciales que levanten acta: "Aquesta és la nostra -- propaganda. Que vinguin a Espanya les persones honrades. Que cerquin tots els recones, al seu lliure albir. Que vegin com treballen els camperols que admetrin els nostres obrers..." (16).

Es necesario reconocer que la devaluación semántica y conceptual de la propaganda, no había llegado todavía a los extremos en que se encuentra hoy. José Prat, subsecretario de Presidencia con Negrín, propugnador de un Museo de la Propaganda, más o menos realizado con los proyectos de creación de un Museo y Archivo de la Guerra, veía la propaganda, desde una perspectiva iluminista, - como la recta difusión de las ideas, imponiéndose por su racionalidad, carácter ético y verdad. Sería la publicidad comercial, con su apelación a lo irracional, la que prostituiría la propaganda política, pasando sus métodos a los países totalitarios para los que, como otros piensan, la propaganda no deja de ser una deferencia: "Lo cierto es que la actividad propagandística de los Estados totalitarios, dentro y fuera de ellos, lo llena todo y sin límite moral ninguno; acude a todos los procedimientos. Fuerza es reconocer que no sin eficacia, - pues actúa sobre sujetos que por razones de tipo económico y por una deformación que los últimos veinte años le ha hecho objeto presentan especial capacidad para recibirla. Consecuencia es que el sentido de libre exámen, de fe en la razón, que tantos siglos ha costado conquistar para la humanidad se encuentran de manera moral y material desconocidas" (17).

Sin duda, la defensa de la cultura y su extensión serán los puntos básicos y programáticos de la cultura republicana de guerra (18). El primer concepto, nacido como reacción a las campañas anticulturales fascis

tas, va a tener su definición más acabada por parte de André Gide en el I Congreso de Escritores en Defensa de la Cultura y de ahí va a ejercer una cierta influencia sobre los intelectuales españoles: como baluarte contra el uniformismo stalinista y como ecuación aplicable al caso de la República española. Será Antonio Machado quien mejor identifique y expanda los dos conceptos en sus intervenciones en el II Congreso Valenciano de 1.937 y en sus distintos artículos en los que presenta como interlocutor a Juan de Mairena. Machado, que partía de un intuicionismo de corte bergsonian y de un progresismo vagamente genérico, está ligado a las ideas institucionistas sobre la educación popular que se convierten en oficiales en la España republicana. Un humanismo popular, que él entiende como folklorista, en la unión de cultura y pueblo, le hace ligar la creación y difusión de los valores culturales con el pueblo en una idea de que en España jamás las clases dominantes han creado nada de valor. Es la aristocratización de la masa, de la que habla en ocasiones, y la idea de que la cultura sólo se entiende como difusión, por lo que hay que defenderla: es el deber del intelectual, entendido como un miliciano más con destino cultural (19). Todas estas similitudes entre armas y letras, entre frente de batalla y frente de la cultura, hay que encuadrarlas en una cierta confusión del papel del intelectual ante la guerra y, en sentido marxista, ante la lucha de clases. ¿Se puede mantener la especificidad del intelectual ante la sociedad, hay que intervenir con sus propias armas en el momento, o simplemente no tiene sentido la diferenciación en un momento de agudización?

0-111

"La cultura, vista desde fuera, como la ven --- quienes nunca contribuyeron a crearla, puede aparecer como un caudal en numerario o mercancía, el cual, repartido entre muchos, entre los más no es suficiente para enriquecer a nadie. La difusión de la cultura sería, para los que así piensan, un despilfarro o dilapidación de la cultura realmente lamentable. Esto es muy lógico. Pero es extraño que sean a veces los antimarxistas, que combaten la interpretación materialista de la historia quienes expongan una concepción tan espasamente materialista de la difusión cultural (...) Para nosotros, difundir y defender la cultura son una misma cosa: aumentar en el mundo el humano tesoro de conciencia vigilante" (20).

"Mi respuesta era la de un español consciente de su hispanidad que sabe, que necesita saber como en España casi todo lo grande es obra del pueblo o para el pueblo, como en España lo esencialmente aristocrático, en cierto modo, es lo popular" (21).

Estas ideas de Machado, que Caudet ha visto en relación con Gide (22), y su cercanía a nociones básicas de procedencia gramscianas según Tuñón de Lara (23), son las que están presentes en "Hora de España" y en buena parte de la intelectualidad republicano-progresista agrupada alrededor de esta revista. Se buscaba una reflexión sobre el esfuerzo cultural de guerra, un sosiego tras los momentos álgidos y la necesaria activación

0-112

de la movilización cultural propagandística, como queda reflejado en las siguientes palabras programáticas de la revista: "Es cierto que esta hora se viene reflejando en los diarios, proclamas, carteles y hojas volanderas que día por día flotan en las ciudades. Pero todas esas publicaciones que son en cierto modo artículos de primera necesidad, platos fuertes, se expresan en tonos agudos y gestos crispados. Y es forzoso que tras ellas vengan otras publicaciones de otro tono y otro gesto, publicaciones que, desbordando el área nacional, puedan ser entendidas por los camaradas o simpatizantes esparcidos por el mundo, gentes que no entienden por gritos como los familiares a casa, hispanófilos, en fin, que recibirán inmensa alegría al ver que España prosigue su vida intelectual de creación artística en medio del conflicto gigantesco en que se debate" (24).

Rosa Chacel, que defendía una cierta raíz anarquista en el pensamiento español y que propugnaba una relación moral entre cultura y pueblo, no basada en el historicismo frívolo de los nuevos intelectuales (romancero, etc) (25); Alvaro de Albornoz, que denuncia tanto la leyenda tradicionalista como la progresista (26), son ejemplos de crítica intelectual de los nuevos conceptos teñidos invariablemente de utilitarismo propagandístico y de una cierta degradación.

El concepto de pueblo como destinatario y creador de esa cultura viene dado por María Zambrano y otros

y se alinea con la construcción de una nueva tradición y una nueva historia que ha sido falseada (27). Manipulación histórica y populismo se unen en el pensamiento de algunos intelectuales republicanos. En este campo era donde tal vez la polémica se hacía más peligrosa por la tendencia a caer en el idealismo más absoluto. La consecuencia del monopolio de la idea de patria y tradición por la derecha autoritaria española, ha empañado durante mucho tiempo la formulación paralela, e incluso anterior en el tiempo, por parte de los intelectuales republicanos, entre los que tal vez Azaña sea su más preclaro representante. En esta línea de pensamiento, se plantean dos conceptos, dos escrituras distintas de la historia: mientras tradicionalistas y derechistas veían una esencia española en la idea imperial y en la unidad religiosa que las ideas extranjeras y el liberalismo habían destruido, los pensadores liberales niegan la españolidad del autoritarismo (los períodos autoritarios serían consecuencia de la importación de ideas extranjeras: absolutismo, etc) e identifican el genio de España con la libertad. El problema principal era la permanente inadecuación y retraso histórico de España. Por eso los españoles no habían aceptado las teorías del absolutismo, ni la concepción de Estado de Hobbes y posteriormente, de Hegel, e incluso el pensamiento reaccionario específicamente español se basa en la monarquía representativa, no en el absolutismo (28).

"Todo lo que hay de español en el espíritu y en la sangre se subleva contra la monstruosa impostura nacionalista. La Reina Católica y el Cardenal Cisneros -- unirían sus anatenas al de Pí y Margall y al de Pablo Iglesias. Hasta las viejas catedrales, si pudieran hablar sus piedras, unirían su protesta a la de las Casas del Pueblo. Porque en estos momentos la España del trabajo, la España de los campos, de las fábricas y talleres, al mismo tiempo que combatía por una patria nueva, más humana y más justa, lucha por defender los valores eternos de la civilización española" (29).

El problema es que negando el fascismo español como algo incompatible con una pretendida "esencia" española, no se evitó de ninguna manera que, de una u otra forma, en una formulación teórica, triunfase en España (30).

La discusión sobre la cultura española de guerra hay que articularla, también, con las distintas culturas nacionales, fundamentalmente la catalana. Como sabemos la República, concediendo el estatuto de autonomía a Cataluña, hizo posible la formación en libertad de una cultura catalana que se va apoderando del mismo modo, de los aparatos ideológicos institucionales. Las características básicas de la cultura catalana van a coincidir con la de la republicana en sus aspectos básicos (31). Tal vez, haya que distinguir el esfuerzo de la intelectualidad catalana por construir una cultura nacional sobre la base de la normalización del idioma y una serie

de plataformas institucionales, contando siempre con la renuncia de los anarquistas que veían la operación como específicamente burguesa. Destaca en esto la aportación de "Nueva Cultura" por una cultura valenciana (32), así como las intervenciones de Jaume Serra Hunter y Carles Salvador (33) en el Congreso de Valencia, defendiendo - su propia cultura basada en la lengua específica, unida a una inevitable politización. La personalidad de Cataluña es, en este caso, indiscutible. Su propia concreción de aparatos culturales y propagandísticos propios - que, en algunas ocasiones, hacen gala de su propia metodología, implican la diferenciación establecida en los años de vigencia del estatuto y la semiindependencia en que viven entre el 19 de julio y bien entrado el año -- 1.937.

De cualquier manera, si de alguna manera se puede definir la cultura de guerra es por su constante afán de extensión y difusión. En esto, las raíces krausistas son evidentes; las experiencias republicanas de pedagogía popular: Misiones Pedagógicas, La Barraca, etc., se van a convertir en un modelo a seguir (34). A ello se une el concepto propagandístico de "Agit-prop", de la cultura, enraizado en los sectores comunistas que durante año y medio van a dirigir el Ministerio de Instrucción Pública, y, por extensión, casi toda la actividad cultural republicana. Hay que unir los esfuerzos individuales de las organizaciones políticas, sindicales, - asistenciales, culturales, algunas paraoficiales, en lo que genéricamente se llamará el Frente de la Cultura. -

Enseñanza, campañas contra el analfabetismo, teatro de guerra, cine, periódicos de combate, bibliotecas populares, el arte callejero y la propaganda plástica, radio... se distribuyen a través de organismos como Milicias de la Cultura, Altavoz del Frente, Cultura Popular, Alianza de Intelectuales Antifascistas, Partidos Políticos, con sus secciones de cultura y propaganda, Ateneos Libertarios y Casas del Pueblo, etc. Veremos las concreciones de este esfuerzo cultural que queda como específico en torno a cinco direcciones:

- A) El Ministerio de Instrucción Pública y sus diferentes organismos dependientes de una u otra de él.
- B) El Ejército a través del Comisariado de Guerra.
- C) Organizaciones aparentemente autónomas, pero de un claro carácter paraoficial, generalmente de inspiración comunista.
- D) Organización cultural anarquista y de algunos sectores socialistas, con frecuentes desavenencias con las directrices oficiales.
- E) Los restos de la cultura burguesa republicana.

En conjunto todos los sectores abiertos en ese frente cultural (Francisco Gaudet llega a hablar de 14 frentes de la cultura) (35) hay que simplificarlos de alguna manera para no caer en una farragosa exposición. Serán estas realizaciones las que den el tono del esfuerzo cultural de guerra, tal vez magnificadas también por

0-117

la propaganda (36). Una cultura realista, humana, obrera, revolucionaria y española, como la que quería "Nueva -- Cultura", tenía que ser además activa y en eso se diferenciaban, por un lado la revista valenciana y "El Mono -- Azul", y por otro, "Hora de España" y la Casa de la Cultura a través de su revista "Madrid" (37).

La continuidad con la tradición republicana, de origen krausista, se une con las propagandísticas concepciones del modelo cultural soviético, abiertamente mimetizado, y que se llega a comparar al caso español -- en la defensa de la cultura (38), también en un concepto muy específicamente de aquella época, el de la unión del fusil y el libro que hace más fácil la imagen del frente cultural, ya que además uno y otro frente quedaban indisolublemente unidos en su suerte y desgracia: del resultado de la guerra pendía la nueva cultura española, la educación y la cultura hacían posibles la defensa de la República amenazada e incluso la no adquisición de -- los conocimientos era, para algunos, la culpable de la continuación de la guerra (39). El concepto de guerra, unido al de cultural, se convierte en operante a un nivel de dignificación de los hombres, en la actuación de un humanismo que haría a los hombres más cultos y más -- libres. Además, la nueva enseñanza iba unida a la destrucción de las antiguas clases dominantes que siempre se habían opuesto a la instrucción del pueblo por estar más acordes con sus intereses (40). No es extraño que -- la posesión de la cultura se identificase con la de la

libertad y que se hagan frecuentes los testimonios de aparición de un nuevo público obrero para los productos de la inteligencia: este nuevo público lector, ávido de conocimientos nuevos, pero que conforma una especie de cultura popular, si no creativa, sí ligada a una cierta concepción de la lucha de clases, es uno de los rasgos más dominantes de la creación una cultura de clase por medio de instrumentos de difusión (41). Producido este hecho ya desde los años de la Dictadura de Primo de Rivera, ha sido notado -como sabemos- por diversos autores.

Un último tema interesa reseñar y es el intento de aparentar normalidad en el terreno cultural. De cara a la propaganda exterior, se presentan continuamente casos de artistas, escritores y estudiosos que han permanecido trabajando en el territorio gubernamental, incluso en el Madrid sitiado y continuamente batido por artillería y aviación (42). También la temporada de ópera en el Liceo de Barcelona, la actividad musical que lleva a la creación de la Orquesta Nacional de Conciertos, antecedente directo de la actual Orquesta Nacional de España, contribuyen a crear esta simulación de normalidad cultural como contrapunto a las de carácter más revolucionario y comunista (43).

En definitiva es interesante comprobar la presencia simultánea de un país en lucha y una nación en profundo proceso de construcción social (44). El gobierno del Frente Popular se esforzará siempre por abrir -

a la población entera el acceso a todos los medios culturales e igualmente de servirse de éstos para crear un sentido de identidad popular y de una moral de guerra. Como hizo notar Macy Beiford-Jones (45), no hay más que seguir las consignas transmitidas por carteles y otros medios de propaganda para ver cual era el espíritu que animaba las realizaciones de guerra que han llegado a convertirse en lugar común de los historiadores. Reseñemos un folleto de propaganda de la época en el que se dice:

"GANAR LA GUERRA ES ASEGURAR LA CULTURA PARA TODOS".

La obra gigantesca emprendida en materia de cultura y enseñanza por la República española es uno de los aspectos de la lucha heroica que el pueblo español sostiene por su libertad y su bienestar contra el fascismo de los invasores y traidores.

Del otro lado de España, en la zona facciosa, el pueblo ha sido aborrojado en lo material y en lo moral; se han cerrado numerosas escuelas y 53 institutos, se han quemado bibliotecas, se ha encarcelado y asesinado a maestros e intelectuales, se pretende, en suma, espesar más aún las tinieblas de la ignorancia en que el régimen monárquico tenía sumida a España. Fusilamientos de miles de maestros, de intelectuales; clausura de centros de enseñanza, entronización de un régimen pedagógico desterrado en todo el mundo civilizado, quema de li-

uros en las plazas públicas y entrega de nuestros tesoros artísticos a Italia y a Alemania para pagar los -- aviones desde los cuales asesinan al pueblo español, -- tal es el balance que frente a la brillante obra de la República en este aspecto nos ofrece el fascismo durante el tiempo que lleva dominando parte del territorio nacional. Y esto es así porque el fascismo basa su opresión no sólo en el terror físico, sino también en la in cultura del pueblo.

Por eso los obreros y campesinos a quienes la República enseña a leer y escribir, todo el pueblo laborioso de España que ve abrirse ante él los horizontes ilimitados del mundo de la cultura, lucha con heroísmo en los frentes, aporta su esfuerzo sin tasa en la retaguardia, se agrupa fervorosamente en torno a su Gobierno para ganar la guerra rápidamente y asegurar así a todo el pueblo español un porvenir de libertad, de bienestar y de cultura" (46).

Estos puntos de vista han pasado, íntegramente incluso a los historiadores. Se explica así que algunos como Elio Vittorini, escribiendo muy cerca de los acontecimientos y en el fervor de la victoria contra el fascismo, pudiese llegar a decir que la cultura española había conquistado "esa función de unificadora de la vida que es la función específica de la cultura, la que la cultura tuvo durante un breve periodo en la Grecia antigua y, durante otro breve periodo, en el medio cristiano" (47).

Las identificaciones entre zona republicana y cultura popular son fáciles y peligrosas. Esconden toda la magnitud y complejidad de un esfuerzo importante en el que se mezcla la generosidad de la utopía y el cálculo de la política real, en el que hay que descarnar y, sobre todo, desvelar la última instancia de un fuerte anhelo de difusión cultural iniciado en los años de la República, unido a algunos modelos extranjeros. Que la utopía crea ser realizada en una situación de fervor guerrero y revolucionario ha empañado más que ninguna otra cosa su verdadera importancia. Como apunta Cobb, "De nuevo es importante mirar más allá de los entusiasmos de los primeros meses de la lucha. Los conflictos políticos en las filas republicanas, las crecientes dificultades económicas y militares, la persistencia de corrientes comerciales en el teatro y el cine, el inevitable autoritarismo que tiene que manifestarse en una sociedad luchando por su vida, todos estos factores formaban un cuadro nada prometedor para los milicianos de la cultura, los agitadores y otros equipos de la obra cultural organizada por el gobierno (teatro, cine, bibliotecas, etc.) En tales circunstancias su éxito es en promover un poderoso sentido de identidad cultural popular con medios tan escasos raya en lo heroica e ilustra como individuos decididos y con experiencia propia (como Wenceslao Roces y Cesar Yalcón) pudieran encauzar el fervor de la resistencia antifascista" (48).

#### NOTAS

- 1.- K. YOUNG, "La propaganda", en La opinión pública y la propaganda, Buenos Aires, Paidós, 1980, pp. 201-202.
- 2.- J. ELLUL, Historia de la propaganda, Caracas, Monte Avila, 1969, p. 117, la introduce entre los medios indirectos de la propaganda a partir de la Revolución francesa.
- 3.- Nuestros métodos de propaganda (Necesitamos una gran propaganda de masas), s.l., "Alianza Nacional de la Juventud" J.S.U. de España, s.a.
- 4.- Dionisio RIDRUEJO, Casi unas memorias, Barcelona, -- Planeta, 1976, p. 176, recogido por Eutimio MARTÍN, La batalla cultural de la guerra civil, "Historia 16" (Madrid), nº 67 (Noviembre 1981), pp. 29-37.
- 5.- "Las interpretaciones de España (Intelectuales y artistas, frente a frente)" en Camino para la paz (los historiadores y la guerra civil) vol. VI de La Guerra Civil Española de Hugh THOMAS, Madrid, Urbión, 1979, pp. 228-255.
- 6.- Manuel AZNAR SOLER, op. cit.; André GIDE, op. cit.
- 7.- Cfr. José ALVAREZ LOPERA, op. cit.
- 8.- BOGDANOV, El arte y la cultura proletaria. Madrid, - Comunicación 1979; A.V. LUNACHARSKI, "Lenin y el arte" y "El papel del estado proletario en el desarrollo de la cultura socialista", en Las artes plásticas y la política artística de la Rusia revolucionaria.

ria, Barcelona, Seix Barral, 1969; pp. 7-31; V.I. LENIN, "La cultura proletaria", en La literatura y el Arte, Moscú, Progreso, pp. 150-151.

- 9.- El único guía: la escuela marxista. La sociedad burguesa ha prostituido los fines de la ciencia y el arte. "La Batalla", Barcelona, 7 Marzo, 1937; también: Una ofensiva cultural contrarrevolucionaria y El -- único guía: la escuela marxista. A la cultura burguesa oponemos la dialéctica marxista. "La Batalla", Barcelona, 22 Noviembre 1936 y 8 Abril 1937.
- 10.- FERNANDEZ ALDANA, Nuestro tesoro artístico nos permitiría resistir diez años de guerra. "Umbral" nº 9 Valencia, 4 septiembre 1937; Dr. J. M. MARTINEZ, -- Cultura y educación bajo el fascismo "Estudios", -- nº 162, Valencia, Marzo 1937.
- 11.- Actualidad. "Estudios", nº 162, marzo 1937. Felipe ALAIZ, Para que la propaganda sea eficaz, s.l., --- Comité Regional de Juventudes Libertarias de Cataluña, s.a.
- 12.- Los sindicatos y la organización de la cultura. "Fuera Cultura", Valencia, nº 2, Abril 1937, p. 14.
- 13.- Las teorías raciales de Gonzalo de Reparaz. "Nueva Cultura" nº 2, Valencia, Abril 1937, pp. 26-27.

- 14.- Aún en la actualidad Ramón SAPON va a continuar esta argumentación: La educación en la España revolucionaria, Barcelona, Ediciones de la Piqueta, 1978.
- 15.- "La mentira base de la propaganda fascista", en El fascismo al desnudo, Valencia-Barcelona, Ed. Españolas, 1937.
- 16.- La importancia de la propaganda (La lluita per tal de donar a concixer la veritat sobre Espanya), "Moments", nº 8 (Barcelona, Octubre-Noviembre 1937, -- p. 52 y La propaganda en la pau i en la guerra, "Moments", Barcelona nº 9 (Enero 1938).
- 17.- La propaganda de partido y la propaganda de Estado, "Norte" nº 1, Barcelona, Agosto 1938. "Estudios" - (nº 156, Septiembre 1936) publica un artículo de Bertrand RUSSELL, titulado De la propaganda, en el que el filósofo inglés da una definición a y parecida a la propugnada por K. Young, además de hacer un repaso histórico del concepto y los métodos.
- 18.- El frente cultural y el nuevo orden económico y social, "La Vanguardia", Barcelona, 13 Noviembre 1936; Juan VICENS, L'Espagne vivante. Un peuple a la conquête de la culture, París, Editions Sociales Internationales, 1938; Francisco MORA PRADERA, La cultura, fundamento básico de la civilización, "La Vanguardia", 12 Septiembre 1937; Luis PARRON, El esfuerzo cultural del pueblo español en armas, "El Sol",

8 Septiembre 1937; M. Luisa CARNELLI, La siembra de una nueva cultura, "Blanco y Negro", nº 5, Madrid, Junio 1938; Entre sangre y fuego. La vida intelectual y docente en la España republicana, "Blanco y Negro", nº 16, Madrid, 1 Diciembre 1938; José BERGAMIN, Nuestra defensa de la cultura "Nueva Cultura", Valencia nº 1, Marzo 1937 (Ver también el editorial de este mismo número); José María OTS, Defensa de nuestra cultura en América, "Nueva Cultura", nº 2, Valencia, Abril 1937.

- 19.- Carlos BLANCO AGUINAGA, El realismo progresista de Antonio Machado, "Triunfo" (Madrid) nº 708 (21 Agosto 1976), pp. 40-43; Manuel TUÑÓN DE LARA, Antonio Machado, poeta del pueblo, Barcelona, Nova Terra, - 1967; Antonio MACHADO, La Guerra (Escritos: 1936- - 1939), selección, introducción y notas de Julio Rodríguez Puértolas y Gerardo Pérez Herrero, Madrid Editorial Escolar, 1983.
- 20.- Antonio MACHADO, Sigue hablando Mairena a sus alumnos, "Hora de España" (Valencia), II (Febrero 1937), pp. 6-7.
- 21.- Antonio MACHADO, Sobre la defensa y la difusión de la cultura (Discurso pronunciado en Valencia en la sesión de clausura del Congreso Internacional de - Escritores) "Hora de España" (Valencia), nº 8 --- (Agosto 1937), pp. 12.

07126

- 22.- Op. cit., p. 28.
- 23.- Antonio Machado, poeta del pueblo, Barcelona, Nova Terra, 1967.
- 24.- Propósito, "Hora de España" (Madrid), I (Enero 1937), pp. 5-6.
- 25.- Cultura y pueblo, "Hora de España" (Madrid) I (Enero 1937), pp. 13-22 y Carta a José Bergamín sobre anarquía y cristianismo, "Hora de España" (Madrid) VII, (Julio 1937), pp. 13-26; Este artículo fue contestado por Arturo SERRANO PLAJA en el mismo número (A - Diestra y siniestra (Los intelectuales y la guerra))
- 26.- Bajo el signo de la República "Política" Madrid, - 13 Febrero 1938. Recogido por Fernando DIAZ PLAJA, Si mi pluma valiera su pistola (Los escritores españoles en la guerra civil), Barcelona, Plaza Jans, 1979, pp. 57-60.
- 27.- El español y su tradición, "Hora de España" (Valencia) IV, (Enero 1937), pp. 23-27.
- 28.- Alvaro de ALBORNOZ, El fascismo y las armas y las letras españolas, (Conferencia pronunciada por D. - Alvaro de Albornoz en el Ateneo de Barcelona en el ciclo organizado por el Ateneo profesional de periodistas el día 10 de Julio de 1938), s.l.: Barcelona, Ediciones Españolas, 1938.

29.- *Ibid.*, p. 31.

30.- Federico JIMENEZ LOSANTOS (La cultura española y el nacionalismo, "El Viejo Topo" (Barcelona), 19 (Abril 1978), pp. 37-40) Mantiene una visión muy negativa de la cultura de guerra en su reivindicación de la tradición españolista cultural del liberalismo español: el tema de España en la cultura contemporánea y sus implicaciones políticas.

"Con la Cultura de Guerra nos encontramos ante otro malentendido, o tal vez bien entendido pero — desgraciado panegirismo, donde los intereses ideológicos y políticos brillan sobre los propiamente culturales a la hora de cantar el compromiso imposible entre los intelectuales, el pueblo y la revolución. Es notorio que mientras editoriales identificadas como marxistas no tienen a bien ponerse de acuerdo para editar una biblioteca selecta de las obras fundamentales e inencontrables del pensamiento español en el exilio, se esfuerzan en reproducir los momentos estelares de esta actuación revolucionaria de la intelectualidad republicana, con el play-back fetichista de las revistas de combate, donde la bondad ideológica, el lustre intelectual y la humildad machadiana ante la sabiduría popular o la exaltación de sus hazañas bélicas andan de la mano. Se reedita Hora de España, muy digna revista de circunstancias, porque a pesar o a revueltas de las mismas circunstancias mantiene una dignidad intelectual básica—

mente afirmativa y consecuente consigo misma, sin -  
descender al maniqueísmo propagandista, dentro de -  
lo que eso es posible en una guerra civil; pero se  
nos presenta como una obra magna "a la altura de --  
las circunstancias", tal como gustan de decir los -  
adalides del "compromiso". ¡Bajaron por fin a la ca-  
lle los poetas! -saludan eufóricamente los ramos-  
¡Dejaron la torre de marfil de las palabras hermo-  
sas y se enfrentaron con la vida! ¡Cómo si nos im-  
portara otra cosa de los poetas que la altura y ca-  
lidad de su marfil, la hermosura de sus palabras!  
Dejan de ser poetas y ya nos contarán el consuelo -  
literario que nos proporciona el que también les lla-  
men a filas. Pero es obvio que lo que se canta es -  
el sacrificio de la cultura, purificada de su peca-  
do de alegría y desocupación de lo innoble común  
y miserable por su desaparición como tal y la incor-  
poración de utilidad social que le confiere la pro-  
paganda o la confirmación "en tiempos difíciles" de  
estar comúnmente dando ceces contra el aguijón. El  
consuelo literario que les proporcionan a esos revo-  
lucionarios las poesías, las novelas "a la altura -  
de las circunstancias" es que, como tal literatura,  
desaparecen. Bajo esa especie prueban ya a leerlas.

Y no es de olvidar el uso del modelo 36-39 para  
la formación de esos intelectuales nacional-popula-  
res que se preparan y organizan en la porfía autóno-  
mica. Lo más pobre de la cultura española -lógicamen-  
te la de la guerra, la de "circunstancias"- cumple  
su cometido último dejando el ejemplo ilustrado de

un holocausto patriótico a los diversos patriotas y patrióticos del Estado Español, es decir de sus respectivas nacionalidades. Tras ese brillante final, la cultura española como tal deja de existir, sólo puede ser peso en las alas de los pueblos nuevos y es cuestión de repartirse buenamente las "señas de identidad" que se le caigan" (p. 40).

Las raíces de la tradición quedan explícitas en la constante evocación de los valores intelectuales y culturales del pasado, apropiados para fines inmediatos: "Larra: cien años después" (Una notable conferencia de don José Prat en el Ateneo de Periodistas) "La Vanguardia", Barcelona, 19 Febrero 1938; - SANCHIS NADAL, "La República honra a los valores intelectuales hispanos. El homenaje a Luis Vives, nuestro gran filósofo del Renacimiento, es un exponente del tributo que el Gobierno rinde al talento y a la cultura (Manifestaciones del doctor Puche, - presidente de la Comisión organizadora de los actos en honor del ilustre pensador valenciano), "La Vanguardia", 14 Diciembre 1938; José BERGAMIN, Larra, peregrino en su tierra (1837-1937). El antifaz, el espejo y el tiro "Hora de España" (Valencia), XI, (Noviembre 1937), pp. 17-30 a lo que se podría añadir la utilización de Cervantes y Lope para el Teatro, Goya para las artes plásticas, etc.

- 31.- Pere SOLÀ (Cataluña, 1936-1939: Una nueva cultura del pueblo, "Tiempo de Historia" (Madrid) nº 39 (Febrero 1972) pp. 24-25, define la cultura catalana de guerra como:

1) Básicamente militante en su radicalismo, revolucionarismo, espíritu autonomista y defensa lúcida del hecho diferencial catalán en el que se unen el igualitarismo y la solidaridad con todos los pueblos de España. Para él esta cultura es entendida como arma intelectual y propagandística, con planteamientos de contenido revolucionario, pero en su verbalismo, y un radicalismo maniqueo. Cultura épica - de masas, en cierto modo anónimo y antielitista, que tiene un cierto pluralismo que explica su calidad.

2) Se distingue por un anhelo básico de formación de cultura, ejemplificado por el esfuerzo escolar: Consell de la Escola Nova Unificada, etc.

3) También por la preocupación por la ilustración popular, puesto de manifiesto en los Serveis de Cultura al Front, las bibliotecas en el frente, los Institutos obreros.

4) Finalmente, por la pugna de planteamientos ideológico-culturales: liberal-nacionalista, stalinista o rusófilo (con una reburocratización de los canales formativos culturales) y federalista-libertaria. El stalinismo, pese a la censura y su posición oficial, no logrará destruir esta pluralidad ideológica.

32.- Emili NADAL, Pais Valencià. "a cultura nacional valenciana", "Nueva Cultura" nº 1, Valencia, Marzo 1937; L'Institut d'estudis valencians, "Nueva Cultura", nº 3, Valencia, Mayo 1937. La revista inaugura una sección bajo el rótulo "Pais Valencià".

- 33.- Los informes de las delegaciones "nacionales" catalana, valenciana y gallega, a cargo de Jaume Serra -- Hunter, Carlos Salvador y Rafael Dieste, fueron reproducidos, los dos primeros por "Nueva Cultura", nº 4-5, Valencia, junio-julio 1937 y el último por "Nova Galiza", nº 7, Barcelona, 15 Junio 1937. Este número de la revista de los intelectuales gallegos antifascistas reprodujo la intervención pro-iberista del representante portugués Jaime Cartaxo. Vid. -- II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas (1937), vol. III: Fonencias, documentos, testimonios. Edición de: Manuel Asnar Soler y Luis Mario Schneider, Barcelona, Laia, 1979, pp. 100-129, -- 148-160. También, Josep M. CAPDEVILA, La defensa del seny i de la cultura, "Meridí", nº 26, Barcelona, 8 Julio 1938.
- 34.- Vid.: Manuel TUNON DE LARA, Medio siglo de cultura española, 1885-1936, Madrid, Tecnos, 1973, 3ª ed., pp. 261-266; "Los intelectuales de 1926 a 1936" en Estudios de Historia Contemporánea, Barcelona, Hogar del Libro, 1982, pp. 177-204; Jean BÉCARUD y Evelyne LOPEZ CAPILLO, Los intelectuales españoles durante la II República, Madrid, Siglo XXI de España, 1978, pp. 38-43
- 35.- Romancero de la Guerra Civil. Selección, introducción y notas de Francisco Caudet, Madrid, Ediciones de la Torre, 1978, pp. 17-16.

- 36.- E. GONZALEZ, La cultura española al año de guerra, "Fuego" núms. 13 y 14 (25 de julio y 2 agosto 1937); Antonio ZUZAYA, El pensamiento en armas. La guerra y la escuela, "El Pueblo", Valencia, 10 julio 1937; Temas de cultura popular. La guerra contra el analfabetismo, "Ahora", Madrid, 22 Octubre 1937; ALBA OCTUBIA, La cultura al servicio del pueblo, "El Sol", Madrid, 22 May. 1938.
- 37.- Notas críticas, "Nueva Cultura", nº 1, Valencia, marzo 1937; Angel GAOS, Hora de España. Revista mensual, Id.
- 38.- Emilio FORNET, El libro antifascista en los escaparates, "Estampa", Madrid, 16 Enero 1937.
- 39.- Alberto GIL, La cultura en la retaguardia, "Amigos de la Escuela" nº 5; Madrid, Agosto, 1937, p. 13.
- 40.- Juan MARINELLO, Cultura en la España republicana, - Nueva York, Spanish Information Bureau, 1937; Gabriel GARCIA MAROTO, ¿han quemado una escuela?, "La Vanguardia", Barcelona, 12 Enero 1938.
- 41.- Enrique DIEZ-CANEDO, Ante un escaparate de librería, "La Vanguardia", Barcelona, 15 Marzo 1938; La lucha por la libertad y la independencia ha despertado en la juventud un afán insaciable de cultura, "Ahora", Madrid, 7 Octubre 1937; Libros para el pueblo, "El Sol", Madrid, 10 Junio 1937.

42.- Antonio OTERO SECO, El estudio de Julio Antonio, -- "Mundo Gráfico" Madrid, 9 junio 1937; José ALTARELLA No obstante la guerra... En el Jardín Botánico se sigue trabajando científicamente, "Blanco y Negro", nº 12, Madrid, 1 Octubre 1938; Antonio DORTA, Los artistas que trabajan Daniel Vázquez Díaz y su obra actual, "Blanco y Negro", nº 16, Madrid, 1 Diciembre 1938; José ALTARELLA, Cómo laboran nuestros sabios en el Madrid de guerra. El arqueólogo D. Manuel Gómez Moreno, "Blanco y Negro" nº 17, Madrid, 15 -- Diciembre 1938.

43.- Editorial. Opera bajo las bombas, "La Vanguardia", Barcelona, 6 de Marzo 1938; Oriol MARTORELL, La música sinfónica a Barcelona durante la guerra "L'Avenc" (Barcelona), nº 16, pp. 56-62.

La contradicción entre el aspecto formal del -- régimen, una república democrática burguesa, y la -- apariencia externa en imagen propagandística es notable como apunta, entre otros, el propio Presidente de la República: "En Valencia, día de visitas. -- Larga conversación con don Antonio Lara, que ha llegado de París. No le disimulo lo que pienso de la -- situación. Parece que él opina lo mismo, pero no toco el punto de las soluciones posibles. Cree que la repercusión de los desórdenes en el extranjero nos ha sido fatal y que los amigos miran a los españoles republicanos que andan por ahí con conmiseración. De nada sirve que el Presidente de la República ha-

0-134

ble de democracia y liberalismo, si al propio tiempo las películas que nuestra propaganda hace exhibir en los cines, acaban siempre con los retratos de -- Lenin y Stalin". (M. AZARA, op. cit., p. 237).

44.- Ramón SAMPON, La educación..., op. cit., p. 59.

45.- Student under arms (Education in Republican Spain) Nueva York, Youth Division Medical Bureau and North American Committee to aid Spanish Democracy, 1938, p. 5.

46.- La República es la cultura para todos, Barcelona, - Ediciones Españolas, s.a. (Charlas populares. Lo que significa la guerra), pp. 14-15.

47.- Cultura popular (la cultura española durante la guerra civil) "Politécnico", nº 27, 30 marzo 1946, citado por Darío FUGGINI, Romancero de la resistencia española, Barcelona, Península, p. 29.

48.- Op. cit., pp. 106-107.

## 2.- El compromiso de los intelectuales.

Los intelectuales comprometidos llegaron a ser legión en la España Republicana. Ya la República entre 1.931 y 1.936 supuso la dignificación de su papel ante la sociedad y, después de 1.934, su progresiva raicalización les conduciría a la formación de bloques contrapuestos. Se ha llegado a hablar de una "República de los Sabios", término exagerado que encubre el papel relevante ocupado por los hombres que tenían como profesión la ciencia, el arte y las distintas manifestaciones culturales (1). A través de una serie de organismos que han sido ampliamente estudiados, nos encontramos con una inciencia notable a lo largo de estos años. Por otro lado, no se puede olvidar la llegada de intelectuales -Azaña tal vez sea el más significativo- a los más altos designios de la esfera pública. A través de las prácticas - culturales, unos métodos distintos y, sobre todo la ocupación de los medios de difusión pública, periodismo, - pero también la tradicional enseñanza, nos vamos a encontrar con una situación que podemos compendiar, con - Tuñón de Lara, de la siguiente manera: "Podríamos resumir -imperfectamente- que del denominador común de la - protesta y de la inquietud intelectual se pasó a una -- sensibilización ante la conflictividad social y los raggos de crisis; el espíritu crítico y la tendencia a connectar los hechos culturales con la vida social parecen imponerse. La rebeldía crítica llega a lo más a buscar otros valores. Y aquí intervienen con frecuencia cier--

tas constantes "ideológicas" del intelectual hispano": carga ética, utopismo educativo, reflejo de deformación social, entre las que se abre difícilmente paso la búsqueda de un conocimiento científico de la realidad social" (2).

Este importante papel fue incluso captado por Gramsci desde su cárcel italiana, al comparar los intelectuales españoles, y su papel o función, con los enciclopedistas franceses antes de la Revolución o con la "Intelligentsia" Rusa (3). Entendido el intelectual como el hombre de cultura o ciencia que de alguna manera está presente en la realidad social e intenta incidir en ella, no nos ha de extrañar este lugar, en cierto modo arquetípico, ocupado por sus representantes españoles en el campo de la inteligencia crítica.

La República, que había dignificado su papel, recibió la mayor parte de las adhesiones de esa intelectualidad y, además, el compromiso se radicaliza en antifascismo, ante la ascensión de ese fenómeno político y la estrategia comunista de captar la mayor cantidad posible de personas en lucha contra él. Que los años 30 hayan supuesto el mayor grado de compromiso jamás conocido en el mundo de la creación artística y haya devenido modelo posterior en la articulación de la militancia intelectual, se explica por el enorme grado de confrontación al que se llega. Además, los conflictos sociales y la conciencia de clase del intelectual -mayorita-

riamente burgués y pequenoburgués- ante la situación de las capas menos favorecidas ha llevado a Victor Brombert ha hablar de una "Age of guilt", extendida entre 1.930 y 1.950, que marcó a una buena parte de los creadores de nuestro siglo (4).

Esto nos demuestra que el problema es internacional y que la guerra de España se convierte en uno de los puntos nodales del compromiso de la intelectualidad europea y americana de entre-guerras. Su visión, su particular punto de vista, ha quedado plasmado en la ingen<sup>te</sup> producción literaria producida por la guerra civil - española, que ha marcado profundamente la interpretación del conflicto. El intelectual se vuelve combativo, e incluso muchos de ellos vienen a luchar en los campos de España, haciendo bueno el dicho de Ludwig Renn de que - "El papel del escritor que combate por la libertad no es el de escribir historias sino el de hacer la historia" (5), esclarecido a la luz del siguiente dato: hay una obra literaria inglesa por cada tres combatientes de la misma nacionalidad (6).

Este testimonio extranjero resulta fundamental a la hora de comprender el clima de apasionamiento vivido en torno a la guerra civil, pero para nosotros resulta más vital conocer la respuesta del intelectual español ante una situación insólita (?). En primer lugar, - debemos destacar que la inmensa mayoría de los intelectuales españoles eran pro-republicanos: no olvidemos el

papel jugado por tres personalidades como Ortega, Marañón y Pérez de Ayala en el advenimiento del régimen. -- Precisamente su cambio de postura, por su significación, sus declaraciones posteriores y el intento de marcar las distancias en una imposible posición de neutralidad, les hicieron si cabe más polémicos aún; en el centro de un agrio intercambio de invectivas y reproches. Los tiempos no estaban para matizaciones.

Entendido, dentro de la sempiterna metáfora militar, como un frente más, varios van a ser los campos en que se va a destacar la intervención intelectual ante la guerra:

- 1.- La redacción de manifiestos y la intervención en mítines, actos de solidaridad y demás eventos multitudinarios, con una programación planeada por el gobierno, a través de los Ministerios de Instrucción Pública y Propaganda, con la colaboración de la Alianza de Intelectuales Antifascistas.
- 2.- La evacuación de Madrid, en Noviembre y Diciembre de 1.936, de un grupo selecto de científicos, artistas y escritores, y su reunión en la Casa de la Cultura valenciana, posteriormente origen de una de las más agrias polémicas desatadas durante la guerra.

3.- La organización y desarrollo, en Julio de 1.937, del II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas, en opinión de Manuel Aznar Soler el acto de propaganda más importante realizado en España durante la guerra (8).

4.- La intervención de los intelectuales, escritores y artistas, a través de sus organizaciones de agrupamiento o a título individual, en las distintas labores culturales y propagandísticas realizadas en esta época (9).

5.- La repercusión internacional, a través de las adhesiones de personalidades extranjeras de cierta relevancia intelectual, aunque, en definitiva, esto fue el fin de la organización del mencionado congreso.

Hay toda una tipología y metodología propias en la labor del intelectual como vocero y conciencia. En este caso, más que fruto de una labor de creación o reflexión, se trata de "elevar la voz", de hacer la protesta lo más ostentórea posible, en un "Crescendo" y, sobre todo, en un mantenimiento -aunque haya períodos más densos- que llegan a hacer obsesiva su aparición. Por otro lado, la importancia de cada uno de los personajes que signaba el documento era especialmente puesta

de manifiesto: como es lógico se buscaba la máxima relevancia del personaje, aunque a veces pareciese que importara más la cantidad que la calidad de los firmantes, sobre todo cuando el momento era especialmente difícil.

Huelga decir que el valor propagandístico de estos documentos era lo que primaba, pese a su repetición y el retractamiento posterior de algunos de los firmantes, le hiciera perder muchos enteros en cuanto a credibilidad y eficacia. Inevitablemente, los tópicos de la propaganda republicana son repetidos una y otra vez, impulsando una serie de conceptos básicos de los que ya hemos hablado en alguna ocasión: defensa de la cultura, antifascismo, unión de la suerte de la República y la destrucción del fascismo, con la salvación de la humanidad, etc. Como ha dicho M. Aznar Soler, "La defensa de la cultura implicaba la concepción de un nuevo humanismo, un humanismo revolucionario que veía en el socialismo la alternativa de futuro colectivo y en el fascismo la amenaza de destrucción" (10) La defensa de la Unión Soviética, como patria del socialismo y de la cultura, baluarte de la paz..., implícita o explícitamente mencionada en los manifiestos y, en algunas ocasiones, en México, el otro país que ayudaba a la República española, iba unida al ataque a las potencias fascistas, a las democráticas por la política de no-intervención, etc. No obstante, como ha apuntado J. Alvarez Lopera -- (11), será la destrucción del Patrimonio Histórico Artístico el "Leit-motiv" esencial de esta catarata de --

pronunciamentos más o menos sinceros, recabados en gran parte por la propia Alianza de Intelectuales que se fijaba así como uno de sus principales fines.

El problema principal consistía en el grado de sinceridad supuesto a la adhesión. Para unos, porque -- era una forma de salvoconducto en un ambiente hostil, -- las más de las veces con el fin de ganar tiempo que le permitiese poner tierra por medio y emigrar a lugares -- más seguros para su propia integridad de conciencia, -- cuando no física; para otros, dada su tibieza republicana, porque de esta manera se aseguraban la tranquilidad, lo que le da un tono especialmente patético, mostrado -- con claridad en la necesidad de profesiones de fé no -- exigidas a otros; finalmente, la vuelta tras el exilio de personajes que habían tenido una significación pro-republicana y sus esfuerzos por agradar a los nuevos -- amos de la situación comprometerán, en muchos casos, la auténtica finalidad de tantos y tantos de estos pronunciamientos (12). De todas maneras, no quedará acontecimiento importante (bombardeos, destrucciones de monumentos u obras de arte significadas, fusilamientos de intelectuales y hombres de la cultura, etc.) que no reciban su contestación por parte de los intelectuales que denuncian la agresión extranjera, el salvajismo fascista, la defensa de la civilización por parte de la República, etc., en apelaciones dirigidas a la opinión pública, a sus colegas y compañeros de todo el mundo, a los gobiernos extranjeros, a la humanidad....

Las más agrias polémicas van a establecerse con los desertores o traidores, más si a estos se les consideraban, si no de ideas revolucionarias, sí ligados al republicanismo conservador, sobre todo cuando el caso venga a incidir en personajes tan emblemáticos de la República como Ortega, Marañón, Pérez de Ayala o Unamuno. Los primeros por querer mantenerse neutrales en una postura difícil que les hace blanco de todo tipo de críticas, pero que de todas maneras indica una cierta honestidad de conciencia, mucho más difícil de mantener en circunstancias de la índole conocida; el pensador y escritor vasco por haberse decantado por los nacionalistas - lo que hizo concentrar sobre él el fuego graneado de todas las baterías ideológico-propagandísticas republicanas: el conocimiento del incidente del Paraninfo de la Universidad de Salamanca con Millán Astray, con ocasión de la celebración del 12 de Octubre, y su triste muerte acaecida el último día de 1.936, hizo cambiar de opinión a los publicistas republicanos que pasaron a ver en Unamuno un traidor a considerarlo una víctima de la "barbarie fascista" que se cebaba especialmente con los intelectuales. Con el tiempo, incluso volvió a publicarse en la zona gubernamental (15).

También las noticias sobre los fusilamientos, - entre los que se encuadraban buena cantidad de profesionales de la cultura y la enseñanza, fue utilizada con una fuerza inusitada. No vamos a recordar aquí, porque resultaría hasta tópico, la trágica desaparición de Federico García Lorca, pero sí la trascendencia de la

muerte de maestros, catedráticos, "mártires" de la religión de la cultura, que jugaban un papel semejante al arsenal ideológico propio al de los sacerdotes en el bando contrario: la muerte del hijo de "Clarín" y rector de la Universidad de Oviedo, Leopoldo Alas, tal vez fuese la más sonada. Por otra parte es significativo recordar el papel de la universidad de Oviedo como experiencia de difusión universitaria en la España de la República (14).

No se hizo esperar la proliferación de manifiestos, ya que el 31 de Julio se publicaba en Madrid el considerado como fundacional de la Alianza de Intelectuales Antifascistas. Redactado por José Bergamín, apareció firmado por la más de sesenta intelectuales y puede considerarse como el iniciador del manejo propagandístico de la publicación de los manifiestos (15). Otro, más tibio, como correspondía al carácter de la militancia de los adherentes, apareció aquel mismo día (16). Mientras, el 4 de Agosto la Alianza de Intelectuales para la Defensa de la Cultura y el Sindicato de Artistas, Pintores y Escultores de Cataluña salían en defensa de la cultura catalana, a lo que podemos añadir las declaraciones de Juan Ramón Jiménez en "El Mono Azul" o los artículos de Ramón Gaya y María Zambrano, buscando la superación del intelectual solitario y no comprometido que, en adelante, sólo podrían encontrar su libertad en el compromiso con el pueblo (17). Precisamente las páginas de la revista de la Alianza, "El Mono Azul", serán las que mayor cantidad de manifiestos expanda, -

ya que, a fin de cuentas, un denominado "Comité de Propaganda Exterior" de la Alianza estaba encargado de recabar las simpatías y la comprensión del extranjero para la causa republicana (18).

La Alianza va a inaugurar también el prototipo de acto multitudinario en el que intervienen intelectuales españoles y extranjeros, junto a representantes del gobierno, los partidos políticos y las organizaciones -- sindicales, las milicias o el ejército y de las distintas organizaciones intelectuales propagandísticas y culturales. Es lo que van a llamar mítines de la Alianza, repetidos luego por otros organismos. Veamos uno como el celebrado por FETE el 24 de Octubre de 1936 y en el que intervienen el Ministro de Instrucción Pública Jesús Hernández y Pascual Tomás por parte de la FETE. En ellos se van a verter invariablemente todos los tópicos y afirmaciones triunfalistas sobre la labor cultural desarrollada por la República. El mismo día la AIA celebraba otro acto con la intervención de José Bergamín, Rafael Dieste, María Teresa León, Ludwig Renn, Juan Chabás, -- Gustav Regler, Andrés Iduarte, Rafael Alberti, Louis -- Aragón, etc., coincidiendo con el ofrecimiento por parte del Secretariado Internacional de la Asociación Internacional de Escritores de una camioneta con equipo de propaganda, motivo de un roce entre Aragón y Regler (19).

La multiplicación de manifiestos, que llevará a la publicación de auténticas antologías tanto en España como en el extranjero (20) indica la creencia en su --

eficacia, aunque esta f6 pueda ir desapareciendo con el tiempo y con las manifestaciones de Ortega tan fuertemente rebatidas por Bergamín. Así se suceden las apalaciones a la intelectualidad mundial y al mismo tiempo las muestras de solidaridad del mundo con el pueblo español, algunas veces en forma colectiva y otras individual, sobre todo, cuando Premios Nobel como Thomas Mann, o Albert Einstein, se pronuncian al respecto (21). Vicente Salas Viu, por estas fechas, proclamará el compromiso ineludible del intelectual, enlazando con una postura que se convierte en la oficial de la España Republicana como la oímos en palabras de Jesús Hernández: "Un intelectual, para poder ser considerado legítimamente como tal ha de ser un hombre de ideas progresivas. La lucha por la civilización ha sido en todos los tiempos la lucha por el libre pensamiento de los hombres. Por eso todo intelectual honrado debe acabar con sus vacilaciones y dudas y situarse abierta y francamente al lado de las fuerzas del pueblo, junto a los hombres y las fuerzas que representan un punto más alto de la civilización de nuestro pueblo" (22).

En el mes de noviembre, con la llegada del Ejército de Africa a las puertas de Madrid, la situación se vuelve paroxística y el mitin celebrado en Valencia, en el teatro Olympia, bajo la presidencia del Ministro de Propaganda Carlos Esplá, tras la huida precipitada de Madrid en los azarosos días de primeros de noviembre, resulta muy significativo en lo que respecta

a la organización y desarrollo de estos actos. René - Clair, Juan Gil-Albert, Tristan Tzara, Manuel Altolaguirre, Ilya Ehrenburg y Angel Gao recitaron poemas, dieron muestras de su adhesión, destacando el discurso de éste último que se refirió a Unamuno calificándolo "como la conciencia errante de una vida que desaparece" y -- "que agoniza entre los escombros de la España de los -- clérigos, de las monjas, de las Iglesias que muere para siempre" (23). Bosch Gimpera, mientras tanto, hacía campaña con su prestigio personal, por las universidades inglesas (24).

Pero a finales del mes de Noviembre tiene lugar uno de los acontecimientos de mayor capacidad de choque: la evacuación de los intelectuales de Madrid a Valencia y la posterior creación de la Casa de la Cultura. No está claro de quién partió la idea, aunque Koltsov se la atribuya y dé las claves de sus razones últimas: la posibilidad de torcer la voluntad de algunos que probablemente no pudiesen resistir a las presiones o que (piensa el ladrón...!) serían compelidos a declararse partidarios de la causa nacionalista ante la eventual entrada en Madrid de las tropas franquistas: un hecho que en entonces nadie dudaba prácticamente (25). Organizado por la Alianza y llevado a efecto en sus detalles prácticos por el Quinto Regimiento, la operación indica a las claras la colusión que existía en aquel momento entre estos organismos y la confusión de objetivos, y sobre todo de capitalización de actos propagandísticos como és-

te, entre <sup>el</sup> Ministerio y la organización de los intelectuales. Varios testigos presenciales (Moreno Villa, Victorio Macho) (26) han narrado desde diferentes puntos de vista, y con la frecuente confusión de fechas que se da en estos casos en los que intervienen la memoria personal, las distintas expediciones, así como los agasajos - en la sede del Quinto Regimiento como homenaje a estos prohombres que abandonaban Madrid bajo el manto protector de la República -aunque más concretamente bajo las del Partido Comunista-, mientras que el enemigo nacionalista fusilaba a los artistas y estudiosos que caían en su territorio. Dos expediciones, una que salió el 24 de noviembre y otra el 1 de diciembre partieron de Madrid con los dos grupos en que se dividió la evacuación (27). Con motivo de la despedida, los evacuados firmaron sendas declaraciones, en la primera de las cuales se decía:

"Jamás nosotros, académicos y catedráticos, poetas e investigadores con títulos de universidades españolas y extranjeras, nos hemos sentido tan profundamente arraigados a la tierra de nuestra patria; jamás nos hemos sentido tan españoles como en el momento en que los madrileños que defienden la libertad de España nos han obligado a salir de Madrid para que nuestra labor de investigación no se detenga, para librarnos en nuestro trabajo de los bombardeos que sufre la población civil de la capital de España; jamás nos hemos sentido tan españoles como cuando hemos visto que, para librar nuestro

Tesoro Artístico y científico, los milicianos que exponen la vida por el bien de España se preocupan de salvar los libros de nuestras bibliotecas, los materiales de nuestros laboratorios, de las bombas incendiarias -- que lanzan los aviones extranjeros sobre nuestros edificios de cultura.

Queremos expresar esta satisfacción, que nos -- honra como hombres, como científicos y como españoles -- ante el mundo entero, ante toda la humanidad civilizada" (28).

También se destacaba la similitud entre la defensa de la capital y la posibilidad de poder seguir desarrollando la labor fuera de los peligros bélicos, recalcando el que no se había tenido en cuenta su "condición política e ideológica" (29). De esta última consideración vendrá la mayor parte de los problemas posteriores. Respecto a la posibilidad de seguir trabajando fuera de sus lugares de trabajo habitual algunos que -- eran científicos experimentales, con necesidad de laboratorios, etc., huelga decir que no era más que pura retórica.

Como no podía ser menos, los anarquistas se -- convierten en la voz disonante que exigía de los intelectuales estar al lado del pueblo en los momentos difíciles que Madrid vivía (30). Algo conocemos de la opinión que el intelectual como casta le merecía a los anarquistas y publicistas de su inspiración. En definitiva

la descalificación del intelectual, es una argumentación básicamente antimarxista, es la que llevaba a Joaquín Peirats -continuando en esto el espontaneismo libertario- a reclamar la posibilidad de la revolución sin ningún tipo de mediación por parte de elementos extraños a la clase trabajadora. Exponente de una interpretación muy radical del pensamiento anarquista, Peirats llega incluso a descalificar a sus correligionarios que habían intervenido en lo político, y dentro de un extremismo verbal bastante confuso se acerca, peligrosamente, a argumentos usados por el enemigo franquista para desacreditar el papel del intelectual en la lucha de clases y en la guerra:

"Formaban en el comunismo toda una pléyade de intelectualoides fracasados tipo Balbontín, tabarras de redacciones, autores inéditos, jefecillos sin notoriedad que, a falta de éxitos públicos se aferraban como lapso al chupete de Moscú" (31).

"La revolución ha sido malograda por las gansadas de los intelectuales. Ellos han sido, desde los primeros momentos, enemigos declarados del pueblo revolucionario (...) Esta expectación de los verdaderos revolucionarios ante los oráculos volantes y el papanatismo ante el empaque de la burocracia ciudadana, han constituido los pequeños grandes defectos o imperfecciones -- achacables a los no políticos ni intelectuales" (32).

Esta requisitoria antiintelectual, extendida a la pequeña burguesía como vivero y sostén de la intelectualidad, incapaz de comprender la problemática de la clase trabajadora al estar alejada de la producción, -- contrasta enormemente con la opinión oficial comunista llena de alabanzas a éste colectivo social, expuesta -- por Fernando Claudín y Jesús Hernández en sendas conferencias pronunciadas en Enero y Marzo de 1.937 respectivamente. La disertación del dirigente de la JSU tiene menos importancia que la del Ministro de Instrucción -- Pública y se limitaba a hacer un "sui generis" recorrido por la historia de España haciendo hincapié en que las clases dominantes no estaban interesadas en el desarrollo de la cultura; reconocía la labor de la Institución Libre de Enseñanza y algunos intelectuales burgueses, se reclamaba heredero de la tradición cultural española y, aduciendo incluso testimonios fascistas como el de García Sanchis, establecía el carácter inevitablemente izquierdista de la intelectualidad española, a la que le concede un papel importante en la organización y desarrollo del momento, frente a las acusaciones de emboscados lanzadas más o menos solapadamente desde algunos sectores republicanos. Es significativo destacar que se llega a dar datos falsos, consciente o inconscientemente como el de que Menéndez Pidal firmó el manifiesto anteriormente reseñado con motivo de la evacuación de los intelectuales y la especialización necesaria para cumplimentar unos trabajos en la retaguardia -- tan necesarios como la lucha en el frente (33). Precisa

07151

mente, el carácter progresista "per se" del intelectual era reconocido por Jesús Hernández, como tuvimos ocasión de ver, en un discurso, calificado de ramplón por J. Alvarez y en el que nuevamente se recurre a la repetición de los inevitables tópicos de la propaganda gubernamental (34). Dirigido a "Los que miran con inquietud el porvenir", la alocución intenta demostrar el papel de las fuerzas de la barbarie y la reacción en la guerra actual, nuestra guerra de la independencia como todas las que había sufrido España, frente a un pueblo, heredero de la tradición cultural que lucha por la libertad de los pueblos contra "el fascismo, enemigos del espíritu" que asesina a Sirval y Lorca, llegando a la contraposición entre "su conducta y la nuestra". La falsa libertad del intelectual de antes, explotado y con la misma falta de libertad que el obrero, iba a ser superado con el ejemplo de la Unión Soviética en una lucha por la cultura orientada no a bajar el arte y el saber al nivel del pueblo, sino, por el contrario, elevar al pueblo hasta las cumbres del arte y el saber. De todo ello se deducía que "En esta hora histórica, intelectuales, vuestro campo de acción es infinito. No hay duda posible. Todo intelectual, hombre de ciencia, sabio, artista, tienen su puesto junto a los defensores de la República democrática, junto al pueblo antifascista, junto a los que luchamos por la paz y por la democracia, junto a los que luchamos por la cultura, el progreso y la civilización, frente a la barbarie, la miseria y la esclavitud fascista" (35).

Volviendo a los intelectuales evacuados, en Valencia se formó la Casa de la Cultura, institución que con sus más y sus menos y algunos conflictos de consideración, realizó una cierta actividad intelectual entre la que se cuenta la edición de la revista "Madrid". Robert Marrast se ha ocupado en extenso de ello y nos recuerda los ciclos de conferencias, la exposición del busto de "Pasionaria" de Victorio Macho, las relaciones con la Universidad de Valencia, etc. Sin embargo, tras los acontecimientos de mayo y junio de 1.937, sobrevino la disolución de la Casa de la Cultura a mediados de julio de dicho año, provocando la aguda crítica de Lucía Sánchez Saornil en el diario anarcosindicalista valenciano --- "Fragua Social" y sobre todo la carta del Dr. Lafora, --- contestada por la Alianza, Antonio Machado y el propio Ministerio frente a las afirmaciones del primero que ponían en duda la supuesta asepsia del Ministerio con respecto a los intelectuales, tildando de sectario al subsecretario Rocas. Lo cierto es que, pese a que algunos como Victorio Macho apuntaron después que allí se pretendía crear un falso parnaso, con posterioridad, el argumento supremo sería el que era necesario superar una fase ya cumplida de la Casa de la Cultura para darle --- una estructura más acorde con sus fines de refugio de --- investigación y creación en los aciagos días que pasaban (36).

El segundo periodo, según Emilio Nadal, buscó --- suplir en Valencia lo que era el Ateneo de Madrid y con

vertirse en lugar plácido para poetas, artistas e investigadores del Centro de Estudios Históricos. Continúo el proyecto de la reedición populariza de clásicos españoles y se ocupó, en relación con el Consejo Central de Archivos, Bibliotecas y Tesoro Artístico, de la formación del Archivo de Guerra. A finales de 1.937 se trasladó, junto al gobierno, a Barcelona (37).

En Diciembre de 1.936, la presencia de Erwin Piscator en Barcelona como invitado de la Generalidad se convierte en un auténtico acontecimiento, dada la fama, ya comentada en su momento, del célebre director teatral en España. Buscando un teatro revolucionario adecuado a la guerra, la decepción fue bastante grande (38). López Mezquita hace votos de izquierdismo asegurando que no tuvo contacto con la aristocracia y que las damas de la monarquía no sintieron afecto por él como pintor de retrato; se evoca a Emilia Barral recientemente fallecido, y se resalta la formación de un batallón, el Félix Bárcena, formado por profesionales de la enseñanza (39).

Por otro lado, declaraciones de personajes como los hermanos Quintero, se van a unir a la solidaridad de los intelectuales franceses y chilenos, criticando la política de no intervención y las manifestaciones de los artistas de Hollywood, muy destacadas por la prensa republicana española en razón de su impacto popular. La militancia de Hollywood en favor de la República no fue

ajena a la posterior represión maccarthiana (40).

La muestra de que la tipología, ceremonial y rito de los actos multitudinario se repite en todos lados la da el Acto pro-solidaridad cultural antifascista celebrado en el Casal del Metge el 26 de Abril de 1.937. Intervinieron en él: Angel Gaos, Carlos Salvador, José Puche y José María Ots, por Valencia; Rafael Dieste y Antonio Porras por "Castilla" y Pablo Galcells, Carmen Juliá y Pous y Pagés, cerrando el acto Jaime Serra Hunter, que presidía, anunciando la celebración de otros actos para conseguir la formación de un "Frente único de obreros e intelectuales" (41). Se producía también la recuperación al más alto nivel de la figura y la obra de Unamuno, en cierto modo purificado por su triste muerte y el conocimiento del suceso de Salamanca: -- "Moral de mártir, de apóstol, que muchas veces, por su fatal espectacularidad, se diría propia de fariseos y pícaros. Sólo la muerte puede autentificarla de un modo irrefragable. Muchos han sido los momentos en que parecía inevitable perder la fe en la fe de Unamuno, por -- mucho que sus predicaciones nos sobrecogieran; muchas veces le hubieramos creído más soñador de virtudes que virtuoso. Pero el destino quiso que nuestro poeta desempeñara las escenas finales de su papel en el más sórdido escenario de esta guerra pluscuamcivil en que se debate España, le ha hecho alternar con los más grotescos personajes, y nos lo ha salvado. Unamuno mismo ha referido, tomándolo del P. Rivadeneyra, cómo al arbitrio de una -

caballería debimos la fundación de la Compañía de Jesús. Pues algo análogo en aquella operación de la inescrutable providencia descubrimos en la salvadora agonía de Unamuno. A riesgo de perderle, el destino propicio, valiéndose de Millan Astray, nos ha devuelto a nuestro gran poeta devolviéndole la lucidez de sus mejores días. ¡Qué sentido cobran, o recobran, los ensayos famosos Sobre la crisis del patriotismo, leídos ahora, después de divulgado el tragicómico incidente del Paraninfo de Salamanca! ¡Y cómo se advierte el valor sentimental que para D. Miguel tuvieron siempre las palabras de Sancho de Azpeitia a D. Quijote, lema de uno de esos ensayos: "¿Yo no caballero?". Ante el miserable farsante del Tercio, el orgulloso campesino vasco y el viejo liberal bilbaino que siempre alentaron en Unamuno hubieron de alzarse aunque sólo fuera para sucumbir en el acto. Todo su ser moral coincidía por última vez, la definitiva, con el imperativo ético de siempre. Al recobrarle a sí mismo, Unamuno entra en la espantosa agonía que nos han descrito algunos cronistas amigos que en Salamanca le visitaron. Agonía <sup>que</sup> todos sus escritos anteriores permiten imaginar en los más mínimos detalles, en las últimas convulsiones, en las postreras angustias. Pero eludimos deliberadamente revivirlos, porque se confundiría con nuestros propios dolores" (42).

El magisterio de las grandes figuras iba sufriendo altibajos, así mientras era conocida la defección de Merañón, duramente contestada en un episodio más de esta

guerra de los manifiestos (43), las declaraciones y las soflamas, ante las que cabría preguntarse por el auténtico sentido de la intelectualidad ante circunstancias como las que les tocaba vivir, eran proclives a respuestas de tipo mesianico con las más variadas efusiones líricas tal como había hecho Felix Martí Ibañez: "Para crear la nueva Era todos hacemos falta. La Revolución alumbrará una nueva generación de artistas, de intelectuales, de científicos, que unirán la ciencia y la conciencia (...). Convergiendo la fuerza creadora del proletariado manual y la luz del pensamiento de los obreros del espíritu — forjaremos una civilización nueva que será potencia y claridad. Bronce y luz. Vuestro papel es la guerra a muerte a las ideas siniestras que han movido las manos que hoy intentaron apuñalar al proletariado. Combatid — en el poema, en el libro, en la prensa, en la tribuna, los viejos tópicos que bajo su sonora voltura idealista ocultan un vientre repleto de venenosos conceptos — (....).

Ha pasado la hora de los malabarismos intelectuales. ¡No queremos científicos ni artistas con el corazón helado en las alturas de su aislamiento! ¡Buscamos hombres! ¡Hombres para los cuales la inteligencia sea un arma de lucha y un cincel creador de la nueva mentalidad que imperará en adelante!" ... (44). Además, también se podía tocar a rebato convocando a los muertos. Más que una consciente defensa de ideales, el parecido con un aquelarre o una fiesta trágica iba acentuándose por momentos (45).

Es lo que ocurre entre el 4 y el 12 de julio en Valencia, Madrid y Barcelona con la celebración del II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas, al que poco después va a seguir, como vimos, la disolución de la Casa de la Cultura y una Semana de Méjico, continuación en cierto sentido, <sup>por parte de</sup> los representantes de aquel país en el Congreso Internacional. Manuel Aznar Soler y Luis Mario Schneider han estudiado exhaustivamente, incluso con la publicación de los textos de las intervenciones-recogidas tras un amplio rastreo hemerográfico-en el lugar de unas actas que no existieron nunca, dándole razón al presidente de la República -uno de sus más duros críticos- que tras quejarse del "dineral" que aquello le costaba al Estado, decía que el primer día de sesión allí no había ni papel, ni máquinas de escribir, ni taquígrafos, ni nada (46). Durante los días que duró, aquello fue un escaparate de la intelectualidad progresista mundial en trance de comprometerse con el destino de la República española. Antes de estallar la rebelión militar, en junio de 1.936, el pleno de la Asociación Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura había aprobado la proposición, hecha un año antes, de celebrar en España, concretamente en Madrid, el Congreso. Como continuación de la política de asociaciones de escritores y artistas propuestos, a inspiración de los organismos soviéticos, tenía más interés que nunca, el que el Congreso se celebrase en España. Interés que fue acogido por la República Española, que cargó con todos los gastos, caciques Negrín y su Ministro de Instrucción Pública, Hernández, de la importancia como caja de

resonancia que tendría de cara al mundo (47). Gil-Albert, por su lado, ha narrado las circunstancias que condujeron a su designación, junto a Prados y Serrano Plaja, - en la Secretaría del Congreso, sobre todo en una línea muy comunista, por el interés de presentar compañeros de viaje entre los máximos responsables. Vemos así como el equipo de "Hora de España" - también ligados algunos de ellos a "Nueva Cultura" y "El Mono Azul" es decir, a la Alianza- llevaron sobre sus hombros el carácter ejecutivo de la reunión (48). Su importancia estriba -y de eso eran conscientes casi todos- en el lugar y en el momento en que se desarrolla la convocatoria, mucho más que en la valía o relieve de las personalidades asistentes (49). Algunos, como Bertolt Brecht, Aragón o Neruda, sólo -- asistieron a las sesiones de París, pero, de todas maneras, la presencia de Andersen Nexø, Koltsov, Julien Benda, Malcolm Cowley, Anna Seghers, Raúl González Tuñón, Mancisidor, Ralph Bates, Stephen Spender, Jef Last, Nicolás Guillén, César Vallejo, Malraux, Ehrenburg, André Chamson... entre los extranjeros.... y Bergamín, -- Corpus Barga, Machado, Ramón J. Sender o los firmantes de la Ponencia colectiva, junto a políticos como Negrín, Companys, Fernando de los Ríos, Alvarez del Vayo y -- Diego Martínez Barrio marcan el tono del Congreso (50).

No vamos a entrar aquí en una descripción por--  
menorizada de su desarrollo cosa ya hecha por otros --  
autores, entre ellos los citados Schneider y Aznar, pe-  
ro sí destacaremos el bajo nivel de las intervenciones  
y el carácter de visita turística que tanto molestó a

participantes y espectadores del nada edificante espectáculo. Algunas de las ponencias leídas son interesantes en cuanto a la definición del papel del intelectual en la sociedad, otras, como lo que se refiere el debate del compromiso estético y el político, pero por lo general se vuelve a repetir una y otra vez conceptos sobre la defensa de la cultura, la lucha heroica del pueblo español, la presencia de la Unión Soviética, poco menos que como guía espiritual del mundo, al frente de la cual está el gran jefe y camarada Stalin y cosas por el estilo. Las distintas visitas a los frentes de guerra llevaron a sentir la guerra ante sus propios ojos, aunque algunos de los asistentes se queja del celo de funcionarios y organizadores españoles por ocultárselo. (51). Además, episodios como el de Minglanilla, dejan un regusto a un acto preparado que nos haría recordar las ocultaciones de la realidad a Catalina la Grande de Rusia por parte del príncipe Potemkin. Como ya apuntó Corpus Varga, la celebración del Congreso en Madrid "sólo podía ser un acto de guerra" (52), y eso que, sobre el papel, el desarrollo del Congreso tenía que haber tocado temas importantes como El papel del escritor en la sociedad; Dignidad del pensamiento; El individuo; Nación y cultura; Humanismo; Los problemas de la cultura española; Herencia cultural; La creación literaria; Refuerzo de los lazos culturales; Ayuda a los escritores españoles republicanos. (53). Como dice Aznar Soler, "Esta condición 'sacrificial' de la problemática estética determina la falta de profundización de los ejes temáticos planteados a la reflexión colectiva del II Congreso. La inda

gación de formas concretas de ayuda a la España Repu--- blicana, las condenas de las actitudes de la no inter--- vención de las democracias europeas, la afirmación anti fascista unitaria, son constantes del Congreso. El re--- planteamiento de la propia función de la literatura, del compromiso del escritor, del poder real de la palabra - como atributo específico de la inteligencia, son interro--- gantes planteados a la consideración colectiva del mis--- mo" (54).

La mala conciencia colectiva del intelectual an--- tifascista europeo, la distinta vía de lucha que hubie--- se escogido, pesaban sobre cada una de las propias re--- flexiones. Lo normal es que franceses, pero sobre todo anglosajones, se lamentasen de la política de no inter--- vención de sus respectivos gobiernos atacándola con cla--- ridad, mientras que exiliados de las dictadura nazi-fas--- cista alemana e italiana estaban allí para trasladar al frente de lucha donde estuviese el enemigo, ya que ha--- bían perdido el primer asalto en el combate. Por otro - lado, la postura de combatientes como Last o Renn, no - podía ser la de intelectuales puros más o menos abierta--- mente comprometidos y muy utilizados en función de su - propio prestigio (55). Incluso, el que Julien Benda, autor de La trahison des clercs, especie de libro de cabecera de los intelectuales europeos de la época, estuviese -- aquí defendiendo el compromiso y el descenso del inte--- lectual a la lucha diaria, a veces con las armas, es de lo más significativo (56). Por eso, las concepciones de los que entendían que era el momento de abandonar la - pluma para coger las armas contrastaba fuertemente con

los definidores del nuevo discurso de las armas y las letras: los que estaban en la creencia de que el arte y la literatura eran también un arma de combate. Por citar a Koltsov o Piscator no haremos más que dar un pequeño botón de muestra de lo que era una opinión extendísimas. Se pensaba que la inteligencia tenía que articularse con la acción para resaltar la lucha por la dignidad humana y la defensa de la cultura en la búsqueda de un nuevo humanismo (57).

Un colectivo importante fue el de escritores hispanoamericanos, coincidentes casi siempre en la importancia que tendría para su continente la victoria de la causa republicana: de todas maneras, desde el punto de vista cultural, la derrota también fue importante -- para ellos por medio de la aportación de los exiliados. Había también entre ellos discursos antirracistas y una cierta unanimidad en el tema de la herencia cultural común. También la cultura de las nacionalidades históricas fue defendida por parte de los representantes valencianos, gallegos y catalanes (58).

Aparte, dejamos, la discusión sobre la estética de masas, el realismo socialista y el arte político y comprometido que alcanzó algunos timbres de interés entre los que es de destacar la lúcida disertación de Machado sobre la cultura popular y la popularidad cultural, ya notada por Azaña, y el frente de resistencia e independencia estética frente al realismo socialista -- defendido por Koltsov y Tolstoi y relativizado por --

Vaillant-Couturier en París (59).

Con algunas consideraciones estéticas ("Gide venía a defender la libertad de creación y el rechazo de dogmas ortodoxos") pero sobre todo de orden ético, el incidente Gide envenenó las sesiones del Congreso hasta extremos insospechados (60). Su posición de santón de la literatura francesa contemporánea lo situaban en una situación privilegiada, dado su compromiso -que nunca fue estrictamente político sino de orden moral- para convertirse en "el niño mimado" de los comunistas. Por eso se le perdonaban la exposición libre y sin coherciones de su punto de vista que chocaba peligrosamente con los dogmas estéticos del realismo socialista. Pero en el Congreso de 1.935 su intervención fue jaleada por todos, los primeros los comunistas, desarrollando el concepto de Defensa de la Cultura que tanta repercusión iba a tener en España, a la par que sus concepciones sobre la popularidad de la cultura y la creación artística se iban a ver reflejadas -o al menos compartidas- por el Machado de "Juan de Mairena". En aquellos momentos, la difusión del escrito en España condujo a una polémica entre Bergamín y Serrano Plaja, establecida en las páginas de "Cruz y Raya" y "Leviatán" (61). Dos años después, Bergamín se convertía en el más duro detractor del escritor francés, junto a Aragón y Koltsov, mas explicable en estos dos últimos dada su militancia comunista. El conflicto venía de la publicación por parte del escritor francés de sus impresiones de un viaje a la Unión Soviética donde había sido huésped del Gobierno

soviético, criticando algunos aspectos del sistema comunista. Vetado en el Congreso, no pudo defenderse, pero de todas maneras -y hay que hacer honor a la verdad- la defensa corrió a cargo de Malraux y algunos intelectuales españoles que impidieron una condena en firme al final (62). Entre la intelectualidad joven española había llegado a calar la actitud de un hombre que paradójicamente concluía aquel libro, devenido manzana de la discordia de la siguiente manera: "L'aide que l'URSS vient d'apporter à l'Espagne nous montre de quels heureux -- rétablissements elle demeure capable. L'URSS n'a pas -- fini de nous instruire et de nous étonner" (63).

Tras la clausura del Congreso, algunas delegaciones mantuvieron su presencia, entre ellas la delegación mexicana (64). El telegrama de apoyo a Negrín por su discurso ante la Sociedad de Naciones (65) se une a las declaraciones, tomas de postura e interrogaciones sobre el papel del intelectual por parte de Thomas Mann, Juan Ramón Jiménez y Carl Einstein: Este último decía - en el "Casal de la Cultura" barcelonés en el curso de una conferencia: "Nuestra época está caracterizada por la violencia de la realidad. El proletariado vive de acuerdo con esa realidad, verdaderamente trágica, de su época; el intelectual se aparta de ella para vivir, absurdamente, entrelazando sus sueños. La posición idealista de los que en pintura o literatura se llaman modernos creyéndose revolucionarios, está desplazada por -- cuanto se halla en contraposición con el esfuerzo colec

tivo y expresión de un romántico individualismo. El orador cree en la función social del intelectual, al expresar la realidad colectiva. Pues no podemos engañarnos: la realidad está caracterizada por las masas. ¿Es que los intelectuales pretenden formar un grupo de privilegiados?. El arte imaginativo, romántico -dice- es un modo de feudalismo que tiende a prolongar la existencia de una corriente reaccionaria en cuanto individualista" (66).

Otro de los santones culturales españoles entra en escena, Ramón Menéndez Pidal, que por pronunciar una conferencia sobre "La idea imperial de Carlos V" en la casa italiana de Nueva York -de la que se hace eco Azaña- va a ver dirigida a su persona una carta abierta de Juan José Domenchina en la que se llega al insulto personal en un retrospectivo ajuste de cuentas (67). Por otro lado, el telegrama de Picasso como Director del Museo del Prado al Congreso de Artistas Americanos reunido en Nueva York, reactualiza el viejo tono de los manifiestos que tomaban como supremo argumento la defensa del patrimonio artístico (68), mientras los intelectuales catalanes se declaraban desde las páginas de "Meridià" (69) y, de nuevo a instancias del Ministerio de Instrucción Pública, se presentaba el manifiesto tal vez más ampliamente suscrito de toda la guerra: El que mostraba el apoyo a Negrín tras el discurso del 26 de Febrero de 1.938, con una reiteración pública de adhesión al gobierno, un llamado a los intelectuales de la zona contraria y a los de todo el mundo y una nueva incitación

a seguir trabajando y luchando en pro de la victoria -- definitiva (70).

Para terminar esta breve muestra de lo que supuso la movilización de escritores, artistas, hombres de ciencia, profesores, etc., al lado del gobierno republicano, hay que recordar en un extremo y otro del arco -- cronológico las muertes de Lorca y Machado, la primera por su valor de símbolo y la utilización desconsiderada hecha de ella, la segunda porque significaba de hecho -- el fin del hombre que tal vez más que ningún otro sintetiza tres años de vida intelectual (71). Mientras Benavente, que tuvo que pagar sus culpas escribiendo alguno de los artículos más claramente pro-franquistas tras la guerra (72), seguía recibiendo homenajes, entre tanto los "desertores" como Pérez de Ayala o Marañón seguían aumentando, una y otra vez, ataques y desmentidos (73). Valgan las palabras de Max Aub para comprender la extensión de lo que fue un auténtico frente de combate y toda una internacional defendiendo a la España Republicana, pese a que su efectividad empezaba a ser puesta en duda en pleno suelo español:

"Ninguna guerra ha visto agruparse alrededor del ofendido un número semejante de escritores de todos los países como esta nuestra de hoy. El fenómeno es nuevo en lo que tiene de voluntario. 'Grosso modo' hasta hace unos años el escritor, y no los vocingleros farsantes de unas ajadas glorias con presunciones de medio escuderos, el escritor ha sido pacifista, enemigo de los armamentos,

0-166

ya que no de las armas, adalid de la paz y de una posible felicidad humana; y es de suponer que lo sigue siendo, pero las realizaciones de los fascistas le llevan a aceptar la lucha en un terreno que él no ha escogido". - (74).

#### NOTAS

- 1.- J. BECARUD y E. LOPEZ-CAMPILLO, Los intelectuales españoles durante la II República, Madrid, Siglo XXI, 1978.
- 2.- M. TUÑON DE LARA, "Los intelectuales, de 1926 a 1936", en Estudios de Historia Contemporánea, Barcelona, Hogar del Libro, 1982, 3ª ed., p. 206. Del mismo autor, Medio siglo de cultura española, 1885-1936, Madrid, Tecnos, 1973, 3ª ed., en particular los capítulos XII y XIV.
- 3.- Antonio GRAMSCI, Cultura y literatura, Barcelona, Península, 1.972, p. 137.
- 4.- The Intellectual Hero. Studies in the French Novel, 1.880-1.955. Nueva York, Lippincott Co., 1.961 (Citado por Francisco CAUDET, Introducción a André GIDE Defensa de la cultura, Madrid, Ediciones de la Torre, 1.981, p. 20). Los libros de Helga GALLAS, Teoría marxista de la literatura, Buenos Aires, Siglo XXI, 1.973 y Michel RAGON, Histoire de la littérature prolétarienne en France, París, Albin Michel, 1.974, son muy útiles para conocer el desarrollo de compromiso en la literatura alemana y francesa.
- 5.- Luis Mario SCHNEIDER, Inteligencia y guerra civil en España.- II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas (1937), Barcelona, Laia, 1978, p. 229.
- 6.- Murray A. SPERRER, "Los escritores ingleses", en Los escritores y la guerra, op. cit., p. 47. Constancia de la Mora llamó "turistas de guerra" a los intelectuales, escritores y artistas que venían en busca de sensaciones para inspirarse según la moda (Basilio Martín PATINO, "Las filmaciones de la guerra de España", en La Guerra Civil, op. cit., p. 28).

- 7.- La repercusión en los círculos intelectuales extranjeros fue enorme y existe una amplia relación de estudios entre los que pueden verse: Aldo GAROSCI, Gli intellettuali e la Guerra di Spagna, Milán, Einaudi, 1.959, D.C. CATTELL, Communism and the Spanish Civil War, Berkeley, 1.955; Allen GUTTMAN, The wound in the Heart: America and the Spanish Civil War, Nueva York, 1.967, Stanley WEINTRAUB, The Last Great Cause: The intellectuals and the Spanish Civil War, Londres, 1.968; David CAUTÉ, Le communisme et les intellectuels français, 1.914-1.966, París, Gallimard, 1.967, y un largo etcétera.
- 8.- Pensamiento literario y compromiso antifascista de la inteligencia española republicana.- II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas (1937), Barcelona, Laia, 1978, p.148.
- 9.- Este tema lo trataremos en otro momento.
- 10.- Op. cit., p. 113.
- 11.- Op. cit., pp. 110-113.
- 12.- Los casos de Ortega y Marañón que -sobre todo el primero- ya tuvimos ocasión de mencionar, son los más significativos. Benavente parece que con su adhesión compró la tranquilidad. También Solana y Victorio Macho entran dentro de los ejemplos de mayor ambigüedad.
- 13.- Al principio de la guerra los ataques desahorados - contra Unamuno abundan, principalmente, en los órga

nos de prensa orientados por los intelectuales comunistas: Ilya EHRENBURG, Carta a Don Miguel de Unamuno, "El Mono Azul", nº 4, Madrid, 17 Septiembre - 1.936; Jean CASSOU, Carta abierta a Miguel Unamuno, "Altavoz del Frente", nº 2, Madrid, 24 Octubre --- 1.936; J.J. DOMENCHINA, Miguel de Unamuno, "El Pueblo", Valencia, 9 Enero 1.937 marca un punto de inflexión tras el conocimiento del acto del Parainfo salmantino y el violento choque con el general Millán Astray. J.F. MONTESINOS, Muerte y vida de Unamuno, "Hora de España" (Valencia), nº 4 (Abril 1.937) pp. 251-261 es ya una abierta reivindicación que será constante como muestran CORDOVA ITURBURU (España, el pueblo y los intelectuales argentinos "El Mono Azul", nº 16, Madrid, 1 de Mayo de 1.937) y José BERGAMIN (Un silencio de vida, "El Mono Azul", nº 45, mayo 1.938. Vid. Miguel de UNAMUNO, Algunas poesías inéditas. Nota de José María QUIROGA PLA, - "Hora de España" (Barcelona), nº 15 (Marzo 1.938), pp. 409-423; Julián MARIAS, La significación de Unamuno, "Blanco y Negro", núms. 18 y 19 (2ª época) Madrid, Enero, 1.939. El episodio del parainfo de Salamanca en: Emilio SALCEDO, Vida de don Miguel, - Salamanca, Anaya, 1.964, pp. 414-416.

- 14.- Vid., por ejemplo: José Antonio RALBONTIN, El lema del fascismo: ¡Muera la inteligencia!, "Estampa", Madrid, nº 472, 6 Febrero 1.937, y Angel OSSORIO, Después del vil asesinato de Leopoldo Alas. Los intelectuales españoles protestan por este crimen y

denuncian la calidad moral de los que luchan contra la inteligencia y la cultura, "Ahora", 26 Febrero 1.937 (Reprod. por F. DIAZ-PLAJA, op. cit. pp. 498-499), pero lo normal es que tanto los manifiestos como los artículos dedicados al tema de los intelectuales, inicien o hagan alguna referencia a la muerte trágica de algunos intelectuales y artistas en el bando franquista: sin duda era una inmejorable baza propagandística. Vid., Hem DAY, El odio - del fascismo a la inteligencia, "Tiempos Nuevos", Barcelona, 1 Marzo, 1.937.

- 15.- Esta firmado, entre otros, por Emiliano Barral, Luis Quintanilla, Ramón Gómez de la Serna, Angel Ferrant, Manuel Sánchez Arcas, Vicente Salas Viu, Luis Laca sa, Ramón Sender, Luis Buñuel, Timoteo Pérez Rubio, Rosa Chacel, Antonio Rodríguez Luna, Manuel Angeles Ortiz, Miguel Prieto, Santiago Ontañón, Xavier Abril, Wenceslao Roces, María Zambrano, José Fernández Montesinos, Rodolfo Halffter, Gustavo Durán, Antonio Sánchez Barbudo, Arturo Serrano Plaja, José Bergamín, Ricardo Raza, etc., contando con más posibles adhesiones ("El Sol", Madrid, 31 de Julio - 1.936, "Ahora", 1 Agosto 1.936). También recogido en La voz de la inteligencia y la lucha del pueblo español, Prólogo de Charles PI I SUNYER, París, - Association Hispanophile de France, 1.937 y por - Manuel AZNAR SOLER, op. cit., pp. 163-165.

- 16.- "Los firmantes declaramos que, ante la contienda - que se está ventilando en España, estamos al lado del Gobierno de la República y del pueblo, que con heroísmo ejemplar lucha por las libertades". Ramón Menéndez Pidal, Antonio Machado, Gregorio Marañón, Teófilo Hernando, R. Pérez de Ayala, Juan Ramón Jiménez, Gustavo Pittaluga, Juan de la Encina, González B. Lafora, Pío del Río Horteiga, Antonio Marichalar y Ortega y Gasset ("ABC", Madrid, 31 julio -- 1.936. También en "Claridad" del mismo día). Ray -- una réplica nacionalista: "Juan de CASTILLA, Los intelectuales españoles ante la revolución y la guerra. Buenos Aires, Edit. Difusión, 1.937.
- 17.- El manifiesto de la A.I.D.C. y el Sindicato de Artistas, Pintores y Escultores de Cataluña estaba firmado, entre otros, por Jaime Serra Hunter, José Luis Sert y Manuel Angeles Ortiz por la Alianza, y José Granyer, F. Domingo, José Gausachs, Julián Casado, Martín Eclairadó, Juan Commleran, Alberto Junyent, M. Durbán, José Viladomat, Ramón Calsina, Ernesto Santasusagna, Pedro Creixams, Feliú Elías, Enrique Climent, Miguel Parede, Camps Ribera, Apelles Fenosa, Emilio Bosch Roger, etc. por el Segundo. ("La Vanguardia", 4 Agosto, 1.936). Un Manifest als intel.lectuals, artistes, escriptors, tècnics. A tots els amics de la cultura. "El Mono Azul", nº 6, Madrid, 1 Octubre 1.936; aparece firmado por Federico García Lorca! Declaraciones del gran Juan Ra-

món Jiménez, "El Mono Azul", nº 1, Madrid, 27 de -  
Agosto de 1.936: la figura de Juan Ramón, aunque -  
no destacó por el grado de su compromiso político  
activo, fue también utilizada: Dos grandes escritores  
frente al fascismo, "Hora de España" (Valencia),  
nº 9 (Septiembre 1.937), pp. 347-354; Ramón GAYA,  
Hoy, España, "El Mono Azul", nº 1, Madrid, 27 Agos-  
to 1.936; María ZAMBRANO, La libertad del intelect-  
tual, "El Mono Azul", nº 3, Madrid, 10 Septiembre  
1.937. Esta autora definirá más sopesadamente el -  
problema de la intervención del intelectual en --  
Los intelectuales en el drama de España (Ensayos y  
notas, 1.936 y 1.939), Madrid, Hispamerca, 1.977,  
refundición, junto a otros textos, de un folleto -  
publicado en Santiago de Chile en 1.937. En el mis-  
mo número 1 de "El Mono Azul" el editorial Defen-  
sa de la cultura.

- 18.- Lino NOVAS CALVO, El frente de los intelectuales.  
Ortega y Gasset, Marañón, Juan Ramón Jiménez, Ber-  
gamín, Adolfo Salazar y Guillermo de Torre hablan  
del movimiento, "Mundo Gráfico", Madrid, 2 Septiem-  
bre 1.936.
- 19.- El acto de la F.E.T.E. en el Monumental Cinema. --  
Los camaradas Jesús Hernández, ministro de Instruc-  
ción Pública y Pascual Tomás, por la U.G.T. pronun-  
cian magníficos discursos y Un acto en la Alianza  
de Intelectuales Antifascistas, "Mundo Obrero", --

Madrid, 5 Octubre 1.936. Según Koestler, Louis --- Aragón amenazó con renunciar a la guerra, celoso - de Gustav Regler porque este era el encargado de - conducir el camión altavoz (C. ROJAS, la guerra en Cataluña, op. cit., p. 72). Vid. también, Juan - FERRÁGUT, Los trabajos de la Alianza de Intelectuales Antifascistas, "Mundo Gráfico", Madrid, 28 Octubre 1.936. Otro camión de este tipo fue entregado por Tristan Tzara, Charles Vildrac e Ilya Ehrenburg al Comisariado de Propaganda de la Generalidad -- (Un obsequio de los intelectuales antifascistas, - "La Vanguardia", Barcelona, 3 Noviembre 1.936).

Las páginas de "El Mono Azul" traen periódicamente información sobre los llamados mítines de la Alianza: Primer mitin de la Alianza (nº 6, 10 Octubre 1.936) en el que interviene, por parte de la - Sección de Plásticos de la Alianza, su responsable, Gabriel García Maroto; Segundo mitin de la Alianza (nº 10, 29 Octubre 1.936), Tercer mitin de la Alianza (nº 11, 5 noviembre 1.936), con la presencia de Serrano Plaja, Sánchez Barbudo, León Felipe, Juan María Aguilar, etc.

- 20.- Entre ellas puede verse: La voz de la inteligencia, op. cit.; Writers take side. Letters about the war in Spain from 418 american authors, Nueva York, - League of American Writers, 1.938; Los escritores ingleses se pronuncian sobre la guerra española.

(s.l.) Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya, (1.937), Intellectuals and the spanish military Rebellion, Londres, The Press Department of Spanish Embassy, (s.a.: 1.936?), etc.

- 21.- Los escritores del mundo saludan al pueblo español, "El Mono Azul" nº 10, Madrid, 29 Octubre 1.936; Palabras de Thomas Mann, premio Nobel de Literatura, "El Pueblo", Valencia, 21 Marzo 1.937; Los defensores de la cultura. "Estoy con el pueblo español". Thomas Mann, "La Vanguardia", Barcelona, 12 Septiembre 1.937; Adhesión a Einstein e intelectuales americanos, "La Vanguardia", Barcelona, 23 Marzo 1.938.
- 22.- Jesús HERNANDEZ, A los intelectuales de España, - (Discurso pronunciado en el Pleno ampliado del C.C. del Partido Comunista de España, celebrado en Valencia los días 5, 6, 7 y 8 de marzo de 1.937), -- Barcelona, Ediciones del Partido Comunista de España (Comisión Nacional de Agit-prop), 1.937, p. 4; V. SALAS VIU, La deserción de los intelectuales, "El Mono Azul", nº 11, Madrid, 5 Noviembre 1.936, decía: "Los intelectuales 'puros', los estetas -- 'deshumanizados', han podido tomar el camino de París a encerrarse en sus nuevos observatorios de -- porcelana -- recién alquilados en la ciudad-museo-, al margen del mundo y sus problemas. Se han reafirmado en su fe de pulcros e insensibles espectadores de la tragedia española. No han comprendido que si

hubo hora en nuestro país de salirse cada uno de su casilla, de saltar por encima de todo encasillado, era ésta. Más en su cobardía han preferido traicionar y traicionarnos antes que darle cara a nuestra dura realidad. Mejor para todos".

- 23.- Ayer, en Olympia. El mitin internacional organizado por el ministerio de Propaganda y Alianza de Intelectuales constituyó un rotundo éxito. "El Pueblo", Valencia 20 Noviembre 1.936. Los manifiestos y declaraciones no cesan. Debemos destacar A los intelectuales antifascistas del mundo entero, "El Monc Azul", nº 13, 19 Noviembre 1.936, centrado en la destrucción de los tesoros artísticos y que llegaron a firmar, junto a los conocidos miembros de la Alianza, Ramón Menéndez Pidal, Antonio Machado, Pío del Río, etc. Apareció reproducido en casi toda la prensa madrileña. Stephen Spender publicaba en "La Vanguardia" (29 noviembre 1.936), La unión de todos los intelectuales contra el fascismo, reafirmando la necesidad del compromiso.
- 24.- La labor del doctor Bosch Gimpera en las universidades inglesas, "La Vanguardia", Barcelona, 22 Noviembre 1.936.
- 25.- M. KOLTSOV, op. cit., pp. 211-214 y 269-270. R. -- MARRAST no está muy de acuerdo con esta interpretación: "Introducción" a Madrid. Cuadernos de la Ca-

sa de la Cultura. Valencia-Barcelona, 1.937-1.938  
(Edición facsimil: Glashütten im Taunus-Nachdruck --  
-Liechtenstein, Verlag Detlev Auvermann KG-Krass -  
Reprint, 1.974).

- 26.- Respectivamente en Vida en claro, op. cit., --  
pp. 222-223, y Memorias, op. cit., p. 88 que atribuye la idea (nada más errónea) que a Azaña o Negrán.
- 27.- La vida de los sabios españoles, cuidada por el --  
5º Regimiento, "Estampa", Madrid, 28 Noviembre 1.936.  
El 5º Regimiento fue quien orquestó, con multitud de actos, despedidas, etc. toda la operación, por eso donde mejor puede seguirse es en las páginas de "Milicia Popular": La guerra y la cultura. Sabios españoles en la casa del 5º Regimiento, Madrid, 24 Noviembre, 1.936. En la primera expedición salieron Antonio Machado, Fco del Río Hortega, director del Instituto del Cáncer, Enrique Moles, director del Instituto Nacional de Física y Química; -- Isidro Sánchez Covisa, académico de Medicina, Antonio Madinaveitia, catedrático de Farmacia; José María Sacristán, psiquiatra, el también psiquiatra - Miguel Prado, el poeta y pintor José Moreno Villa, Arturo Duperier, catedrático de Geofísica y el escultor Victorio Macho. En la segunda, el pedagogo Angel Llerca, José Capuz, José Gutiérrez Solana, - Pedro Carrasco, director del Observatorio de Madrid,

Bartolomé I' rez Casas, director de la orquesta filarmónica de Madrid, Aurelio Arteta, Ricardo Gutiérrez Abascal ("Juan de la Encina"), director del Museo de Arte Moderno, Alberto Chalmeta, Cristóbal Ruiz, Ricardo Orueta, José Ramón Zaragoza, Justa Freire y Juan José Domenchina.

28.- El 52 Regimiento en todos los frentes. En la vanguardia de la lucha por la libertad y en la defensa de la cultura. Los sabios españoles y el 52 Regimiento, "Milicia Popular", Madrid, 24 noviembre 1.937. También apareció reproducido en "Mundo Obrero"; El Ministro de Instrucción recibe a los intelectuales y artistas evacuados de Madrid, Id., 27 noviembre 1.936; Los sabios y artistas trasladados a Valencia por el 52 Regimiento expresan su gratitud al comandante Carlos, Id., 1 Diciembre 1.936; El antifascismo y la cultura. Hombres de ciencia en el 52 Regimiento. Emocionante despedida, Id., 2 -- Diciembre 1.936; se refiere ya a la segunda expedición, lo mismo que: Los sabios y artistas trasladados a Valencia por el 52 Regimiento de Milicias envían su testimonio de gratitud al pueblo en armas, Id., 9 Diciembre 1.936. También vid.: Defensa de la cultura, Madrid, Ediciones del 52 Regimiento 1.936.

29.- Defensa de la cultura, op. cit., p. 20; Los intelectuales evacuados de Madrid reiteran al jefe del